

Un nouveau monde lyrique

Alexandre Dratwicki

« Si les chutes bruyantes sont rares à l'Opéra, les succès aussi brillants que celui de *La Vestale* sont encore plus rares. » C'est en ces termes flatteurs que *Le Publiciste* du 17 décembre 1807 amorce son compte rendu de la création de l'opéra de Spontini, qui avait eu lieu deux jours auparavant sur la scène de l'Académie impériale de musique. On présentait un événement d'importance avant même le lever du rideau, car la plupart des opéras de l'époque reposait sur un message politique fort en lien avec les désirs d'expansion napoléoniens. L'impératrice Joséphine assistait d'ailleurs à la représentation, malgré l'absence de Napoléon parti guerroyer depuis plusieurs semaines.

Toute la presse s'accorde dès le lendemain à trouver un égal mérite – et quel mérite ! – au livret et à la musique, chose suffisamment rare pour être signalée. Les paroles d'Étienne de Jouy, inspirées des écrits de Winckelmann, avaient pourtant été refusées successivement par les compositeurs Méhul et Boieldieu. Dommage pour eux qu'ils n'aient pas deviné les magnifiques effets scéniques que ce livret sous-tendait. « L'intérêt essentiel du sujet nous a paru acquérir beaucoup de force dans les développements ; la marche est régulière, rapide, intéressante ; aucune des situations ne demeure sans effet » note le *Journal de Paris*, tandis que *Le Moniteur universel* estime l'intrigue « traitée d'une manière très dramatique ». Les références à la Rome antique permettent un parallèle efficace avec les ambitions de l'empire napoléonien : le courageux général Licinius n'incarne-t-il pas Napoléon lui-même, protecteur des opprimés prêt à défier le pouvoir ecclésiastique et ses règles injustes ?

La musique de Spontini est accueillie avec un semblable enthousiasme : « elle a complètement réussi » selon le *Journal de Paris*. Quoique certains commentateurs relativisent la pertinence de tel duo un peu trop développé ou de tel récitatif manquant passagèrement de vigueur, tous saluent l'originalité de l'harmonie et de l'invention mélodique. Le rédacteur du *Moniteur universel* assure qu'une fréquentation régulière de cette composition permettra peu à peu d'y déceler des détails laissés dans l'ombre lors d'une première écoute :

La Vestale doit gagner à être souvent entendue. Les artistes ne sont guère d'accord sur son mérite que depuis sa représentation : c'est un bon signe ; l'ouvrage fait donc des progrès dans leur esprit à mesure qu'ils l'entendent, l'étudient et l'exécutent. Il en sera de même du public, et par conséquent de nous, qui nous plairons à y découvrir des beautés nouvelles, pour les faire remarquer avec les détails d'exécution de cet opéra.

La partie visuelle du spectacle n'est pas en reste, et participe, elle aussi, au succès de la création. Le décor de forum du premier acte est admiré pour sa superbe ordonnance néoclassique, mais c'est surtout le « champ d'exécration » – le lieu terrible où Julia doit être ensevelie au troisième acte – qui frappe les spectateurs grâce à « l'un des plus beaux effets de clair de lune qui aient encore été imité au théâtre » (*Journal de Paris*). Dans ces décors splendides, les personnages se meuvent avec dignité et panache : « l'entrée de Licinius sur son char est véritablement imposante » note encore le même journaliste.

Avouons, malgré tout, que livret, musique et décors n'auraient pas suffi au triomphe s'ils n'avaient été servis – ou mieux, portés – par une distribution vocale de premier plan. Parfois moqués pour leur chant dur et forcé, Marie-Thérèse Maillard, François Lays, Étienne Lainez et Henri-Étienne Dérivis trouvent dans les personnages de la Grande Vestale, Cinna, Licinius et le Pontife des rôles à leur mesure où leur technique fait cette fois merveille. Selon *Le Publiciste*, « M^{lle} Maillard a chanté, avec beaucoup de talent, l'hymne du matin. [...] Lays a chanté avec le goût et le talent

qu'on lui connaît ; Lainez a mis dans son rôle toute la chaleur et toute l'expression dont il a coutume d'animer la scène. Les belles cordes basses de la voix de Dérivis, employées avec beaucoup d'art par M. Spontini, ont produit dans le récitatif les plus heureux effets ». Si ces artistes brillent avec tant d'éclat, c'est que Spontini a retouché pour eux bien des détails de sa conception originelle. Le manuscrit autographe montre en effet de nombreuses divergences avec la partition définitive imprimé chez Érard. Les transpositions et variantes pour M^{lle} Maillard dans la Grande Vestale s'expliquent par la spécificité d'une voix de soprano autrefois aiguë mais dont le temps a peu à peu sculpté un grave abyssal et des notes hautes d'une force à faire trembler les murs (ne l'appelait-on pas « M^{lle} Braillard » ?). Le cas de Cinna et Licinius est beaucoup plus complexe. Car le général romain devait à l'origine être chanté par Lays, que Spontini – malgré l'ambiguïté de son baryténor très spécifique – considérait comme baryton, et le rôle de Cinna aurait dû revenir à Lainez (d'où sa tessiture de ténor héroïque). L'arrivée dans la troupe de Nourrit, qui serait amené par son rang à chanter Licinius prochainement, et – surtout – les contestations de Lainez qui revendiquait le rôle de premier ténor amoureux (comme il les avait toujours remplis) obligea à une réécriture partielle des rôles. Lainez chantant Licinius, Lays se saisit de Cinna. Mais la version définitive imprimée porte les stigmates de ces atermoiements qui sont aujourd'hui encore un casse-tête pour les directeurs artistiques chargés des distributions.

Celle pour qui *La Vestale* marque un tournant de carrière ô combien plus prometteur est indiscutablement la soprano Caroline Branchu, entrée à l'Opéra en 1798 et à qui Berlioz tressera encore des lauriers dans les années 1820 (elle prendra sa retraite en juillet 1825). Le rôle de Julia lui est taillé sur mesure : elle peut y développer sa sensibilité dans l'introspection autant que sa puissance dans les élans dramatiques. Sa voix « si pure et si mélodieuse » (*Le Publiciste*) s'y épanouit dans des airs aux caractères fortement contrastés. La grande scène « Toi que j'implore... / Impitoyables dieux... », au second acte, est probablement le monologue le plus long – ou du moins le plus exigeant – jamais composé à l'époque

pour une chanteuse de l'Opéra. Mais, avec un recul de deux siècles, ce sont surtout les ariosos « Ô des infortunés » et « Toi que je laisse sur la terre » qui s'avèrent remarquablement novateurs : Spontini anticipe à la fois la *morbidezza* romantique de l'opéra italien, et une écriture orchestrale qui influencera les *cantabile* de Donizetti et Bellini. Que Caroline Branchu ait su plier sa technique et ses habitudes vocales à cette nouveauté mérite d'être signalé, et sa notoriété sort grandie de ce défi : « M^{me} Branchu n'a pas eu de rôle où elle ait mieux développé toutes les richesses de sa voix, ce qui fait honneur à la fois au musicien et à la cantatrice » affirme le rédacteur des *Affiches, annonces et avis divers*. Son triomphe prend même des proportions inattendues à la fin du spectacle : après que Spontini et le maître de ballet Gardel ont été ovationnés sur la scène, le public – chose rare – « a aussi voulu revoir M^{me} Branchu, qui a déployé le plus grand talent comme actrice et comme cantatrice » (*Le Moniteur universel*). Le librettiste, sachant trop ce qu'il devait à son interprète, se fendit quelques semaines plus tard d'un quatrain de remerciements flatteurs :

De tout ce que je dois aux charmes de votre art
 N'attendez pas que je convienne,
 Si vous acceptiez votre part
 Vous diminuerez trop la mienne.

Ce succès unanime, qui semblait si prévisible à lire la presse au lendemain de la création, fut pourtant loin d'être garanti : l'ouvrage de Spontini avait en effet traversé un purgatoire de plusieurs mois dont il avait bien failli ne pas se relever.



DÉJOUER LA CABALE

Ce fut alors que commença [...] le supplice des répétitions : supplice affreux pour un novateur sans autorité acquise, et auquel le personnel tout entier des exécutants était naturellement et systématiquement hostile ; lutte de tous les instants contre des intentions malveillantes, déchirants efforts pour déplacer des bornes, échauffer des glaçons, raisonner avec des fous, parler d'amour à des eunuques, d'imagination à des idiots, d'art à des manœuvres, de sincérité à des menteurs, d'enthousiasme à des envieux, de courage à des lâches. Tout le monde se révoltait contre les prétendues difficultés de l'œuvre nouvelle, contre les formes inusitées de ce grand style, contre les mouvements impétueux de cette passion incandescente allumée aux plus purs rayons du soleil d'Italie. Chacun voulait retrancher, couper, émonder, aplatir cette fière musique, aux rudes exigences, qui fatiguait ses interprètes en leur demandant sans cesse de l'attention, de la sensibilité, de la vigueur et une fidélité scrupuleuse. [...] Les remaniements dans l'instrumentation, les suppressions, les réinstallations de phrases, les transpositions, avaient déjà causé à l'administration de l'Opéra des frais énormes de copie. Sans la bonté infatigable de Joséphine et la *volonté* de Napoléon qui exigea que l'on fit l'*impossible*, il est hors de doute que la partition de *La Vestale*, repoussée comme absurde et inexécutable, n'eût jamais vu le jour.

(Hector Berlioz, *Journal des débats*, 12 février 1851)

Quoiqu'on connaisse la verve excessive de Berlioz, qu'il faut pondérer prudemment, plusieurs témoins des préparatifs de *La Vestale* s'accordent eux aussi à raconter combien pénibles furent ces instants pour Spontini. Dès la présentation de la partition au comité de lecture, en juillet 1805, des voix s'élevèrent contre moult détails prétendument irrecevables. Quand on sait que certains des membres qui y siégeaient (comme le compositeur Persuis) voyaient d'un très mauvais œil l'arrivée d'un concurrent italien dans le cercle réservé des auteurs de l'Opéra, on comprend aisément qu'ils aient tout fait pour en ralentir l'ascension. Le Sueur, en particulier, se plaignit que sa *Mort d'Adam* avait priorité sur *La Vestale* et on

ne lui donna pas tort, ce qui interrompit les répétitions commencées en octobre 1806 et qui ne furent reprises qu'en avril 1807. Ce fut ensuite au tour des musiciens de l'orchestre, puis de tout le personnel chantant de se rebiffer, prétextant des difficultés insurmontables pour l'exécution ou la mémorisation. La rébellion la plus étonnante est celle de Caroline Branchu qui, loin de se considérer gâtée par un rôle pourtant prépondérant, « déclarait qu'elle ne pourrait jamais apprendre des récitatifs inchantables » selon Maxime de Montrond. Berlioz confirme cette formulation en rapportant une conversation avec l'artiste, notée dans ses vieux jours. Elle lui aurait avoué :

Les compositeurs rencontrent quelquefois même des ennemis parmi leurs interprètes. Moi qui vous parle, quand on commença les études de *La Vestale*, j'ai fait partie pendant quinze jours d'une cabale contre Spontini. Ses merveilleux récitatifs me donnaient trop de peine à apprendre, ils me paraissaient inchantables ; à la vérité, j'ai promptement et bien changé d'opinion.

(*Journal des débats*, 24 octobre 1861)

L'artiste, réalisant bientôt l'erreur qu'elle commettait, ne s'entête pas à exiger des modifications intempestives. De son côté, Spontini, rasséréiné, fait tout pour la rassurer et l'accompagner dans son travail, au point que s'installe entre le compositeur et sa muse une connivence qui durera au moins jusqu'en 1819 avec la création d'*Olympie*. L'exigeant Spontini prend des nouvelles quotidiennes, conseille dans un billet à la chanteuse de « fortement prononcer » et de « dire le récitatif en général beaucoup moins lentement, excepté quelques endroits absolument indispensables ». Il ne rechigne pas non plus à des retouches musicales, comme en ce jour où il adresse à son interprète une page de musique accompagnée de cette doléance :

Madame,

Je viens de rétablir [...] deux mesures du premier air que l'on m'a redemandées, ainsi que la chute de la dernière mesure ; je m'empresse, madame, de

vous l'envoyer, de suite, tel qu'il doit être, en vous priant instamment de vouloir bien vous en occuper avec intérêt, afin de suppléer par votre belle voix et par votre sentiment au mérite réel de l'air ; autrement je me verrai éternellement condamné à ce morne silence du parterre et des artistes que j'ai éprouvé hier d'une manière aussi remarquable. Daignez agréer, madame, mes sentiments très respectueux.

Outre Berlioz, un autre chroniqueur tardif des répétitions de l'opéra de Spontini est le musicographe Castil-Blaze qui, dans son ouvrage *L'Académie impériale de Musique de 1645 à 1855*, assure, lui, que « les changements que Spontini fit à sa musique en élevèrent les frais de copie à 10 000 francs. Sans la haute protection qui soutenait les efforts de ce compositeur jamais, peut-être, *La Vestale* n'eût été représentée ». Et, davantage encore que la bonne volonté de Caroline Branchu, cette haute protection fut décisive dans le succès de l'ouvrage.



L'APPUI DE JOSÉPHINE

Il n'est pas évident de comprendre ce qui poussa Joséphine de Beauharnais, l'impératrice bientôt déchuë pour cause d'infertilité, à prendre fait et cause pour Spontini tandis que sa *Vestale* se débattait contre la cabale. Il existe bien quelques lettres de recommandation adressées à l'impératrice, dans les années 1803-1804, en faveur du compositeur italien, mais les trois premiers essais lyriques de Spontini à Paris – les opéras-comiques *La Petite Maison* et *Milton* en 1804, *Julie ou Le Pot de fleurs* en 1805 – n'avaient guère marqué les esprits des spectateurs du théâtre Feydeau. En revanche, Joséphine témoignait d'un goût particulier pour l'opéra italien et, Cherubini ayant été écarté par Napoléon, il lui sembla évident que Spontini était le prophète qui saurait marier à la déclamation française le meilleur du chant ultramontain. Dans ses *Mémoires anecdotiques sur l'intérieur du palais et sur quelques événements de l'Empire*, Louis-François-Joseph de Bausset

rapporte que « l'impératrice Joséphine, passionnée pour les arts, et surtout pour la musique, sentait plus vivement que personne la nécessité d'introduire sur notre scène lyrique des changements que le temps et le goût avaient consacrés en Allemagne et en Italie, changements principalement attribués aux œuvres immortelles de Mozart et de Cimarosa ».

Pour légitimer Spontini dans la capitale, Joséphine (dédicataire de *La Petite Maison* en 1804) commence par le nommer directeur de sa musique particulière, bien décidée ensuite à aplanir les difficultés que rencontrerait *La Vestale* lors des répétitions. Elle ne s'était pas trompée et ne fléchit pas lorsqu'il fallut effectivement agir avec une fermeté toute napoléonienne : plusieurs billets « par ordre » firent avancer la troupe récalcitrante dans une direction qu'elle refusait de prendre. Sans surprise, Spontini lui dédie avec gratitude la partition de l'ouvrage supplicié, comme il le fera à nouveau en 1809 avec celle de *Fernand Cortez*. Ce compagnonnage ne s'arrête pas là : Joséphine décide d'assister à la première représentation malgré une étiquette contraignante, puisqu'en l'absence de Napoléon alors à la guerre, elle aurait dû s'abstenir de paraître au spectacle. Les commentateurs s'émeuvent de cet appui devenu quasiment politique. Le *Journal de l'Empire* du 18 décembre 1807 insiste sur le fait qu'« en ne dissimulant point l'intérêt [que l'Impératrice] avait la bonté de prendre au succès [de *La Vestale*], elle y a beaucoup contribué. La vue d'une princesse si justement chérie, a répandu la joie et l'enthousiasme dans toute l'enceinte du théâtre : quand le cœur est satisfait, l'esprit est favorablement disposé à toutes les jouissances qu'on lui présente ». Jamais Spontini n'oubliera ce soutien décisif de la souveraine. Georgette Ducrest raconte que, même lorsqu'elle fut répudiée et cloîtrée à la Malmaison, le compositeur « lui continuait ses bontés dans toutes les occasions qui pouvaient lui être agréables. Il était pour elle, après le divorce, tout aussi empressé que lorsqu'elle était sur le trône, et lui consacrait tout le temps dont il pouvait disposer. Elle avait fait tant d'ingrats qu'elle était heureuse de parler de la reconnaissance de M. Spontini. » (*Mémoires sur l'impératrice Joséphine*, 1828.)





Joséphine impératrice et reine d'Italie.
Musée Carnavalet, Paris.

Joséphine, Empress of the French and Queen of Italy.
Musée Carnavalet, Paris.

NE PAS ABANDONNER JULIA

L'œuvre une fois mise sur les rails du succès, Spontini peut compter sur le zèle de Caroline Branchu pour entretenir la flamme de son triomphe (mieux qu'elle ne le fait au second acte de l'opéra en laissant le feu sacré s'éteindre...). Ce rôle devient son incarnation fétiche, dans lequel elle surpasse toutes ses remplaçantes et ses doublures :

Depuis que M^{me} Branchu a créé avec tant de succès le rôle de la Vestale, toutes les actrices de l'Opéra l'ont essayé tour à tour plus ou moins heureusement. M^{me} Branchu est restée dans ce rôle l'actrice par excellence ; après elle, on a distingué M^{me} Granier et M^{me} Ferrières comme celles qui approchaient le plus du modèle. M^{lle} Himm a des qualités brillantes, une belle taille, une belle figure, une belle voix, un air de modestie et d'ingénuité : que lui manque-t-il ? Un degré de chaleur et d'expression.

(*Journal de l'Empire*, 25 août 1809)

Il apparaît vite, néanmoins, que Julia épuise certains soirs Caroline Branchu, laquelle admet que c'est là son rôle le plus fatigant. Pour preuve, lorsqu'en août 1809 elle rentre d'une longue maladie, et quoi que le public l'attende dans le personnage de la prêtresse romaine, elle surprend la critique en optant pour *Didon* de Piccinni. Mais, autour de 1814, et malgré des cordes vocales trahissant de plus en plus une fatigue récurrente, l'artiste ne renonce pas encore à cette Julia tant chérie. La *Gazette de France* s'émeut d'un tel zèle, qui pourrait bien s'avérer fatal à la chanteuse :

Une cantatrice qui, trois fois par semaine, se consume en de pareils efforts, s'expose à de graves accidents, si même elle ne compromet son existence. Toute surprenante que soit donc la nouvelle méthode de chant adoptée par M^{me} Branchu, je ne lui ferai pas de compliment sur ce point : je me pique d'être du nombre de ces gens charitables qui ne peuvent plus l'entendre sans trembler pour elle.

Cette nouvelle méthode de chant se traduit par une émission de plus en plus forcée, un grave appuyé d'une manière qu'on appellerait aujourd'hui « vériste » et une simplification aussi confortable que possible des passages les plus tendus (dont on trouve des traces dans certaines réductions pour voix et piano plus tardives). C'est aussi par le geste théâtral que la chanteuse compense les faiblesses devenues outrageantes de son instrument. Et, lorsque viendra l'heure d'abandonner tout à fait Julia, Caroline Branchu saura se souvenir de sa collègue M^{lle} Maillard qui, de soprano aiguë s'était vue rétrogradée en mezzo-soprano « de force » : elle acceptera dignement de chanter le rôle de la Grande Vestale pendant quelques années, donnant la réplique à des concurrentes qui l'enterraient vivante, cette fois sans espoir d'être sauvée.



Caroline Branchu dans *La Vestale*, 1812.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Caroline Branchu in *La Vestale*, 1812.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.