

**MUSIQUES DE SCÈNE
SOUS LA
III^e RÉPUBLIQUE**

Illustration de couverture : Hyacinthe-César Delmaet
et Louis-Émile Durandelle, photographie de l'opéra
Garnier en construction [1861-1875], épreuve sur papier
albuminé, 27,3 × 39,3 cm, dans les collections numérisées
de la bibliothèque de l'INHA, NUM PH 3810.

Conception graphique : Basile Bayoux
Relecture et mise en pages : Basile Bayoux et Claire Fonvieille
Gravure musicale : Claire Fonvieille

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université
(École doctorale V et Conseil scientifique) et de l'IReMus
(Institut de Recherche en Musicologie, UMR 8223).

©Microsillon éditions, 2018
35 rue Rachais, 69007 Lyon
ISBN : 978-2-9553842-2-0

MUSIQUES DE SCÈNE SOUS LA III^e RÉPUBLIQUE

Sylvie Douche (dir.)



01 Parodos

Sylvie Douche

Le présent ouvrage est issu de la Petite Biennale de musique française, organisée en Sorbonne au printemps 2014. Le projet était d'approfondir les espaces de l'entre-deux, entre la fosse et la scène, lieu magique où se croisent des univers sonores autonomes quoique complémentaires ; tout comme à l'écran où se rejoignent une bande-son et un continuum d'images – à la différence près qu'au théâtre, chaque représentation est une nouvelle interprétation. La musique de scène nous permettrait donc d'ouvrir un plus vaste champ d'observation. Ainsi que le constatait Albéric Magnard :

Les transformations de la musique au contact de la littérature et de la littérature au contact de la musique s'accroissent encore à la scène, dont les ressources plastiques entraînent l'infinie variété des développements poétiques et symphoniques¹.

La spécificité du spectacle vivant nous oblige à revêtir à chaque fois l'habit de créateur, car, hormis le cas de productions filmées que

1. Albéric Magnard, « Littérature, plastique et musique », *La Revue de Paris*, 15 septembre 1894, p. 436.

la caméra aura immortalisées, les musiques de scène des années 1870-1940 (et *a fortiori* avant !) ne bénéficient aucunement d'une trace matérielle les figeant, hors la partition et les éventuels livrets de mise en scène. Pourtant, la multiplication des musiques de scène sous la III^e République indique bien qu'on fondait sur elles les plus grands espoirs de fusion des arts. En 1887, Julien Tiersot n'hésite pas à affirmer que la musique de scène, « forme encore peu pratiquée chez nous », fournit « tous les éléments d'un art nouveau destiné à prendre dans l'avenir un développement important² ». Cette prédiction montre que l'on s'étonne et s'émerveille à cette époque de redécouvrir la mystérieuse alliance verbo-musicale ; au même moment, Arthur Pougin conclut son entrée « Musique de scène » dans son *Dictionnaire historique* par ces mots : « Tout est convention au théâtre et celle-ci [la musique de scène] est peut-être, sans qu'on s'en rende bien compte, l'une des plus étranges et pourtant des plus utiles qui soient³ ». 8

Or la musique sur la scène du théâtre n'est pas une nouveauté. Elle y jouait déjà son rôle dans la *commedia dell'arte*, le théâtre de Shakespeare, les pantomimes du XVIII^e siècle, etc. Dans le dernier quart du XIX^e siècle, la plume d'un directeur de périodique rappelle le *Timoléon* de Méhul sur Chénier (1794) ou *Le Siège de Missolonghi* de Ferdinand Hérold sur Ozaneaux (1828), après s'être interrogée sur le dédain français pour un genre auquel les voisins d'outre-Rhin cèdent volontiers :

Il fallait encore triompher des répugnances manifestes et d'ailleurs justifiées du public français pour le drame mêlé de musique, ou plutôt interrompu, disjoint, retardé par la musique. Nous croyons qu'on peut, avec du talent, bien entendu, composer d'excellente musique d'après les situations attachantes d'un drame, et qu'il sera toujours extrêmement difficile, sinon impossible, de faire un bon drame, où des morceaux de musique, autres que des chœurs, aient leur place ménagée. Les Allemands prônent, je le

2. Julien Tiersot, « La musique à l'Odéon », *Le Ménestrel*, 25 décembre 1887, p. 412.

3. Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Firmin Didot, 1885, p. 535.

sais, cette forme hybride et bâtarde de l'art théâtral qui plaît à leur nature contemplative. Presque tous leurs maîtres, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schubert, Meyerbeer et Schumann, ont contribué puissamment à l'y populariser. Les Français n'y ont pu mordre [...]»⁴.

Il nous semble que la musicologie se devait d'abord de réfléchir au rôle de la musique et à la manière dont elle s'insère dans ces performances particulières que sont les pièces de théâtre avec musique de scène ou musique en scène ; ensuite, d'étudier la façon dont s'organise l'ample univers sonore dramatique, qui rassemble des sources diverses en un tout hétérogène. La question n'est pas nouvelle et Rousseau l'avait déjà maintes fois posée, se demandant « jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique⁵ », selon sa célèbre formule.

9 Nous nous inscrivons donc ici dans un sillon déjà creusé, notamment par Catherine Steinegger⁶, Peter Lamothe⁷ aux États-Unis, et par d'autres universitaires français ensuite⁸, particulièrement au travers d'un collectif sur la question qui constitue une véritable pierre fondatrice à notre édifice : celui dirigé par Florence Fix, Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre⁹. L'introduction insiste sur le temps vécu que nous rend sensible la musique, sur la spatialisation en trois dimensions à laquelle elle nous donne accès, sur sa capacité à agir sur notre mémoire et à exciter notre imaginaire. Ce faisant, les auteurs se défendent de considérer l'œuvre finale comme une somme d'entités

4. Arthur Heulhard, « Revue musicale », *La Chronique musicale : revue bi-mensuelle de l'art ancien et moderne*, vol. 2, 1^{er} décembre 1873, p. 250.

5. Jean-Jacques Rousseau, « Fragments d'observations sur l'*Alceste* italien de M. le chevalier Gluck » (1777), *Œuvres complètes*, Paris, Lefèvre, 1839, p. 212.

6. Voir Catherine Steinegger, *La Musique à la Comédie-Française de 1921 à 1964 : aspects de l'évolution d'un genre*, Marcel Bozonnet (préf.), Sprimont, Mardaga, 2005.

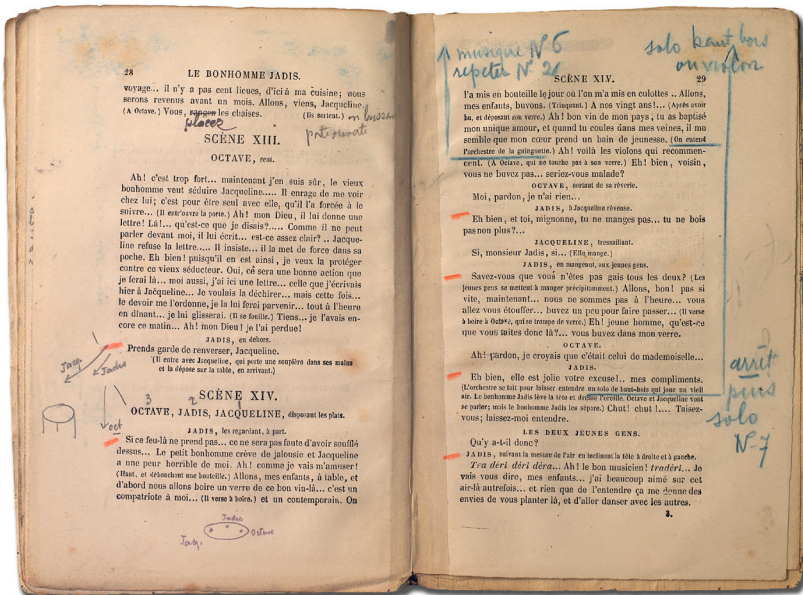
7. Peter Lamothe, *Theater Music in France, 1864-1914*, Ph. D., University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.

8. Relevons le récent collectif sous la direction de Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Le Son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, CNRS éditions, 2016.

9. Florence Fix, Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Musique de scène, musique en scène*, Paris, Orizons, 2012.

Épisode I.

L'Antiquité sur scène



"COLOMBE" de Jean Anouilh.

Touten s'échoué sur le clavier (aux mains) (NOIR).

En cuisine, le pianiste abat tout son avant-bras sur le clavier et (dans le noir.) enchaîne sur la Valse.

LA VAGUE

VALSE

Simplifiée par M^{me} F. FAUGER.

d'OLIVIER MÉTRA.

Dédiée à mes classes, cette valse S. POL.

Moderato.

INTRODUCTION.

Tempo di valse.

DÉBUT (La deuxième fois, DEUX OCTAVES au-dessus 2/8)

VALSE.

Pour, Alt. M^{me} MENESTRALE, Valse, aux Violons.

H. et Clapote.

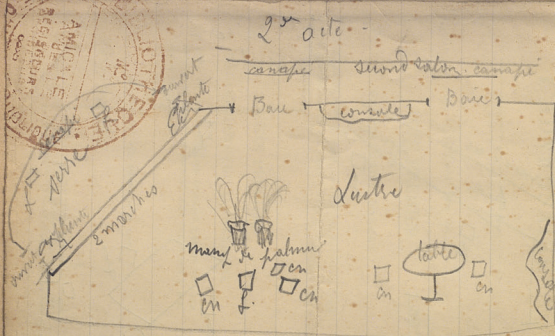
BRIGUE et C^o BARRON.

Le pianiste a sur la table une lampe de poche garnie d'une gelatine bleue, le tout pendu à son cou par un fil en collier, afin de pouvoir lire la partition dans l'obscurité.

2

De nos jours.

Pour la mise en scène détaillée et la musique dans la coulisse au deuxième acte, s'adresser à M. MARSAY, régisseur général du Théâtre de la Renaissance.



107 - *Musique*
 108 - *Marche du Roi Soleil - P. Vach*
 109 - *Dame Anita - guez*
 110 - *Reve d'artiste Aubry*
 111 - *Propos galants de Aubry*



Figure 5. Camille Saint-Saëns, *Antigone*, 5^e stasimon « hymne à Bacchus », mes. 1-9.



Figure 6. Fragment anonyme²³.

Cependant, au-delà du souci d'inspiration historique, on trouve dans *Antigone* un véritable travail sur le motif qui donne son sens à l'œuvre. Par exemple, le prologue qui précède et accompagne l'entrée d'Antigone est une pantomime dans laquelle l'auditeur repère le timbre des flûtes, associé ensuite à la jeune héroïne, ainsi que deux éléments, le chromatisme descendant et les triolets, qui, par la suite, feront toujours allusion à la jeune fille. Cette même cellule mélodique réapparaît dans le quatrième épisode, accompagnant les derniers mots du *kommos* d'Antigone, suivie des mêmes triolets, au son des seules flûtes. Le chœur répond à la fille d'Œdipe sur une autre mélodie, dans une autre couleur instrumentale, créant ainsi deux discours antagonistes, deux mondes différents. Quand Antigone reprend la parole, on retrouve les triolets, mais dans une phrase mélodique ascendante : doit-on y voir une vision chrétienne d'Antigone, sorte d'ascension de l'héroïne ? ou s'agit-il d'un refus du pathétique ? Quoi qu'il en soit, la réponse du chœur ne manifeste aucun changement. La musique y est figée, le chœur reste inflexible et ne compatit pas avec la jeune fille.

Plus loin, dans l'*exodos*, on retrouve à plusieurs reprises ce motif comme inversé, doté d'un chromatisme montant, au moment de la

23. Cité par François-Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité*, op. cit., p. 154.

sortie d'Eurydice, puis des paroles du messenger, avant d'être repris dans la mélodie du chœur, sur les mêmes notes et en diminution. On le retrouve enfin dans les paroles de Créon. Enfin, lorsque le messenger annonce la mort d'Eurydice, les clarinettes rappellent les triolets d'Antigone. L'œuvre comporte donc une cohérence, à la fois musicale et philosophique. On a commenté les significations politiques et religieuses de l'*Antigone* de Mendelssohn²⁴ ; cinquante ans plus tard, sous la plume de Saint-Saëns, elles sont autres mais bien présentes.

La représentation d'Antigone : mise en scène et costumes

59 L'*Almanach des spectacles* de 1893 dresse la liste des acteurs²⁵. Y prennent part Mounet-Sully (Créon), Paul Mounet (Tirésias), et MM. Silvain (l'Envoyé), de Féraudy (le gardien), Dupont-Vernon (le chorège), et Leitner (Hémon), ainsi que Julia Bartet (Antigone) et M^{mes} Barretta (Ismène) et Lerou (Eurydice). La presse est unanimement élogieuse sur les acteurs. Le jeu de Julia Bartet a été très apprécié, pour ses « attitudes impeccables » et sa « diction touchante et harmonieuse²⁶ », bien qu'elle ait pris un parti d'interprétation particulier²⁷. Les commentateurs relèvent une émotion qui « touche au sublime » concernant la pantomime de Mounet-Sully dans l'exode, tenant son fils mort et découvrant que sa femme s'est pendue. Le décor semble issu

24. Peter Andraschke, « Felix Mendelssohns *Antigone* », dans Christian Martin Schmidt (dir.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin, 1994*, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1997, p. 141-166.

25. Albert Soubies, *Almanach des spectacles, 1893*, Paris, Librairie des bibliophiles / Flammarion, 1894, p. 26.

26. Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1893*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1894, p. 90-91.

27. « Tout le poids de l'interprétation féminine repose sur madame Bartet. On peut discuter sur la façon dont elle a compris le rôle. Elle a fait d'Antigone une résignée, quasiment une martyre chrétienne. Est-ce la pensée de Sophocle ? Fut-il aussi chrétien d'instinct, par une sorte de divination que le dirent certains mystiques ? Il me semble que chez lui le drame est très humain, quelque peu brutal même. » Henry Fouquier, « Comédie française : *Antigone*, tragédie de Sophocle, mise à la scène française par MM. Meurice et Vacquerie (reprise) », *Le Figaro*, 22 novembre 1893, p. 5.

Du statut des musiques de scène dans la production d'Arthur Honegger

Pascal Lécroart

Cet article n'a d'autre ambition que de cerner ce que représente la musique de scène dans l'ensemble de l'œuvre d'un grand compositeur de la première moitié du ^{xx}e siècle. Il ne s'agira donc pas d'analyser des réalisations précises mais de tirer des enseignements généraux en partant du travail de Harry Halbreich il y a maintenant vingt ans dans *L'Œuvre d'Arthur Honegger*¹, catalogue raisonné et analytique qui est toujours la bible pour tout chercheur s'intéressant à cette œuvre. On s'efforcera de délimiter le corpus avant de tenter de l'organiser afin d'en interroger le statut dans l'ensemble du travail du compositeur. Ce sera l'occasion de sortir des représentations sans doute trop schématiques que l'on se fait de ce genre multiforme.

Délimitation du corpus

Les catalogues des œuvres musicales reconnaissent la musique de scène comme genre. Harry Halbreich isole ainsi cette catégorie, après les opéras, les opérettes et les ballets, et avant les musiques

1. Harry Halbreich, *L'Œuvre d'Arthur Honegger : chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, Paris, Honoré Champion, 1994.

radiophoniques et les musiques de films. Elle compte vingt-huit numéros :

- H. 21 *La Danse macabre*
- H. 35 *Les Mariés de la tour Eiffel* (cf. catégorie 7A)
- H. 39 *Danse de la chèvre* (cf. catégorie 4A)
- H. 41 *Saül*
- H. 45 *Antigone* (cf. catégorie 4A)
- H. 48 *La Tempête* (cf. également catégories 7A et 8A)
- H. 49 *Liluli*
- H. 60 *L'Impératrice aux rochers* (cf. également catégorie 7A)
- H. 61 *Phaedre* (cf. également catégorie 7A)
- H. 62 *Pour le Cantique de Salomon* (cf. catégorie 7A)
- H. 63 *La Petite Sirène* (cf. catégorie 8A)
- H. 104 *Le Quatorze juillet* (cf. catégorie 7A)
- H. 111 *Liberté* (cf. catégorie 7A)
- H. 119 *La Construction d'une cité* (cf. catégorie 9A)
- H. 146 *La Mandragore*
- H. 147 *L'Ombre de la ravine* (cf. catégorie 4A)
- H. 149 *Les Suppliantes*
- H. 150 *800 mètres*
- H. 151 *La Ligne d'horizon*
- H. 165 *Le Soulier de satin*
- H. 172 *Sodome et Gomorrhe*
- H. 175 *Charles le Téméraire*
- H. 187 *Prométhée*
- H. 190 *Hamlet*
- H. 194 *Œdipe*
- H. 195 *L'État de siège*
- H. 208 *On ne badine pas avec l'amour*
- H. 210 *Œdipe roi*²

94

Chaque numéro fait l'objet d'une description et d'une analyse par le musicologue. Cependant, dans le cas des renvois, le travail est reporté, pour totalité ou pour partie, à une autre catégorie :

Catégorie 4A : Musique de chambre d'origine scénique

Catégorie 7A : Œuvres pour orchestre d'origine scénique

2. *Ibid.*, p. 703.