

Meyerbeer et *Robert le Diable*

Robert Ignatius Letellier

Adressant en septembre 1836 la onzième de ses *Lettres d'un voyageur* à Meyerbeer, George Sand s'émerveille du talent dramatique de ce compositeur capable d'exprimer dans ses opéras l'essence symbolique de la religion chrétienne, sous sa forme catholique aussi bien que protestante :

Ô musicien plus poète qu'aucun de nous, dans quel repli inconnu de votre âme, dans quel trésor caché de votre intelligence avez-vous trouvé ces traits si nets et si purs [de Marcel, dans *Les Huguenots*], cette conception simple comme l'antique, vraie comme l'histoire, lucide comme la conscience, forte comme la foi ? Vous qui naguère [dans *Robert le Diable*] étiez à genoux dans les profondeurs voluptueuses de Saint-Marc, bâtissant sur des proportions plus vastes votre église sicilienne, vous imprégnant de l'encens catholique à l'heure sombre où les flambeaux s'allument et font étinceler les parois d'or et de marbre, vous laissant saisir et ployer par les émotions tendres et terribles du saint lieu, comment donc, en entrant dans le temple de Luther, avez-vous su évoquer ses austères poésies et ressusciter ses morts héroïques ?

(George Sand, *Lettres d'un Voyageur*, Paris, Bonnaire, 1837,
vol. 2, p. 216-217)

Ces aperçus poétiques nous conduisent tout droit à *Robert le Diable* de Meyerbeer, que l'on considère – à côté de *La Muette de Portici* d'Auber (1828) et du *Guillaume Tell* de Rossini (1829) – comme l'affirmation définitive du grand opéra français qui s'est développé au début du XIX^e siècle à partir de la tradition de la tragédie lyrique illustrée par Lully, Rameau, Gluck et Spontini. Composé sur un livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne s'inspirant de la légende médiévale du duc Robert de Normandie

surnommé « le Diable », l'opéra de Meyerbeer a été créé le 21 novembre 1831 à l'Opéra de Paris. Bien que cette œuvre ait valu à son compositeur une célébrité internationale, elle a subi par la suite de manière exemplaire les vicissitudes de la réception de Meyerbeer au fil du temps, tout en restant une œuvre légendaire dans l'histoire de l'opéra. Avec ses images et son symbolisme étonnamment complexes, qui touchent aux plus profondes intuitions de l'expérience et du développement humains (très proches en ce sens des contes de fées et de l'effet qu'ils produisent), son intrigue fascinante exerce sur le spectateur un attrait inconscient, à la manière des archétypes. Son langage musical richement mélodique et d'une grande force théâtrale renvoie à Rossini et à la tradition du bel canto, tout en faisant preuve d'une souplesse formelle et d'une intensité dramatique inédites. Son influence sur l'histoire de l'opéra a été considérable, même si on n'en a pas encore pleinement pris la mesure.



Né à Berlin le 5 septembre 1791, Meyerbeer s'est toujours considéré comme un sujet prussien et restera fidèle toute sa vie aux souverains Hohenzollern. Il grandit dans une période agitée par les bouleversements révolutionnaires, une époque où la Révolution française et les guerres napoléoniennes façonnaient le paysage du monde moderne. Tous les pays d'Europe, et la Prusse en particulier, étaient alors confrontés à de nouveaux défis. Après avoir acquis une solide technique musicale allemande à Berlin, Meyerbeer partit à 19 ans suivre, à Darmstadt, l'enseignement de l'abbé Vogler, célèbre organiste, compositeur et pédagogue. Le jeune musicien approfondit auprès de ce professeur sa connaissance de l'harmonie, de la caractérisation dramatique ainsi que de la palette sonore de l'orchestre et de sa malléabilité. Après un séjour à Vienne et des voyages à Paris et à Londres, il se rendit en Italie en 1816, où il se plongea pendant huit ans dans la brillante tradition lyrique et dans le modèle de composition que Rossini était en train de codifier d'une manière décisive pour l'histoire du genre lyrique. Les six opéras que Meyerbeer composa entre 1817 et 1824

sont caractéristiques de cette période de maturation et de sa façon de réagir à la tradition qu'il découvrait alors : chacun d'eux marque une étape supplémentaire dans un processus d'assimilation et de développement. Son traitement de la voix sera ainsi profondément et durablement marqué par l'école du bel canto. Dans les derniers opéras qu'il compose en Italie, en particulier *Margherita d'Anjou* (Milan, 1820) et *Il crociato in Egitto* (Venise, 1824), une utilisation souple des formes, anciennes et nouvelles, va de pair avec de rayonnantes mélodies et des chœurs puissants, qui ajoutent du coloris et de l'effet aux riches harmonies descriptives.

Meyerbeer était désormais internationalement reconnu comme un compositeur d'opéras à succès. L'année 1825-1826 fut décisive dans sa vie : c'est l'année du décès de son père, Jacob Herz Beer, et de son mariage avec Minna Mosson. C'est également l'année où il s'installe à Paris, la ville de son destin artistique.

Même si ses succès italiens avaient apporté à Meyerbeer une grande notoriété, il n'écrivit rien de nouveau pour le théâtre pendant plusieurs années. Dans une lettre du 5 juillet 1823 à Nicolas-Prospér Levasseur, célèbre basse, il avait déjà formulé les limites de son expérience italienne et révélé l'orientation de sa pensée artistique :

Je vous assure que je serais bien plus glorieux de pouvoir avoir l'honneur d'écrire pour l'opéra français que pour tous les théâtres italiens (sur les principaux desquels d'ailleurs j'ai déjà donné de mes ouvrages). – Où trouver ailleurs qu'à Paris les moyens immenses qu'offre l'opéra français à un artiste qui désire écrire de la musique véritablement dramatique ? Ici, nous manquons absolument de bons poèmes d'opéra, le public ne goûte qu'un seul genre de musique. À Paris, il y a d'excellents poèmes, et je sais que votre public accueille indistinctement tous les genres de musique, s'ils sont traités avec génie.

(Manuscrit autographe, BnF, département Musique, ark:/12148/btv1b53038542b (ponctuation modernisée) ; Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, éd. par Heinz Becker, Berlin, De Gruyter, vol. I, 1960, p. 509)

Meyerbeer semble pressentir qu'une époque de sa vie de compositeur est en train de prendre fin. Son voyage à Paris à l'occasion de la production de son opéra, *Il crociato in Egitto*, fut sans aucun doute le geste le plus lourd de conséquences de sa carrière artistique : il allait désormais se préparer à affronter les défis de la scène française. Conscient de ne pas être encore prêt à composer une nouvelle œuvre satisfaisant aux exigences du style français, il se plongea dans l'étude de la civilisation française, de son histoire, de sa littérature, de ses beaux-arts et de son théâtre. La connaissance approfondie qu'il acquit ainsi du répertoire lyrique fit de Meyerbeer une autorité en la matière, tandis que l'intérêt qu'il portait au théâtre parallèle le mit en contact avec celui qui allait devenir son principal librettiste, le dramaturge Eugène Scribe (1791-1861). Ce dernier, qui travaillait avec toute une équipe de collaborateurs, produisit un très grand nombre de pièces de théâtre, dont les sujets étaient généralement des scènes de la vie bourgeoise en France. Son œuvre de librettiste montre qu'il avait une compréhension immédiate des besoins de la scène ainsi que de la psychologie des compositeurs et du public, tout en sachant répondre aux aspirations de son temps. Meyerbeer lui aussi était sensible aux questions politiques, religieuses, sociales et esthétiques de son époque, dont il avait une perception fine et intuitive. Tous les thèmes qu'il allait aborder, avec l'aide de Scribe, étaient d'actualité au moment de son arrivée à Paris en 1826 et tout au long des années 1830, au cours desquelles furent écrits ou conçus les livrets de ses œuvres majeures. Nombre de ces idées se retrouvent de manière récurrente dans les œuvres françaises de Meyerbeer, que l'on peut considérer comme autant d'étapes dans le déploiement progressif d'un discours concernant l'homme et la société, pris dans l'évolution historique.

Ces questions avaient pris une importance particulière dans le contexte de la vie politique française pendant la Restauration. La politique de Charles X, soutenue par les ultraroyalistes, s'efforçait de rétablir l'Ancien Régime. Son règne réactionnaire prit fin lorsque sa tentative de coup de force constitutionnel provoqua une révolution à Paris en juillet 1830. Les années 1830 ont donc été inaugurées par un soulèvement populaire et ont été marquées par une réflexion durable sur les droits du

citoyen à faire des choix politiques pour lui-même et à lutter pour la cause de la liberté. Était-il souhaitable de revenir aux anciens temps et de restaurer la *pax catholica* du Moyen Âge ? L'autre voie ne pouvait-elle conduire qu'à l'obscurité et au chaos de la révolte, à un retour aux guerres de religion ? Les jeunes et les personnes vulnérables se trouvaient placés devant des choix illusoire, la dure réalité venant constamment altérer l'idéal de liberté. Or certaines de ces interrogations se trouvaient incarnées par le personnage de Robert le Diable : aussi les contemporains furent-ils immédiatement sensibles à son impuissance, voyant leur situation reflétée dans la parabole de l'opéra, comme l'ont bien perçu Balzac et Heine.

Meyerbeer se découvrit une affinité artistique immédiate avec Scribe. Tous deux décidèrent de travailler ensemble sur une œuvre en trois actes. Scribe proposa un sujet tiré de l'histoire française ancienne, plus précisément des légendes médiévales concernant Robert le Diable. L'idée enthousiasma le compositeur. Le protagoniste de ce conte était Robert le Magnifique, sixième duc de Normandie et père de Guillaume le Conquérant, au sujet duquel couraient de nombreuses légendes dues à son tempérament violent et à sa cruauté. La source immédiate du drame était une romance française du XIII^e siècle dans laquelle la mère de Robert, désespérée de ne pas avoir d'enfant, prie le diable de lui accorder un fils. Elle est exaucée, mais son fils se révèle un homme violent et mauvais, menant une vie sans foi ni loi. Il finit néanmoins par se repentir de ses méfaits et par se réconcilier avec l'Église.

L'œuvre devait initialement être un opéra-comique en trois actes, mais Meyerbeer persuada Scribe de la transformer en un grand opéra en cinq actes, de la refondre en un drame puissamment romantique destiné à être représenté au théâtre de l'Opéra. L'intrigue dut être en partie réécrite, en réduisant l'importance du rôle essentiellement comique de Raimbaut : dans la version définitive, ce personnage disparaît après l'acte III. Le 1^{er} décembre 1829, Meyerbeer signa un contrat avec l'Opéra. Inspiré par la nouvelle version du livret, il se mit immédiatement à l'œuvre et progressa rapidement. Si la composition fut ainsi contemporaine de l'agitation politique de l'époque, qui culmina avec la Révolution de Juillet, sa

création fut liée au changement de décor à l'Académie royale de musique : Louis Véron (1798-1867), le nouveau et dynamique directeur, décida d'inaugurer son mémorable mandat avec la création sensationnelle de l'opéra de Meyerbeer, avant d'encourager et de superviser en l'espace de quelques années l'une des plus extraordinaires floraisons de l'histoire de l'opéra – après *Robert le Diable*, en 1831, vinrent *Gustave III* d'Auber en 1833, *La Juive* d'Halévy en 1835 et *Les Huguenots* de Meyerbeer en 1836.

Pour la production de *Robert le Diable*, Véron fit appel à l'élite du théâtre français. Edmond Duponchel (1795-1868), « chef du service de la scène », était responsable de la mise en scène avec Scribe, le librettiste, et Adolphe Nourrit (1802-1839), le ténor qui allait créer le rôle-titre. Le décorateur était Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868), le chorégraphe Filippo Taglioni (1777-1871) et le chef d'orchestre, François-Antoine Habeneck (1781-1849). À cela s'ajoutait un ensemble de chanteurs et de danseurs de tout premier ordre, accompagné par ce qui était à l'époque le meilleur orchestre lyrique du monde.

L'intrigue mélodramatique de *Robert le Diable*, sa musique théâtrale, ses harmonies et son orchestration ainsi que ses effets scéniques époustouflants (notamment le célèbre « Ballet des nonnes » de l'acte III) firent sensation dès la première, le 21 novembre 1831, confirmant que Meyerbeer était bien le principal compositeur d'opéra de son époque. Le compositeur avait réussi à créer un irrésistible mélange artistique, unique en son genre, en faisant fusionner le contrepoint allemand, l'art mélodique italien et le faste de Spontini avec des richesses orchestrales sans égales. Frédéric Chopin, qui avait assisté à la première, écrivit : « Si jamais la magnificence parut dans un théâtre, je doute qu'elle ait jamais atteint le degré de splendeur déployé dans *Robert le Diable* [...] C'est un chef-d'œuvre de l'école moderne [...] Meyerbeer s'est rendu immortel » (lettre du 12 décembre 1831 à Titus Woyciechowski). *Robert le Diable* devint l'un des opéras les plus populaires et les plus souvent représentés jusqu'à la Première Guerre mondiale. Sa célébrité en a fait, de son temps, un phénomène de société. Pour Heine, Meyerbeer incarnait son époque ; Balzac le décrivit comme le compositeur idéal dans sa nouvelle *Gambara* ; pour

George Sand et Alexandre Dumas fils, il était un dramaturge lyrique inégalé ; quant au philosophe Herbert Spencer, il voyait en lui le plus grand compositeur d'opéra du siècle.



Quels étaient les ingrédients de ce succès ? D'abord le livret, créé par Scribe à partir de la légende française médiévale de Robert le Magnifique ou Robert le Diable, père légendaire et inquiétant de Guillaume le Conquérant. Longtemps stérile, la future mère de Robert promet au diable, s'il lui donne un fils, de le lui consacrer. Le récit des aventures et de l'évolution du jeune héros, des diverses épreuves et tribulations qu'il traverse, relève du conte populaire, patrimoine national, et, au-delà, de ce fonds mythique que nous appellerions aujourd'hui l'inconscient collectif. Scribe donne plus de force encore à ces éléments en les adaptant à d'autres tendances intellectuelles plus récentes : la fascination des romantiques pour le passé, tout particulièrement pour le Moyen-Âge, et un intérêt nouveau porté aux origines des nations modernes. Une autre mouvance esthétique dans laquelle se situe l'opéra de Meyerbeer est ce courant du romantisme noir que l'on appelle le roman gothique. Celui-ci s'est épanoui dans la littérature anglaise, des années 1790 aux années 1820, et a vu naître des œuvres très marquantes comme les romans d'Ann Radcliffe, de Matthew Lewis, de Charles Robert Maturin et de Mary Shelley. Ce mouvement a connu une immense popularité en Allemagne avant d'exercer une grande influence sur la littérature française par l'intermédiaire de traductions et d'œuvres originales. Ces romans s'inscrivaient dans un cadre historique, mais leur intérêt principal portait sur des expériences spirituelles mettant en jeu l'imagination, l'exploration du rêve ou de certains aspects interdits et déroutants du comportement humain – ceux que nous associons aujourd'hui à notre psyché profonde ou refoulée et à notre inconscient. Une autre influence culturelle importante était celle de l'œuvre littéraire de Walter Scott, véritable phénomène littéraire dont les poèmes et les romans ont été traduits dans toutes les langues européennes. Scribe

puisa dans ses œuvres : parfois ouvertement, pour en faire des adaptations (comme pour l'archétype de l'opéra-comique français de la seconde école, *La Dame blanche* de Boieldieu, en 1825) ; d'autres fois plus subtilement, en imitant les héros extraordinaires de Walter Scott. Il s'agit de jeunes hommes impressionnables et vacillants qui se débattent au milieu des changements historiques et sociaux. Ils sont constamment tiraillés entre des directions opposées, entre l'attrait d'un passé séduisant mais dangereux et les nouveaux défis de leurs temps. Ce type de personnage est connu sous le nom de « héros à la Waverley ».

L'intrigue de *Robert le Diable* fonctionne donc sur plusieurs niveaux, évoquant différentes sources et d'autres formes de littérature, faisant appel au mythe, à la légende et à l'histoire, mais s'inspirant aussi de préoccupations contemporaines, personnelles et sociales. Sur un premier niveau, c'est un drame spirituel sur le péché et la rédemption, l'histoire d'une âme en quête du salut, s'efforçant de surmonter les troubles et l'imperfection du moi corrompu par un acte salvateur de réconciliation et d'intégration – la dimension théologique est ici très présente. Sur un autre niveau, plus psychologique, il s'agit de la réalisation d'un équilibre du moi, de la maturation d'une personnalité se débattant avec des éléments héréditaires et avec les exigences de la vie concrète. Sur un autre niveau encore, l'intrigue porte sur des questions d'affiliation politique, de choix entre des options socio-politiques opposées et, à certains égards, aussi séduisantes les unes que les autres, entre une existence vouée au plaisir physique, à la licence sexuelle et à la cupidité financière, et une autre consacrée à la poursuite d'idéaux plus élevés, à des formes de vocation tournées vers les autres. Il en résulte un mélange fort, exerçant de puissants attraits sur différents plans, tant conscients qu'intuitifs.

La trame de l'intrigue est construite sur des fils dramatiques étranges et imbriqués, structurée par la confrontation du héros avec Bertram, son père démoniaque, et avec Alice, qui représente sa mère angélique. À l'acte I, ces trois personnages entretiennent des relations plutôt lâches ; à l'acte III, ils se rencontrent brièvement dans le célèbre trio sans accompagnement, où ils sont réunis tout en restant séparés ; à l'acte V, ils se

retrouvent figés dans une confrontation dramatique et décisive qui réglera le sort du héros, suscitant la musique la plus puissante et la plus mémorable de tout l'opéra, d'une fascinante force mélodique et dramatique. Les deux autres actes montrent Robert dans sa relation avec l'héroïne romantique par excellence, la princesse Isabelle – la muse, l'idéal, l'image de la femme parfaite. Au cours de l'acte II, leurs rapports formels évoluent selon les rituels de l'amour courtois ; à l'acte IV, ils sont contraints de s'affronter dans un drame de lumière et d'obscurité : le code chevaleresque prévaudra-t-il, ou Robert le trahira-t-il par un enlèvement et un viol ? Isabelle parvient à faire appel à la part noble de son être, et quand elle l'implore de lui faire grâce, elle fait preuve d'une profonde compréhension de la doctrine catholique traditionnelle du salut. Dans les derniers instants de l'opéra, le couple est enfin uni après ces épreuves et s'apprête à nouer une union sacramentelle dans la cathédrale de Palerme.

Le puissant attrait exercé par les éléments mythiques s'explique par le résidu psychique d'innombrables expériences analogues. Dans *Robert le Diable*, il est concentré dans les images parentales englobantes et dominantes ainsi que dans la tension entre les instincts paternels et maternels. Au fond, le protagoniste de l'opéra fait l'expérience du processus jungien d'individuation, passant de l'adolescence à la pleine maturité. Cela implique pour lui de rencontrer et de surmonter les trois grands défis de la vie. Tout d'abord, l'*ombre*, l'alter ego sombre du héros, incarné ici par Bertram dans son rôle initial de tentateur et de magicien, puis par le prince de Grenade à l'acte II. Il doit ensuite faire face à l'*anima*, aux éléments destructeurs négatifs de la féminité dans la psyché masculine, qui se manifestent à l'acte III avec les esprits des nonnes mortes. Robert aura raison de ces éléments quand il brisera le rameau magique (acte IV), mettant ainsi fin au charme de la magie noire. Mais il doit encore affronter le *vieil homme sage*, à nouveau incarné par Bertram, qui finit par se révéler au héros sous les traits d'une figure paternelle (acte V), luttant avec Alice pour s'emparer de « l'âme » de Robert. Celui-ci est sauvé par les douze coups de minuit ; le vieil homme est alors vaincu par un « acte de grâce »

au moment clé de la transformation de son fils, symbolisée par la transition de la nuit vers le jour.



Mais c'est sans aucun doute la musique qui a produit sur le public du XIX^e siècle l'effet le plus puissant et le plus durable. Quel genre de musique Meyerbeer a-t-il conçu pour cette histoire fascinante aux multiples implications ? Il faut d'abord reconnaître tout simplement sa beauté : la musique de *Robert le Diable* est remplie de mélodies séduisantes et obsédantes qui ont joui d'une popularité immédiate, presque à la manière d'airs folkloriques – telles la Ballade de Robert le Diable que chante Raimbaut (acte I) et celle d'Alice sur la prophétie de l'ermite, associée à la prière d'une jeune fille à la Vierge Marie, au centre de l'acte III. Cette dernière est également devenue à l'époque une sorte d'air populaire. La musique de la scène du jeu, à la fin du premier acte, contient également l'une des mélodies les plus marquantes de cette époque : « L'or est une chimère ». Les célèbres solos de basse, la Valse infernale et l'Invocation de Bertram (acte III), toutes deux liées à son pouvoir démoniaque, sont devenus extraordinairement populaires : la première s'est imposée comme le modèle des « morceaux de genre » du romantisme sombre ; la seconde, avec ses trombones apocalyptiques et ses admirables fanfares, son lyrisme mélodieux mais angoissé, fait toujours partie du répertoire de concert pour les basses.

Le compositeur a magistralement réussi à combiner de manière très séduisante l'ancien et le nouveau. L'esprit de l'école italienne, élément essentiel de la formation musicale et de l'expression personnelle de Meyerbeer, est encore très présent. La scène d'Isabelle au début du deuxième acte se présente comme un enchaînement tout à fait traditionnel – récitatif, air lent, interlude choral et cabalette rapide. L'*andante* rappelle Rossini, mais la cabalette au rythme de boléro est imprégnée d'une langueur rêveuse intensifiée par le caractère subtilement sicilien de la mélodie (Meyerbeer avait recueilli des airs folkloriques siciliens au cours

des premiers mois qu'il a passés en Italie : on en retrouve certains dans le doux et délicat Ballet du tournoi, acte II). La grande scène d'Isabelle au quatrième acte est d'un tout autre type. Sa cavatine implorante (« Robert, toi que j'aime »), avec son accompagnement émouvant au cor anglais et à la harpe, est devenue l'un des airs les plus connus de l'époque, mais aussi, par son attrait mélodique et sa structure formelle, un modèle qui allait influencer la forme générale et le style de la scène d'opéra pour soprano. Son influence est particulièrement sensible chez Verdi, par exemple dans la musique pour Violetta aux premier et deuxième actes de *La traviata*.

Une autre forme d'innovation musicale dans *Robert le Diable* est le développement radical de la séquence scénique étendue. L'ensemble du premier acte se déploie entre deux blocs choraux – le chœur des buveurs au début, et la scène du jeu à la fin. Bien que ceux-ci comportent des éléments musicaux traditionnels (comme la Ballade de Raimbaut), la musique reste fluide et ininterrompue, même quand elle s'appuie sur un schéma structurel sous-jacent, comme le rondo dans le finale. La plus célèbre de ces fresques scéniques est le Ballet des nonnes du troisième acte. Tous les moments successifs de cette scène s'enchaînent presque sans transition – la Valse infernale et l'Invocation de Bertram, les nonnes sortant de leurs tombes, accompagnées de feux follets vacillants, leur bacchanale orgiaque au clair de lune, l'entrée de Robert, la séquence des danses de séduction et jusqu'au chœur final des démons qui réclament les nonnes pour les enfers. Les transitions structurelles et tonales indispensables sont assurées par des cadences non résolues, tandis que certains motifs orchestraux dramatiques et grotesques confèrent une homogénéité aux danses et renforcent la cohérence interne du drame. L'image des esprits sortant de leurs tombes et dansant au clair de lune est devenue un tableau emblématique de l'époque, véritable origine du *ballet blanc*. Scène exemplaire de l'idéal romantique de *Nacht und Träume* (« La Nuit et les Songes », titre d'un lied de Schubert), elle évoque une beauté surnaturelle tout en produisant une impression de cauchemar par le spectacle des origines ténébreuses et de la nature presque mécanique de ces automates sataniques,

ancêtres directs des Wilis de *Giselle*, des cygnes enchantés du *Lac des cygnes* et des esprits des danseurs morts de *La Bayadère*.



Pour la première création de sa direction, Véron avait prodigué ses soins à tous les aspects de l'entreprise. *Robert le Diable* représente en effet la parfaite réalisation de l'idéal romantique du *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale qui intègre les arts plastiques et les arts du théâtre pour parvenir à un spectacle dramatique complet et plein d'effets. Les deux librettistes, Eugène Scribe et Germain Delavigne, avaient travaillé jusqu'à la dernière minute afin de fournir à la musique de Meyerbeer, nouvelle et révolutionnaire à bien des égards, un support théâtral fluide et efficace, articulant situations, paroles et musique. Certains des passages les plus célèbres de l'opéra ont été conçus tardivement, notamment la version définitive du Ballet des nonnes, créée en étroite collaboration avec le chorégraphe Filippo Taglioni, et la Cavatine d'Isabelle, qui a été composée sur des paroles très simples quelques semaines seulement avant la première pour la soprano Laure Cinti-Damoreau. Véron avait engagé pour la première quelques-uns des plus grands talents disponibles à l'époque : à côté de la fameuse soprano colorature dramatique Cinti, les spectateurs purent ainsi entendre Julie Dorus-Gras, cantatrice plus lyrique, dans le rôle d'Alice, la formidable basse qu'était Nicolas-Prosper Levasseur et le ténor Nourrit, le chanteur plus célèbre de la distribution, qui fut l'un des plus grands ténors de son temps voire de l'histoire de l'opéra grâce à sa musicalité et à son instinct dramatique. Il a créé les rôles principaux dans plusieurs opéras de l'époque : Masaniello dans *La Muette de Portici*, Arnold dans *Guillaume Tell*, le rôle-titre dans *Gustave III*, Eléazar dans *La Juive* et Raoul dans *Les Huguenots*, ces deux derniers comptant parmi les rôles les plus difficiles et les plus prestigieux jamais écrits pour la voix de ténor. Sous la direction de Habeneck, le chœur et l'orchestre de l'Opéra se sont montrés à la hauteur de l'imagination exigeante du compositeur.

Cicéri, le décorateur, avait beaucoup voyagé en France et en Italie, et ses croquis détaillés ont inspiré un nouveau type de décors historiques de théâtre qui a révolutionné l'art de la scénographie. Ses idées pour la scène du cloître dans *Robert le Diable* ont donné naissance à un autre tableau emblématique de l'époque. Duponchel avait commandé au peintre François-Gabriel Lépaulle des dessins pour les costumes. De très haute qualité, ceux-ci produisaient, par l'originalité de leur conception et la richesse des matériaux utilisés, une vive impression de couleurs et de somptuosité. L'importance des chœurs et l'intervention de ballets dans les actes II et III jouèrent aussi un rôle fondamental tant au niveau de la partition que pour la conception d'ensemble. Les intermèdes dansés étaient un élément constitutif de l'opéra français dès les premiers opéras-ballets de Lully et de Rameau. Meyerbeer est resté fidèle à cette vénérable tradition, mais avec le Ballet des nonnes, il lui a donné une tout autre dimension. La danse n'est plus ici un divertissement (comme elle l'était encore au deuxième acte, où elle constituait une distraction venant renforcer la couleur locale), elle est devenue consubstantielle au drame et inséparable de l'action, une nouveauté qui aura une influence durable sur toute l'histoire du ballet. *Robert le Diable* s'est ainsi imposé sur différents plans par d'importantes innovations et, en donnant forme à des idéaux romantiques de manière originale, il mérite bien le titre de premier opéra romantique.

L'engouement suscité par cette œuvre s'est également traduit par de nombreuses lithographies. Plusieurs scènes de *Robert le Diable* doivent leur notoriété à leurs représentations iconographiques. La scène du cloître dans la scénographie de Cicéri et Duponchel est restée la plus célébrée, mais le phénomène concerne aussi la *prima ballerina assoluta* de l'époque romantique, Marie Taglioni, représentée interprétant la fantomatique abbesse avec son infortunée victime, l'illustre Nourrit dans le rôle du malheureux Robert. La scène sera immortalisée par les deux versions qu'en peindra Edgar Degas quarante ans plus tard. Au cœur de l'opéra, la « scène de la croix » (acte III, scène 2) est peut-être celle qui a donné lieu aux illustrations les plus diffusées : on y voit Alice tenant la base d'une énorme croix à moitié en ruines, juste après avoir compris la nature démoniaque du sombre Bertram et l'avoir

entendu proférer sa menace de mort. Cette scène a été tout particulièrement associée à la soprano Jenny Lind et à sa célèbre interprétation d'Alice lors de la représentation de l'œuvre au Her Majesty's Theatre de Londres en 1847. L'illustration est devenue indissociable de l'image publique de cette cantatrice, qui fut même représentée pendant plusieurs dizaines d'années sous forme de figurines en porcelaine du Staffordshire avec de nombreuses variations. Quant au trio de l'acte V, il est devenu un lieu commun de la dramaturgie du grand opéra : les deux tableaux qu'en a réalisés François-Gabriel Lépaulle, ces tableaux donnent une idée des fabuleux costumes aux connotations historiques et symboliques qu'il avait lui-même imaginés.

S'inspirant d'une légende, cet opéra sembla lui-même engendrer des légendes, suscitant comme une aura de mystère dès que son idée prit forme et pendant que Meyerbeer en composait la musique. Des bruits coururent sur sa genèse, sur sa transformation d'opéra-comique en grand opéra, sur sa composition dans le secret de l'hôtel préféré de Meyerbeer, rue de Richelieu, sur les dernières pages écrites pendant les Journées de juillet et dans la solitude ombragée de Spa, sur l'invention tardive du ballet et de la cavatine d'Isabelle. Les répétitions firent naître d'autres rumeurs : Levasseur aurait effrayé un concierge en rendant visite au compositeur dans un appartement parisien isolé pour y faire des répétitions secrètes, certainement « diaboliques » ; on parla de coûts astronomiques, des sommes extravagantes dépensées pour la mise en scène, de l'absence totale de confiance que ressentait Véron envers l'opéra à venir. Et la première produisit aussi son lot d'anecdotes : il y aurait eu trois chutes pendant la représentation – la grande croix faillit tomber sur Julie Dorus-Gras en prière, une partie du décor manqua de s'effondrer sur Marie Taglioni couchée sur sa propre tombe, et, dans le trio final, Levasseur se serait précipité prématurément en enfer par une trappe. Tout cela fait désormais partie des légendes qui entourent cet opéra, au même titre que l'enthousiasme populaire et intellectuel qui suivit sa première représentation.



Robert le Diable fut l'un des plus grands succès de l'histoire de l'opéra, avec un nombre de représentations étonnant. Meyerbeer a publié en 1834 dans la *Revue musicale* une liste des villes où son opéra a été produit au cours des deux premières années de son histoire : trente-neuf en France, vingt-trois dans les pays germanophones et sept dans d'autres pays – soit des représentations dans soixante-neuf théâtres différents. *Robert le Diable* a été joué 754 fois à l'Opéra de Paris jusqu'au 28 août 1893 (avec des représentations chaque année sauf en 1869, 1875 et 1880) et il y a été monté de nouveau en 1985. Il a été représenté 260 fois à Berlin (jusqu'en 1906) et repris en 2000, 241 fois à Hambourg (jusqu'en 1917), 111 fois à Vienne (jusqu'en 1921), 83 fois à Milan (jusqu'en 1886), 57 fois à Parme (jusqu'en 1882) et 54 fois à Londres (jusqu'en 1890). Il a été donné sur tous les continents, à Barcelone, Odessa, Constantinople, Oran, Calcutta, sur l'île Maurice, au Cap, à Batavia, Melbourne, Valparaiso, Buenos Aires et Mexico. Son immense succès s'est également traduit par plus de 160 transcriptions, arrangements, paraphrases et fantaisies, que ce soit pour orchestre, harmonie militaire, orchestre de danse, piano ou d'autres instruments solistes, réalisés entre 1832 et 1880 par Adam, Chopin, Cramer, Czerny, Diabelli, Fumagalli, Herz, Kalkbrenner, Liszt, Litolff, Musard, Offenbach, Pixis, Prudent, Raff, Strauss (père), Strauss (fils) et Thalberg – entre autres. Scribe et Meyerbeer ont ainsi créé une œuvre qui a affecté la conception même du genre lyrique et influencé jusqu'aux musiciens de son temps qui étaient hostiles au compositeur.



Une grande partie de l'œuvre de Meyerbeer en tant qu'artiste dramatique tourne autour de questions concernant la foi et ses implications dans les grandes décisions de l'existence individuelle. Ses opéras sont marqués par cet ordre d'idées – depuis le premier, *Jephtas Gelübde* (« Le Serment de Jephthé », 1812), jusqu'au dernier, *L'Africaine* (1865), œuvre posthume. Ses opéras français les plus célèbres constituent pour ainsi dire une tétralogie dans laquelle la foi, les choix personnels et les aspects historiques et

sociaux entrent en conflit avec les exigences d'une religion intransigeante. Dans *Robert le Diable*, celle-ci est conçue comme la foi unifiée du Moyen Âge, et en dépit de tous les doutes qui assaillent les personnages, leurs conflits sont résolus par des déclarations positives de foi sacramentelle.

Certains contemporains du compositeur ont bien perçu ces préoccupations. Théophile Gautier, poète, romancier et critique d'art et de théâtre, n'avait aucun doute quant aux véritables enjeux intellectuels des opéras de Meyerbeer. On le voit dans l'analyse pénétrante qu'il a donnée du *Prophète*, qu'il met en relation avec les autres œuvres majeures du compositeur :

Ces trois opéras [*Robert le Diable*, *Les Huguenots* et *Le Prophète*] composent une immense trilogie symbolique pleine de sens profonds et mystérieux ; les trois phases principales de l'esprit humain s'y trouvent représentées : la foi, l'examen, l'illuminisme. La foi correspond au passé, l'examen au présent, l'illuminisme à l'avenir. Pour se rendre visible, chacune de ces idées a pris sa forme nécessaire : *Robert le Diable*, le conte bleu ; *Les Huguenots*, la chronique ; *Le Prophète*, le pamphlet.

(Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, vol. 6, 1859, p. 82)

Ces préoccupations prenaient leur source dans la vie et la formation de Meyerbeer, dans sa conscience incessante du caractère implacable de l'antisémitisme (dont il a souffert tout au long de sa carrière) et de la fragilité de tout engagement social. L'animosité de Wagner envers Meyerbeer, exprimée dans son livre, *Das Judentum in der Musik* (« Le judaïsme dans la musique », 1850), continue d'exercer une influence néfaste sur la perception du compositeur de *Robert le Diable*, tandis que la censure nazie, détruisant l'idéalisme prussien, a gravement nui à sa réputation en Allemagne. La grande ironie de la vie de Meyerbeer est que son œuvre, souvent qualifié de superficiel et de grandiloquent, offre en fait une profonde réflexion sur quelques-uns des problèmes les plus sérieux de l'existence humaine et une puissante affirmation de la liberté de l'esprit humain,

la définition suprême de l'amour. Même son deuxième opéra-comique, *Le Pardon de Ploërmel*, œuvre d'apparence plus légère, d'une facture exquise et d'un charme intimiste, est une parabole de rédemption. En fin de compte, c'est la beauté de l'inspiration musicale de Meyerbeer et son humanité simple mais brûlante qui survivent : les personnes comptent plus que les idées.



Gabriel Lépaule, *Trio de l'acte V de « Robert le Diable »*.
Musée de la Musique – Philharmonie de Paris.

Gabriel Lépaule, *Trio from Act Five of 'Robert le Diable'*.
Musée de la Musique – Philharmonie de Paris.



Giacomo Meyerbeer.
Collection Palazzetto Bru Zane.

Giacomo Meyerbeer.
Palazzetto Bru Zane Collection.