

## Parcours de l'œuvre

Gérard Condé

Créée le 22 décembre 1819 à l'Opéra de Paris, *Olympie* fut très injustement boudée par un public qui attendait une nouvelle *Vestale* ou un autre *Cortez*. L'ouvrage ne parut que sept fois jusqu'au 12 janvier avec des recettes déclinantes malgré une distribution de premier ordre : Caroline Branchu (*Statira*), Nourrit père (*Cassandre*) et la basse Dérivis père (*Antigone*). L'assassinat du duc de Berry un mois plus tard, suivi de la destruction de la salle, entérina l'arrêt des représentations.

Les librettistes, Michel Dieulafoy (collaborateur de Spontini pour *La Petite Maison* et *Milton*) et Charles Brifaut avaient trouvé chez Voltaire – dont les tragédies connaissaient un regain de faveur – l'une des plus oubliées, mais au sujet pourtant propre à enflammer l'imagination. Voltaire l'avait conçue d'un jet, en une semaine de 1761, et disait y avoir réuni « tout ce que l'ancienne religion a de plus auguste, tout ce que les plus grands malheurs ont de touchant, les grands crimes de funeste, les passions de déchirant, et la peinture de la vie humaine de plus vrai ». Ce qui n'empêcha pas Spontini, pour la création berlinoise d'*Olimpie* le 14 mai 1821, et son traducteur, E.T.A. Hoffmann, de renverser le dénouement : non seulement *Statira* et *Olimpie* ne se suicident plus, mais encore cette dernière épouse *Cassandre* innocenté.

Quand l'ouvrage, ainsi remanié et auréolé de ses succès européens, reparut à l'Académie royale de musique en février 1826, l'accueil ne fut pas plus favorable. Passée la première soirée au bénéfice de M<sup>me</sup> Branchu,

qui y fit ses adieux devant une salle comble et remporta 14627 francs, ni la présence de Nourrit fils (Adolphe), de Déryvis père et de M<sup>lle</sup> Cinti, ni l'accent mis sur la nouveauté du troisième acte ne réussirent à pousser l'ouvrage au-delà de la cinquième représentation. À en croire l'article ému que Berlioz consacra à Spontini au lendemain de sa mort (dans le *Journal des débats* du 12 février 1851), les Parisiens, tout à la découverte de Rossini, avaient perdu le goût des fastes de la tragédie lyrique française. Les *dilettanti* n'entendaient plus désormais que « du plain-chant » dans les ouvrages de cette esthétique. On n'a guère remis en cause, depuis lors, l'opinion selon laquelle les indéniables qualités d'écriture vocale et orchestrale d'*Olimpie* seraient supplantées par les défauts d'un livret trop inférieur à ses ambitions. D'où vient ce consensus négatif ? D'un regard porté à contre-sens sur le processus de la création. Un livret qui fait éclore des inspirations d'un tel lyrisme a atteint plus que la moitié de son but et l'on peut suivre Charles Bouvet, premier biographe du musicien, quand il écrit à propos du sujet :

Spontini y trouvait justement ce qui correspondait le mieux à son tempérament artistique : personnages campés avec un relief saisissant, sentiments violents s'opposant les uns aux autres, chocs tumultueux des passions, événements se succédant rapidement ; avec cela, des combats, des cérémonies, des fêtes, épisodes nécessitant de grands mouvements de foule dans des décors merveilleux.

(*Spontini*, 1936, p. 57)

Reste, néanmoins, que le dénouement heureux a privé la pièce de sa dimension tragique. En sorte que les événements graves que laisse pressentir la musique du premier acte – celle de l'ouverture en particulier – ne se produiront pas au même degré d'intensité.



## REGARDS SUR LA PARTITION

Héroïque, religieuse et passionnée tour à tour, l'ouverture est d'une grande clarté d'ordonnement avec ses contrastes tranchés (entre le militaire harmonique, *Allegro marcato assai* en ré majeur, et le sacré contrapuntique, *Andantino religioso* en fa majeur), tant de caractère que d'instrumentation (marche religieuse aux cordes avec sourdines, comme venant de loin, et se rapprochant avec l'entrée successive des vents). La cohérence globale tient à la fougue irrésistible des répétitions/variés. La grandeur de cette page autorise, par là même, qu'on s'arrête seulement sur un détail : le phénomène d'écho des premières mesures. L'écho, voire l'écho de l'écho a été une source d'inspiration féconde depuis la Renaissance. Mais celui-ci contredit doublement la régularité du phénomène naturel : d'une part, le premier écho se manifeste après deux mesures et quart de silence, le second après une mesure et quart, le troisième après un quart de mesure seulement. D'autre part, l'instrumentation différente de chaque écho empêche la réalisation du *diminuendo* attendu au profit d'un effet de kaléidoscope. La raison de cet écho composé (et non pas imité) est à chercher dans la survenance de l'épisode religieux qui, après un brusque silence, doit s'entendre comme un écho du *tutti* guerrier. Or, non seulement cet *Andantino religioso* (qu'on réentendra dans la scène du mariage : « Dieux, auteurs de nos êtres ») offre à l'oreille une succession de répétitions/variés (échos variés), mais encore il s'achève sur la répétition d'une cellule de trois notes passant des bois aigus aux violons, aux vents graves puis aux cordes graves. Quand on observe le caractère obsessionnel de l'*Allegro molto agitato* qui s'ensuit, avec ses figures récurrentes, on ne peut qu'être impressionné par la puissante originalité de la conception d'ensemble.



Premier acte. Après une telle flamboyance, l'auditeur moderne qui y aura entendu les prémices de la *Symphonie fantastique* ou des premières ouver-

tures de Berlioz peut être surpris, au lever du rideau, par la bénignité du chœur de liesse populaire, surtout s'il a connaissance de l'indication du compositeur : « Le mouvement qui règne dans l'instrumentation de ce morceau indique le mouvement en désordre et la joie du peuple chantant et dansant qui accourt de toutes parts. » La franchise tonale de ce chœur haendélien, brochant l'accord parfait de *sol* majeur avec l'approbation des trompettes et timbales frappant tonique et dominante est, en fait, à l'image de la joie d'un peuple assez naïf pour croire à la réconciliation d'Antigone et de Cassandre. La marche des prêtres sortant du temple à la tierce inférieure (*mi* bémol majeur) n'en est que plus impressionnante : outre qu'elle rompt le rythme, elle introduit des chromatismes inquiétants ; l'effroi du sacré, donc, que peu de compositeurs se soucient de rendre. Après cela le discours de l'Hiérophante semble s'accorder avec la candeur populaire : il croit à ce qu'il annonce. À partir de « Il a permis », les bois ascendants illuminent son discours (s'agit-il de la préfiguration du motif d'Olimpie ?), mais des chromatismes s'insinuent à l'orchestre et l'harmonie amère de septième diminuée sous « sa noble destinée » est si saillante que Spontini précise « toujours même mouvement grave », car ce qui suit n'est pas moins ambigu.

Les protestations d'amitié qu'échangent les anciens ennemis – Cassandre et Antigone – à l'adresse de leurs soldats (« Vous, amis de la gloire ») forment la matière d'un duo problématique : même en faisant la part de l'insolente fourberie d'Antigone, l'accord et le mimétisme avec Cassandre sont trop parfaits et la supercherie un peu longue. Quelques mesures dialoguées auraient mieux capté l'attention. Quoi qu'il en soit, le charme pénétrant de la section médiane (l'invocation à Diane « Fille du ciel ») sur les degrés de l'accord parfait comme la mélodie d'un cor, et l'ampleur de la nécessité qu'elle crée par son développement couronné d'une strette ardente (« Que périssent »), les rapports serrés entre les solistes et le chœur qui leur font un écho amplifié défient la critique. Tourmenté à souhait, expressif et varié, l'air de Cassandre « Ô souvenir épouvantable » surprend par la persistance des rythmes pointés qui lui confèrent un ton plus héroïque que désespéré et par l'obscurité du texte, imitée de Voltaire

qui, commençant par là et mettant le mystère en exergue, lui donnait plus d'attraits. À signaler, dans le dialogue entre Cassandre et Antigone, l'arpège ascendant des violons qui semble une transposition du regret « Hélas, vœux superflus » ou l'expression de la duplicité du discours. Puis l'harmonie contradictoire de septième diminuée sous « à sa noble candeur ».

L'intervention d'Aménaïs/Olimpie est précédée d'une ritournelle confiée aux instruments à vent et qui reviendra comme son reflet sonore au miroir de la symphonie. Son récit est ponctué d'échos, comme les acquiescements muets de Cassandre, et son air « Auprès d'un amant si tendre » introduit un ton d'intimité sensuelle, d'émotion (les « larmes » récurrentes) qui va trouver son expression la plus complète dans le vaste duo subséquent, relié par la ritournelle « miroir ». Le duo d'amour entretient avec l'air d'Olimpie, des parentés d'inspiration difficiles à cerner au-delà du saut de sixte ascendant typique de l'expression passionnée. Pleine d'élan et de franchise, la tirade de l'Hiérophante « À la voix de vos dieux » est la page maîtresse de son rôle. Sans conclusion qui permette d'applaudir, elle s'enchaîne à la *Marche religieuse* par une transition *diminuendo* des plus originales : sur une seule note (*ré*) en unissons et octaves, les trompettes se taisent les premières, puis les cors, les bassons, les hautbois, les clarinettes. C'est en contraste avec la suavité de la *Marche* qu'Antigone révèle ses vrais desseins. Pour la section centrale de la *Marche*, où Olimpie, Cassandre et l'Hiérophante chantent en trio derrière le théâtre, Spontini a divisé par deux les pupitres de cordes qui, les uns avec sourdine, les autres sans, jouent des parties différentes.

Ce n'est pas sans intention prémonitoire que l'invitation de l'Hiérophante « sur les autels de l'hymen » est ponctuée par une douloureuse appoggiature harmonique, et s'il poursuit en (*fa*) mineur (« heureux amants ») une phrase commencée en (*fa*) majeur... Mais cet assombrissement profite à l'enchaînement de l'*Andantino religioso* en *ré* majeur (déjà entendu dans l'ouverture). Si la brusque succession *fa* mineur/*ré* majeur n'est pas très orthodoxe (mais il y a plus rude par ailleurs), l'effet est plein d'un mystère suspendu qui se prolonge avec l'entrée du trio vocal d'une écriture merveilleusement aérée. Quand Antigone et ses soldats intervien-

ment (« Trahison ! »), ils sont soutenus par la moitié des cordes sans sourdine. La progression qui s'ensuit, toute statique qu'elle soit, dramatiquement – car chacun s'y joint tour à tour puis suit sa route sans s'inquiéter des autres – est mue par une force interne irrésistible. Sur la lancée, une suite de danses bien rythmées et une *Bacchanale* brillante avec chœur mènent au *Finale*.

L'Hiérophante fait cesser les réjouissances profanes pour accueillir la grande prêtresse Arzane. La profonde mélancolie de son entrée surprend l'assistance (bref ensemble *sotto voce* en imitations) et son récit mesuré, que diverses touches instrumentales plaintives assombrissent, est pathétique dans sa retenue même. Au nom de Cassandre une forte violence succède à la contention, marquant le début du *Finale* pour lequel Spontini a précisé : « On aura l'extrême soin, pendant toute la durée de ce finale, que la danse et le chant remplissent toujours la scène par une pantomime que l'action commande. » Au terme d'une série d'imprécations qui progressent sans précipitation en ménageant le suspense jusqu'au bout, Arzane/Statira dévoile son identité. Montées et descentes chromatiques de l'orchestre et du chœur y répondent. Enfin, la veuve d'Alexandre voue à la mort « l'assassin de son roi ! ». Effondrement général, sixte napolitaine, cadence évitée... Alors commence l'ensemble conclusif superbement mené *crescendo*, *stringendo* où les syncopes puis les rythmes pointés succèdent aux notes égales, et le diatonisme lumineux aux contorsions chromatiques.



Deuxième acte. Les fusées impérieuses des cordes, les sourds roulements ponctuels des timbales, la régularité rythmique implacable sur laquelle s'élèvent des mélodies ferventes et des contrepoints errants suggèrent la gravité du moment : dans le temple expiatoire, Statira doit venir se justifier de l'injure faite à Diane. La sonorité du cor anglais, la division des altos et des violoncelles concourent à la couleur funèbre de cette prière dont l'austérité gluckiste est comme enrobée de guirlandes de fleurs et de vapeurs

d'encens. La parenté avec la prière « Fille du ciel » est sensible sinon délibérée. Fierté et accablement : les sentiments conflictuels de Statira, traduits par l'orchestre qui accompagne la pantomime de son entrée, se poursuivent dans le dialogue avec l'Hiérophante où les ariosos (« Ô déplorable mère ») pathétiques alternent avec le style récitatif le plus neutre (« À l'aspect de l'auteur de toute ma misère »). Cela aurait pu être l'inverse, car Spontini joue sur la dynamique des contrastes (« La gloire et la misère ») avec un souci de variété plutôt que d'unité d'inspiration. Chaotique à dessein, notamment dans les modulations ou les enchaînements inopinés de tonalités lointaines, il disperse l'attention au lieu de la focaliser ; il se l'est vu âprement reprocher. Mais cela surprend et ne laisse pas insensible. L'air de Statira « Implacables tyrans », en revanche, vole et cingle comme l'éclair, soutenu par le combat entre emportement et contrainte. Centré sur le *fa#* aigu, l'*Allegro impetuoso* initial en *ré* majeur met la cantatrice à l'épreuve. Puis Statira s'interrompt, consciente du blasphème : l'*Andante sostenuto*, qui fait intervenir l'assistance à la manière du chœur antique, met en scène la solitude du personnage. Tempétueux, richement instrumenté, l'*Allegro agitato con moto assai* (« Dieux ! pardonnez à mes injustes plaintes ») en *fa* mineur, où la reine implore les dieux de lui rendre sa fille, se développe amplement sur un rythme syncopé. Point culminant du rôle, il y souffle l'énergie du désespoir.

Sa confrontation avec Olimpie va contribuer à l'évolution de Statira : les sombres trémolos trahissent une indicible angoisse face à la jeune fille dont la ligne vocale plus expressive, soutenue par des cordes « lisses » ose même un *gruppetto* sur « sentiments ». La variété des ponctuations – colère (fusées), impatience (rythmes pointés, etc.) – reflète celle des affects. Avec l'évocation de la mère, les vocalités vont se rejoindre, d'abord en imitations puis en tierces/sixtes parallèles. L'intuition de Statira se précise et quoique l'entrée de Cassandre, qui vient la confirmer (« Oui, c'est votre Olimpie ! »), soit un coup de théâtre artificiel, il est si bien placé qu'il défie les critiques ; on s'étonne plutôt que le duo se poursuive comme si de rien n'était. D'un dramatisme soutenu, les échanges en récitatif d'où sortira le *Trio* usent de la même famille de ponctuations fortes et impré-

visibles. L'arioso « Chère et tendre Olimpie », amené par une progression chromatique, suspend un instant la tension. Mais le dialogue serré reprend (« Que veux-tu? », « Vous m'aimez? », « Autant que je le hais »), centré sur la tierce (*ré b*) de *si bémol* mineur pour aboutir au revirement de Statira : « Ma fille, ma fille, et toi, Cassandre, approchez ». La fulgurance du « Non! » de la reine, qui remet tout en question, sert de tremplin pour la péroration du *Trio*.

D'une fraîcheur rossinienne, le chœur général (« Accourons ») fait une utile diversion avant l'air d'Antigone (« Auguste épouse d'un héros ») dont l'agitation orchestrale révèle l'âpreté tapie sous une expression protocolaire. Serré et intense, un bref récitatif dialogué résume les données du *Finale* auquel il s'enchaîne. La tension est vite à son comble quand Antigone s'écrie « La mort! ». En revanche, l'arioso (« Soldats de mon époux ») de Statira, *pianissimo subito*, semble tout à fait déplacé d'expression et ne peut produire quelque effet que si le public a applaudi « et le crime est puni »; ce qui est dans l'ordre des choses. Nul réalisme, non plus, dans le chœur syllabique « Tes-for-faits-sont-con-nus », scandé par les guerriers d'Antigone tandis que ce dernier chante en imitant le dessin d'un serpent : « rampe au pied des autels ». Ce finale avance comme une imparable machine de guerre. Cassandre, qui se redresse en lançant « Je brave ta puissance », apporte son lot d'imprécations pour entretenir la jubilation générale.



Troisième acte. Les sombres piétinements et les longues appoggiatures placent le lever de rideau sous le signe de l'urgence dramatique et de la souffrance. Pour l'Hiérophante, venu mettre Olimpie à l'abri des soldats de Cassandre, c'est la menace du carnage tandis que, pour la fille d'Alexandre, c'est le trouble de revoir son amant qu'elle s'est efforcée de fuir. À l'issue de cette scène mouvementée (où la double répétition d'un trait ascendant des violons fait basculer l'atmosphère), elle chante l'un des airs les plus inspirés de l'ouvrage, « Ô saintes lois de la nature ».



Vocalisant et italianisant, mobile et fluide, riche d'invention, il laisse plus de part à l'évolution qu'à la reprise juste esquissée. Après une telle profondeur du sentiment, l'allégresse désinvoltée avec laquelle Antigone s'adresse à la reine pour qu'elle lui accorde la main d'Olimpie frise la caricature. Mais cette lumière de pacotille va permettre un assombrissement progressif au fil des arguments qui s'affrontent.

De la même veine mélodieuse que l'air d'Olimpie, la première partie du trio voit Statira exprimer une sincère compassion à l'égard des vœux contrariés de sa fille; en imitation, Antigone lui oppose un démenti puis se met à ressasser ses arguments compressés, formant d'étranges bougonnements en contrepoint des phrases attendries de Statira qui réitère. Enfin, Olimpie se joint à elle en libres imitations et le duo féminin, en tierces parallèles, tient bientôt tête à Antigone. L'arrivée d'Hermas, annonçant que Cassandre est libre, bouscule la matière du trio : presque convenue jusqu'ici, elle se hérisse et se tend devant l'imminence de l'assaut. Fureur et espérance s'opposent en se secondant au profit de la vocalité.

Cassandre survient et l'âpreté têtue des échanges liminaires avec Olimpie est soulignée par la réitération d'une figure d'arpège pointé ascendant. Le duo qui s'ensuit (« Voilà donc ton amour ») est animé d'un souffle haletant désespéré; douloureusement introverti, l'*andante* médian déplore la « rigueur impitoyable » en tierces parallèles. Avant que ne s'achève la reprise du début, une sonnerie de cuivres préludant au combat suscite une strette enflammée imitant la trompette (« Mais déjà retentit le signal »). Leurs voix unies par les tierces parallèles, elle demande qu'il lui fasse grâce ou qu'il la tue ; lui en appelle à la vengeance ou à la mort...

Une nouvelle sonnerie provoque l'effroi d'Olimpie et du peuple, qui s'engouffre soudain dans le temple où l'Hiérophante annonce que le sang va couler d'abondance ; commence alors une prière, pulsée par les coups funèbres du tam-tam, prière dont la douceur trahit l'épouvante plus que le recueillement. À la seconde sonnerie, un cri s'élève (« Périssent les tyrans ! ») venu du dehors sans qu'on sache de qui il s'agit. Elle revient en contrepoint des clameurs soutenues du chœur appelant un dieu vengeur et des vagues impérieuses qui agitent l'orchestre. Une troisième sonne-

rie plus modulée annonce la victoire qui met fin au combat. Un hymne à quatre voix (« Gloire au héros ») se fait entendre au loin, mais, ignorant lequel, l'Hiérophante prédit toujours carnage et profanation; puis, dans un long discours, il dicte leur conduite aux prêtres. À peine « Gloire au héros » a-t-il été repris à pleine voix qu'Antigone, blessé, apparaît et se précipite vers l'autel en maudissant Cassandre; mais c'est la foudre qui l'accueille sur les marches. Alors, prenant à témoin les divinités infernales, il révèle publiquement ses crimes. Cette scène fantastique, absente de la tragédie de Voltaire, a été ajoutée pour Berlin et, si la parenté avec *Le Freischütz* (créé un mois plus tard sur le même théâtre) semble trop évidente, la mort spectaculaire du personnage négatif n'est pas rare sur les scènes françaises postrévolutionnaires. La parenté est accentuée par une prédilection pour les enchaînements chromatiques de septième diminuée, les fusées, les sifflements de piccolo.

La tension baisse quand l'Hiérophante reprend la parole pour décrire ce qui vient d'avoir lieu. Il appelle Cassandre pour qu'il épouse Olimpie et remette à Statira le sceptre de l'Empire.

Alors que le sous-titre du *Finale* – « *Serment* » – semble annoncer une musique solennelle et hiératique, Spontini se montre fidèle à l'esthétique classique qui ne fait pas du dénouement le sommet des sommets, mais une reprise de contact avec la vie réelle. S'il ne s'agit pas à proprement parler d'un vaudeville, la forme à refrain y fait penser, de même que les interventions successives des protagonistes dans diverses configurations de groupes. Et si les percussions donnent à plein, la sonorité reste claire, le ton aimable et joyeux.

---



Costume de M<sup>me</sup> Branchu dans le rôle de Statira.  
Bibliothèque nationale de France.

Costume for M<sup>me</sup> Branchu in the rôle of Statira.  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.