



LA NONNE SANGLANTE

Charles Gounod

Dossier pédagogique

Vous êtes sur le point d’emmener votre classe à l’Opéra Comique. Ce dossier est conçu pour vous accompagner dans cette démarche. Vous y trouverez toutes informations sur le spectacle que vous avez choisi de faire découvrir à vos élèves mais vous y trouverez aussi des informations pratiques sur l’Opéra et son histoire.

Si vous souhaitez mener approfondir le travail sur le spectacle, ou suivre un programme intensif sur l’Opéra Comique, nos équipes sont à votre disposition pour accompagner votre projet, n’hésitez pas à prendre contact avec nous.

Notre site internet vous est également dédié, connectez-vous à votre espace personnalisé en suivant cette adresse : <https://www.opera-comique.com/fr/enseignant>, téléchargez les dernières ressources pédagogiques et interagissez avec nous !

A très vite au Comique !

Chargé de la médiation

Maxime Gueudet

01 70 23 01 84

enseignement@opera-comique.com

Théâtre National de l’Opéra-Comique

1 Place Boieldieu

75002 PARIS

Direction de la publication

Olivier Mantei

Auteurs du dossier

Théophile Bonjour

Irène Mejia Buttin

Conception et édition

Laure Salefranque

Maxime Gueudet

Mai 2018

La Nonne sanglante

Opéra en cinq actes.

Livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, inspiré du roman gothique Le Moine de Matthew Gregory Lewis
Créé le 18 octobre 1854 à l'Opéra (salle Le Peletier).

Samedi	02 juin 2018	20h
Lundi	04 juin 2018	20h
Mercredi	06 juin 2018	20h
Vendredi	08 juin 2018	20h
Dimanche	10 juin 2018	15h
Mardi	12 juin 2018	20h
Jeudi	14 juin 2018	20h

Direction musicale
Mise en scène
Dramaturgie
Collaboration artistique
Décors
Costumes
Lumières
Vidéo
Recherches dramaturgiques

Laurence Equilbey
David Bobée
David Bobée et Laurence Equilbey
Corinne Meyniel
David Bobée et Aurélie Lemaigen
Alain Blanchot
Stéphane Babi Aubert
José Gherrak
Anaëlle Lebovits Quenehen et
Catherine Dewitt

Durée : 2h45 entracte compris

C'est dans une Bohême médiévale et ténébreuse tiraillée de guerres et conflits héréditaires que prend vie l'histoire de la Nonne Sanglante. Bravant la décision de son père, Rodolphe s'éprend de la jeune Agnès alors qu'elle est promise à un autre. Les deux amants se confrontent à cet amour interdit, bientôt assombri par la rencontre du héros avec la Nonne sanglante, figure fantomatique venue d'ailleurs et désespérément ressemblante à Agnès...

Pour son deuxième opéra, Gounod, sur un livret de Scribe, s'ancre dans la tradition romantique par ce retour aux sources du roman gothique et de ses personnages revenus de l'au-delà.

Dans le cadre du 6° festival Palazzetto - Bru Zane Paris

Rodolphe
Agnès
La Nonne
Luddorf
Arthur
Pierre l'Ermite
Le baron de Moldaw
Fritz, Le Veilleur de nuit
Anna

Orchestre
Chœur
Production
Coproduction

Michael Spyres
Vannina Santoni
Marion Lebègue
André Heyboer
Jodie Devos
Jean Teitgen
Luc Bertin-Hugault
Enguerrand De Hys
Olivia Doray

Insula Orchestra
Accentus
Opéra Comique
Palazzetto Bru Zane - Centre de
musique romantique française, Insula
Orchestra

A young child with curly blonde hair is looking upwards with an expression of awe and interest. The child is wearing a dark blue long-sleeved shirt. In the background, other people are visible, including a woman with glasses and a man in a dark jacket, suggesting a theater or performance setting. The lighting is warm and focused on the child.

**Les clés
du spectacle**

SOMMAIRE

A) Le roman gothique et le grand opéra.....	6
a) <u>Le roman gothique</u>	6
b) <u>Le grand-opéra</u>	7
c) <u>Gothique et grand opéra, une rencontre difficile</u>	8
B) Repères biographiques	10
a) <u>Charles Gounod</u>	10
b) <u>Eugène Scribe</u>	12
C) Le livret	14
a) <u>Les rôles</u>	14
b) <u>L'argument</u>	15
c) <u>Gounod, jeune compositeur d'opéra</u>	17
D) La production de l'Opéra Comique.....	20
a) <u>Note d'intention de Laurence Equilbey, chef d'orchestre : « Nous n'avons que le choix du noir » - Victor Hugo</u>	20
b) <u>Entretien croisé avec David Bobée, metteur en scène et Laurence Equilbey, chef d'orchestre. Réalisé par Agnès Terrier, Dramaturge</u>	21
E) Outils pédagogiques.....	27
<u>Bibliographie</u>	27

A) Le roman gothique et le grand opéra

a) Le roman gothique

L'opéra *La Nonne sanglante* trouve son origine dans une trouble contrée du romantisme... le roman gothique, genre littéraire anglais en vogue des années 1790 à 1830.

Le roman gothique anglais se caractérise par un attrait pour le fantastique, le macabre et le sentimental. Ces points saillants sont ceux du courant romantique dans sa généralité : les auteurs se plaisent à exprimer leur art dans des atmosphères historiques, mythologiques ou exotiques qui peuvent parfois emprunter au monde populaire.

Il renoue avec une tradition du théâtre élisabéthain de Shakespeare (1564-1616) par ses effrayants décors : châteaux hantés, cryptes, cimetières, tempêtes en mer. Ses personnages sont ceux que l'on imagine évoluer dans ces sombres décors... fantômes, femmes fatales, bandits, démons de tous poils avec une préférence marquée pour le clergé, mis en scène dans une position plutôt négative. Ces spécificités placent le roman gothique dans la lignée des Lumières, tout en remettant en question l'esprit rationaliste de ses philosophes. Les

situations dramatiques n'en sont pas moins dénuées de noirceur et de surnaturel.

La Nonne sanglante rassemble dans son livret l'ensemble de ces caractéristiques. Et celui-ci prend racine dans la culture populaire qui a souvent fait éclore l'art romantique.

Eugène Scribe s'inspire librement du roman gothique *The Monk (Le Moine, 1796)* de Matthew Gregory Lewis (1775-1818). Lewis s'était quant à lui inspiré des *Volksmärchen der Deutschen (Contes populaires allemands, 1786)* de Johann Karl August Musäus (1735-1787) qui reprend lui-même des légendes allemandes datant du Moyen-Âge. Parmi ces contes, « Die Entführung » (« L'enlèvement ») dont l'intrigue et les personnages ont servi à l'écriture de *La Nonne sanglante*, puisqu'il met en scène des spectres de religieuses vengeresses.

Le roman gothique appartient à cette mouvance du romantisme que l'on nomme parfois le « romantisme noir ». Celui-ci inspirera les

auteurs surréalistes (André Breton et Antonin Arnaud s'en réclament) mais également les romantiques français des années 1830 (à la tête desquels Théophile Gautier et Victor Hugo), E.T.A. Hoffmann, Edgar Poe, Charles Baudelaire, voire quelques auteurs symbolistes et décadents de la fin du XIXe siècle (comme Huysmans par exemple). Le romantisme noir se nourrit de l'esprit du roman gothique anglais, lui-même inspiré de vieilles légendes allemandes, tout en lui apportant l'esprit de nouveauté des romantiques français. C'est une facette pessimiste, cynique voire moqueuse du romantisme qui peut pour autant très bien convenir à l'avidité d'un public qui aime à trouver sur scène l'effroi ou la catharsis que des drames tels que *La Nonne sanglante* pourront lui procurer.

b) Le grand-opéra

D'après Jean-Claude Yon, la naissance du grand opéra « *correspond non à des motifs politiques mais, d'une part, à l'insertion de l'art lyrique dans la société libérale et bourgeoise qui se met alors en place et, de l'autre, au prodigieux instinct dramatique de Scribe* ». Bien que le dramaturge Eugène Scribe occupe une place de choix dans les productions opératiques du XIXe siècle, la naissance du grand opéra ne peut lui être attribuée qu'en fonction de la définition que l'on en

fait. Fondées sur de nombreux critères institutionnels, dramatiques, musicaux, visuels, économiques ou sociologiques, la définition de ce genre à succès a mis du temps à s'asseoir.

Au XIXe siècle, le grand opéra est associé au premier théâtre de la capitale qu'était l'Opéra de Paris. Toutes les œuvres lyriques qui y étaient représentées, appartenaient au genre du « grand opéra ». Outre le fait que l'opéra est un genre entièrement écrit en vers, il est nécessaire que tout soit mis en musique et qu'aucune place ne soit jamais laissée à la parole. Les règles étaient strictes et toute œuvre s'autorisant des dialogues parlés, même brefs, était relayée aux productions de l'Opéra-Comique, comme ce fut le cas de *Carmen* par exemple. Le grand musicologue de l'époque François-Joseph Fétis parle de cette distinction en des termes clairs : « *l'opéra français est de deux genres, le grand opéra, chanté d'un bout à l'autre, et l'opéra-comique, ou les chanteurs parlent et chantent tour à tour* ».

En 1835, alors qu'Henri Duponchel est à la tête de l'Opéra de Paris, ces exigences sont même verbalisées dans l'article 21 du cahier des charges de la direction indiquant : « *Il ne pourra être exploité sur la scène de l'Académie Royale de Musique que les genres attribués jusqu'à ce jour à ce théâtre, savoir : Le grand opéra, avec récitatif à*

orchestre en un, deux, trois, quatre ou cinq actes, avec ou sans ballet. »

Omniprésent et ainsi protégé, le Grand Opéra est le témoin d'une époque et d'une esthétique romantique. Il se distingue par de nombreux aspects : sa coupe en 4 ou 5 actes comportant plusieurs tableaux et des numéros très délimités, les sujets empruntés au Moyen-Age ou à la Renaissance, la fin tragique et violente (tout l'inverse de l'opéra seria qui impose un *lieto fine*, une fin heureuse) l'importance du chœur, l'intégration de ballets et de pantomimes, l'interaction de personnages issus de classes sociales différentes, l'orchestre étoffé et des chanteurs lyriques et virtuoses. Qui dit grand opéra, dit donc opéra de grandes proportions, avec un grand orchestre, une vaste partition (2h30 pour *la Nonne sanglante*) des rôles longs et difficiles à chanter et une mise en scène recherchée avec de riches costumes et des effets pyrotechniques. Car, finalement, l'opéra depuis sa naissance est pensé comme un art total dans lequel théâtre, musique et mise en scène sont complémentaires et portent tous trois la magnificence du genre.

Charles Gounod n'est d'ailleurs ni le seul ni le premier à s'y être confronté. Bien avant lui et pour un succès tout aussi conséquent, les compositeurs français comme Daniel-François-Esprit Auber ou

Fromental Halévy incarnent le Grand Opéra. Mais le genre est aussi porté par des Allemands comme Giacomo Meyerbeer dont la plume fera naître les plus grandes pages consacrées au genre. En 1831, *Robert le Diable* ébranle le tout-Paris de l'époque. Il sera bientôt suivi des *Huguenots*, du *Prophète* et de *l'Africaine*. Les Italiens suivent aussi le mouvement avec Giuseppe Verdi qui vient y créer les *Vêpres siciliennes* en 1855.

c) Gothique et grand opéra, une rencontre difficile

« Il y a de l'orage dans l'air, il y a de l'eau dans le gaz » entre *La Nonne* et l'opéra... Comme Claude Nougaro dans *Le Jazz et la Java*, a-t-il été possible à Gounod et Scribe de partager en frères roman gothique et grand-opéra ?

Ambitieuse démarche, du moins, que celle du librettiste Eugène Scribe qui s'en va proposer à la plupart des grands compositeurs établis alors à Paris une adaptation lyrique assez fidèle du passage sur « *la légende de la Nonne sanglante* » issu du roman noir *Le Moine* de l'écrivain anglais Matthew Gregory Lewis.

Tous, avant Gounod, déclinent l'offre... Il faut avouer que c'est surtout

pour des raisons de contrats et de vexations personnelles entre artistes que Hector Berlioz, Félicien David, Fromental Halévy, Daniel-François-Esprit Auber et même Giuseppe Verdi vont tour-à-tour refuser de mettre en musique l'esquisse dramatique proposée par Scribe.

Il est en effet difficile de présenter au public parisien une œuvre qui corresponde à la fois à l'ambiance surnaturelle et tourmentée du romantisme noir et à ses attentes tant musicales que littéraires. Le drame doit réussir à concilier la vengeance post-mortem du fantôme d'une femme tuée par son amant, hantant les nuits du pauvre Rodolphe sur qui s'abat une malédiction à laquelle il ne croit pas au début de l'opéra, avec une intrigue politique ou historique dont le genre ne peut apparemment guère se passer. À première vue, on peut y voir l'imbrication un peu forcée et invraisemblable de deux éléments éloignés l'un de l'autre, mettant quelque peu à mal le livret de Scribe, dans son dénouement notamment. En effet, c'est Ludorf, le père de Rodolphe, au cœur du conflit politique du début de la pièce, qui résout l'opéra en apportant, dans le dernier acte, un sacrifice salvateur. Habituellement, les nœuds dramatiques des grands-opéras à succès mettent en conflit un personnage principal tiraillé entre son devoir filial et des résolutions politiques irrésistibles. Celles-ci, bien que

présentes en toile de fond, sont remplacées dans le dénouement par le risque pour Rodolphe de voir la malédiction se prolonger, et donc l'avortement de son projet de mariage, s'il ne commet pas le parricide.

À cette apparente faiblesse dramatique, peuvent se rajouter d'autres déséquilibres, comme la place importante donnée à Arthur (deux airs), le page de Rodolphe, pour des raisons d'exaltation lyrique de la voix de son interprète, ou encore la présence du personnage de Pierre l'Ermite, intégré par Scribe pour ne pas froisser la religiosité de Gounod.

Mais ce qui ressemble au premier regard à une composition dramatique hasardeuse qui dessert la musique composée par Gounod peut aussi être vu comme une proposition, inédite dans le répertoire de l'opéra. Celle de faire vibrer le public grâce aux élans d'un romantisme opaque et bizarre qui propose une plaisante catharsis, le plaisir de se faire peur. Scribe et Gounod proposent un grand-opéra qui, malgré ses codes restrictifs, met en scène et en musique le sublime effroi qu'inspirent les esprits des morts, qui se jouent assez des affaires terrestres et sèment un trouble continu tant dans la musique et le drame, que dans la construction de la narration lyrique, elle-même remplie d'une tension palpable et qui pourrait mettre mal à l'aise les

critères de « perfection » du genre.

Et n'oublions pas que si *La Nonne sanglante* garde encore aujourd'hui le sceau exagéré d'un échec lyrique, c'est davantage par les stigmates de sa mauvaise réception au moment de sa création, que pour des raisons plus justifiées qui la distingueraient négativement du reste des œuvres de Gounod ou de Scribe, ainsi que nous l'allons voir un peu plus loin.



Charles Gounod / fotogr. Bayard & Bertall (Source: BNF)

B) Repères biographiques

a) Charles Gounod

Charles Gounod, né le 17 juin 1818 à Paris, est le second fils de François Gounod, peintre et dessinateur, et de Victoire Gounod qui, grande amatrice de musique, l'initie (Gounod parlera lui-même d'« allaitement musical »). Son père, établi comme professeur de dessin au service de Louis XVIII, meurt alors que Charles n'a que 5 ans mais Victoire continue quelques temps les cours de dessin et surtout continue l'initiation de son fils aux arts. À 11 ans, il quitte la pension dans laquelle on l'avait placé pour suivre les cours du prestigieux lycée Saint-Louis.

Il connaît ses premiers chocs esthétiques en assistant à de nombreux concerts et représentations d'opéra et écrit également ses premières pages de musique. Charles a maintenant 16 ans et sa mère, inquiète par la vocation artistique de son fils, en appelle à l'arbitrage du proviseur du lycée, Auguste Poisson, lui-même mélomane reconnu. Celui-ci est bouche bée à l'audition des morceaux que lui interprète a cappella le jeune Gounod. Il doit devenir compositeur !

Sa mère est amie avec la femme d'Anton Reicha, compositeur viennois et pédagogue de renom qui fut notamment le maître d'Hector Berlioz ou Franz Liszt et à ce moment-là professeur de contrepoint au Conservatoire de Paris. Elle lui envoie son fils pour des cours particuliers dans sa maison, là où à la même époque le célèbre César Franck vient aussi se former.

Anton Reicha meurt et Gounod entre au Conservatoire. Le directeur, qui aimait peu la musique de Reicha, lui refuse l'entrée dans la classe de composition et l'oblige à passer par la classe de contrepoint d'Halévy, à l'esthétique plus italianisante. Il parvient cependant assez rapidement à intégrer la classe de composition de François Lesueur, grand compositeur français du moment, alors en fin de vie. Son successeur s'appelle Ferdinand Paër et durant ces années de formation, Gounod côtoie l'effervescence musicale parisienne notamment animée par les créations des œuvres de Berlioz qui marquent le jeune compositeur.

En 1837, il est lauréat du concours de composition le plus prestigieux, le Prix de Rome, grâce à une cantate nommée *Fernand*. La même année, il compose puis dirige une Messe à l'église Saint-Eustache, ainsi que plusieurs romances, pièces de salon pour piano et voix.

La récompense du Prix de Rome est un séjour en Italie, à la Villa Médicis. Gounod y séjourne de 1839 à 1842 et se rapproche alors de préoccupations religieuses, notamment à travers les œuvres du compositeur italien de la Renaissance Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Cette religiosité sera prégnante dans toute son œuvre. En Italie, il côtoie également le peintre Ingres et la compositrice Fanny Mendelssohn. Il passe également par Vienne où il découvre les opéras de Mozart, notamment *La Flûte enchantée*, qui le marquent beaucoup. De cette époque date aussi son *Requiem*, première de ses grandes œuvres symphoniques.

Dès son retour à Paris, il mène une vie quasi cléricale et devient maître de chapelle de l'église des Missions étrangères à Paris, l'évêque lui permettant même de porter l'habit ecclésiastique. La Révolution de 1848 met fin à cette période et Gounod trouve ensuite en Pauline Viardot, cantatrice et compositrice, protectrice des arts, le soutien pour mener à bien ses ambitions, c'est-à-dire être joué et reconnu dans les grandes institutions musicales (Opéra, Société des concerts du Conservatoire) dont les portes sont difficilement ouvertes.

Sa *Messe solennelle de sainte Cécile* sera donnée dans la prestigieuse église Saint-Eustache à Paris en 1855 et son premier ouvrage lyrique *Sapho* est créé à l'Opéra de Paris en 1851, sans grand succès toutefois.

Artistiquement, c'est une période fastueuse et prolifique et *La Nonne sanglante*, créé en 1854, se situe au commencement celle-ci. Du statut d'abbé titulaire du Prix de Rome il passe progressivement à celui de chef de file de la jeune école française, aux côtés de Camille Saint-Saëns par exemple. Il est à l'origine de deux symphonies, des opéras à grand succès comme *le Médecin malgré lui* (1858) d'après Molière, *Faust* (1859) d'après Goethe, et de son célébrissime *Ave Maria*, dérivé du premier prélude du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach (1685-1750), entré aujourd'hui dans la culture populaire.

Son succès public et critique continue avec notamment plusieurs opéras-comiques et surtout deux grand opéras à grands succès : *Mireille* (1864) d'après un conte provençal et *Roméo et Juliette* (1867) d'après William Shakespeare. La guerre de 1870 le mène à s'exiler en Grande-Bretagne, avant de revenir en France pour y finir sa vie en se dédiant entièrement à sa vocation religieuse. Il meurt le 18 octobre 1893 à Saint-Cloud.

b) Eugène Scribe

Eugène Scribe est l'un des auteurs dramatiques français les plus prolifiques et reconnus du XIXe siècle, avec Georges Feydeau et Eugène Labiche. Fils d'un marchand de soieries, il naît le 24 décembre 1791 à Paris. Il suit des études secondaires au collège Sainte-Barbe avant de faire des études de droit. Engagé dans ce parcours académique et commun pour les jeunes gens de l'époque, Scribe est pourtant passionné de théâtre. Il a dix-huit ans lorsqu'il écrit ses premières pièces de théâtre avec ses amis Casimir Delavigne, Henri Dupin, Charles-Gaspard Delestre-Poirson. Ainsi naîtront de nombreuses pièces comme *Les Dervis*, *L'Auberge*, *Le Bachelier de Salamanque* ou *La Pompe funèbre* qui passeront toutefois inaperçues. Bien qu'il s'illustre d'abord surtout dans le vaudeville (comédies sans intentions psychologiques ni morales, fondée sur un comique de situations), Scribe renouvellera profondément le théâtre tout au long de sa carrière en développant des intrigues faites de quiproquos, de véritables miroirs des mœurs de son temps. En 1815, période embarquée par les mouvances politiques qu'engage la Restauration, Scribe écrit en collaboration avec Delestre-Poirson une comédie intitulée *Une Nuit de la garde*

nationale. Elle rencontre enfin le succès escompté et lance la carrière dramatique d'Eugène Scribe.

Dès lors, ce sera pour lui une longue suite de succès. Grâce à de nombreux collaborateurs dont Germain Delavigne ou Jean-François Bayard, Scribe écrit près de cinq cents pièces de tous genres : comédies, vaudevilles, drames, livrets d'opéras ou de ballets. Il publie également des romans qui n'auront cependant pas autant de succès que ses œuvres dramatiques. Entre 1874 et 1885, ses œuvres complètes sont éditées en pas moins de soixante-seize volumes. Tous ces succès le haussent jusqu'à l'Académie française où il est élu le 27 novembre 1834.

Mais c'est surtout dans les livrets d'opéras que Scribe excelle et se fait distinguer. Beaucoup de ces livrets posent les premiers jalons du genre du grand opéra et orientent toute l'évolution du drame lyrique français. Il écrit pour de nombreux grands compositeurs de son temps et souvent pour des productions destinées à l'Opéra de Paris et l'Opéra-Comique. Parmi elles, se distinguent celles avec Giacomo Meyerbeer, avec Daniel Auber pour *La Muette de Portici* et *Gustave III*, avec Fromental Halévy pour *La Juive*, *Guido et Ginevra* et *Le Juif Errant*, ou encore avec François-Adrien Boieldieu. Mais Scribe ne se cantonne pas aux compositeurs

français puisqu'il collabore aussi avec l'Italien Giuseppe Verdi pour *les Vêpres siciliennes*, avec Vincenzo Bellini ou avec Gaetano Donizetti pour *Dom Sébastien* et enfin avec Gioacchino Rossini pour *le Comte Ory*. Au moment de sa mort, il travaillait à la révision du livret de *l'Africaine* de Meyerbeer qui sera un succès.

Eugène Scribe meurt le 20 février 1861 au 12 rue Pigalle à Paris et il est enterré au cimetière du Père-Lachaise.

En cinquante ans de carrière, il est devenu l'auteur dramatique français le plus joué et le plus apprécié, dans son pays comme à l'étranger. La production de pas moins de 425 pièces lui ont valu de cumuler une reconnaissance officielle et les faveurs du public. Bien qu'il fût parfois renié après sa mort, il n'en reste pas moins un exemple et, de leurs propres aveux, son influence a été considérable sur des auteurs importants comme Henrik Ibsen, Oscar Wilde ou Hugo von Hofmannsthal.

C) Le livret

a) Les rôles

Le comte de Luddorf, baryton

Père aimant et protecteur, il a le sens du sacrifice puisqu'il mourra pour le bonheur de son fils

Rodolphe, son fils cadet, ténor

Héros romantique accablé et incompris de tous, déchiré entre l'amour filial et celui de sa bien-aimée.

Agnès, la « Nonne sanglante », mezzo-soprano

Sans pitié et pourtant victime, elle est le maître du jeu et terrorise ou manipule les personnages.

Pierre l'Ermitte, basse

Il fait figure de sagesse et de droiture, toujours présent pour sortir les gens de l'embarras et éviter les conflits

Le baron de Moldaw, baryton

Noble rattaché à sa position, il n'hésite pas à faire couler du sang pour conserver son honneur sauf.

Agnès, sa fille, soprano

Jeune fille naïve, elle subit sans comprendre la situation, déchirée entre son amour pour Rodolphe et la loyauté envers les siens.

Arthur page de Rodolphe, soprano

Personnage fidèle, loyal et intelligent.

Arnold et Norberg, amis du baron de Moldaw, ténor et basse

Buveurs et joyeux, ils fuient devant la Nonne mais n'hésitent pas à prendre les armes pour sacrifier Rodolphe.

Fritz, un jeune paysan, ténor

Paysan bienheureux

Anna, sa fiancée, soprano

Chevaliers, Vassaux de Luddorf et de Moldaw, Soldats, Paysans, Paysannes

b) L'argument

Le rideau s'ouvre sur une bataille au château de Moldaw

« La scène se passe aux environs de Prague, dans le château de Moldaw, en Bohême, vers le onzième siècle. »

Le château du baron de Moldaw est assiégé par le comte de Luddorf et ses soldats.

ACTE I

(Introduction) Scène et Air, Pierre l'Ermite (Cavatine-Ensemble-Cabalette avec chœurs).

Alors que le baron de Moldaw et le comte de Luddorf se battent, Pierre l'Ermite prie les deux camps de déposer les armes et enjoint le baron de donner sa fille Agnès comme épouse au fils aîné de son rival. Cette union serait l'unification des deux familles pour un combat contre un ennemi commun, « l'infidèle ».

Marche et Strette finale de l'Introduction.

Le second fils du comte, Rodolphe, arrive et prend connaissance de ce mariage nouveau qui fait la joie générale.

Scène et Romance Rodolphe (en deux couplets).

Mais c'est pour lui une triste nouvelle car il est amoureux d'Agnès. Pierre l'Ermite tente de le consoler en vain.

Scène et Duo Rodolphe-Agnès (1ère partie - Strette finale).

Agnès partage le désespoir de Rodolphe et accepte qu'ils se voient la nuit malgré les apparitions fantomatiques.

Ensemble Chœur-Urbain.

Cette crainte des fantômes n'empêche pas le chœur des bourgeois de festoyer.

Scène et Romance Urbain (en deux couplets).

Arthur, le page de Rodolphe, organise une rencontre amoureuse la nuit entre son maître et la jeune Agnès.

Scène et Air

En guise de stratagème, les deux amants conviennent de déguiser Agnès en Nonne, figure fantomatique qui terrorise les environs, afin qu'ils ne se soient pas suivis. C'est l'heure du rendez-vous et Rodolphe reconnaît la longue robe tachée de sang de la Nonne qu'il prend pour Agnès. Il s'approche et lui jure foi éternelle. Mais voilà que la véritable Agnès apparaît. Pris à son propre piège, Rodolphe vient de s'allier au fantôme de la Nonne malgré lui.

ACTE II

Récitatif Rodolphe-Arthur, Rod. seul, Scène Rod.-chœur et Finale II.

Rodolphe fait part de cette mésaventure à Arthur. Rodolphe reste un instant seul, et paraissent les fantômes de ses aïeux ainsi que La Nonne qui annonce leur mariage. Alors que Rodolphe est tétanisé, Pierre l'Ermite, prévenu par Arthur, apparaît et chasse les fantômes.

ACTE III

Chœur-Ensemble-valse (avec Anna et Fritz).

Fritz annonce gaiement qu'il épouse le lendemain sa fiancée Anna.

Scène et Romance Arthur (en deux couplets).

Arthur retrouve Rodolphe qui était caché chez Fritz et lui annonce que le mariage avec Agnès est accepté car son frère Théobald est mort au combat.

Scène et Duo Rodolphe-Arthur (trois parties : Ensemble-Cantabile-Ensemble).

Mais la Nonne sort de son tombeau et va s'asseoir sur le lit de Rodolphe toutes les nuits, lui rappelant son funeste serment.

Scène et Air Rodolphe.

Rodolphe reprend espoir et espère que la Nonne ne reviendra plus.
Scène. Minuit sonne. La Nonne revient.

Duo Rodolphe-la Nonne.

La Nonne accepte d'expier le serment que Rodolphe lui a fait à une condition ; il faut qu'il la venge de son meurtrier. Elle raconte son histoire. Éperdue par la nouvelle de la mort de son bien-aimé au combat, elle entrait au couvent quand elle apprit qu'en réalité il vivait encore et qu'il se mariait avec une autre. En voulant le récupérer, elle va à la rencontre de son amant qui se débarrasse d'elle et la tue.

Finale III : Ensemble Urbain-Chœur-Rodolphe.

Rodolphe est perdu entre rêve et réalité.

ACTE IV

Les jardins du comte de Luddorf, parés pour les fêtes du mariage.

Romance avec chœur, le comte de Luddorf (en deux couplets).

Les familles s'unissent et festoient.

Airs de Ballet (« danses bohémiennes » et « danses hongroises » réparties en : Pas de Deux, Pas de Trois, Pas de Deux, Valse villageoise).

Finale IV (Scène Pierre-le baron de Moldaw-le comte de Luddorf-Rodolphe-la Nonne ; Ensemble Rodolphe-Agnès-Anna-Urbain-Fritz-le chœur ; Ensemble Rodolphe-le chœur-Agnès puis Pierre).

Pendant la cérémonie, la Nonne apparaît aux yeux de Rodolphe et désigne son meurtrier, qui n'est autre que le père de Rodolphe. Désespéré, il préfère renoncer au mariage. Agnès ne comprend pas et l'assemblée prend ce refus comme une injure. Le rideau tombe lorsque les deux familles recommencent à se quereller.

ACTE V

« Le Théâtre représente un site sauvage près du château de Moldaw. Au fond, sur une éminence, le tombeau de la Nonne sanglante ; un peu plus haut, la chapelle de l'ermitage de Pierre l'Ermite. »

Scène et Air le comte de Luddorf.

Le père de Rodolphe, encore plein de remord de son crime passé, est prêt à mourir pour libérer son fils de l'emprise de la Nonne.

Scène le comte-Norberg-Arnold-le chœur.

L'assemblée entreprend de tuer Rodolphe pour laver l'injure. De son côté, son père se rapproche des tombeaux.

Scène et Duo Agnès-Rodolphe et le comte de Luddorf, à part.

Rodolphe explique à Agnès le crime dont le fantôme fut la victime, et que le repos de celle-ci, ainsi que leur bonheur, dépendent de la vengeance qu'il ne peut exercer.

[Scène finale tous les personnages]

Alors que tout le monde se rue sur Rodolphe, le père sort, ensanglanté, et s'écroule sur la tombe de la Nonne. Rodolphe le tient dans ses bras une dernière fois.



Guémart, dans La nonne sanglante, Opéra impérial : A. L. [sig.] (source : BNF)

c) Gounod, jeune compositeur d'opéra

1- La musique

« Impossible de mieux rendre l'effroi vague de la nuit, l'horreur sacrée des ruines, le tressaillement mystérieux de la solitude, les soupirs inarticulés du vent, le frisson léger de l'herbe sous le pas des fantômes, et tous ces bruits sans nom qui murmurent à bocca chiusa dans la symphonie du silence. »

C'est en ces mots que Théophile Gautier, partage son admiration pour la partition de *la Nonne sanglante*. C'est principalement l'orchestration de l'ouvrage qu'il met en avant. Dans ses mémoires, Gounod le rejoint en affirmant : *« Je crois qu'il y avait, dans cet ouvrage, une part sérieuse de progrès dans l'emploi de l'orchestre ; certaines pages y sont traitées avec une connaissance plus sûres de l'instrumentation et avec une main plus expérimentée ; plusieurs morceaux sont d'une bonne couleur, entre autre le Chant de la croisade avec Pierre l'Ermite et les chœur au premier acte ; au second acte, le prélude symphonique des ruines et la marche des revenants ; au troisième acte, une cavatine du ténor, et son duo avec la Nonne. »*

Au-delà des quelques numéros que Gounod met en avant, le compositeur réussi à trouver sa voie entre les influences des compositeurs qu'il admire

et un style personnel qui fera son succès. En effet, le torrent, l'orage et la tempête qu'inspirent à plusieurs reprises l'orchestre n'est pas sans rappeler les plus belles pages des opéras de Christoph Willibald Gluck (1714-1787) comme le cycle des *Iphigénies* ou ceux de Mozart (1756-1791) avec *Don Giovanni*. Le *Freischütz* de Carl Maria von Weber (1786-1826) trouve également une résonance particulière dans la transfiguration fantastique de l'orchestre, notamment dans la scène du château en ruines. De même, on peut remarquer l'angoissante cloche qui résonne à chaque apparition de la Nonne sanglante et son thème caractéristique qui plonge le spectateur dans une ambiance mortifère.

Gounod ne refuse pas cependant le charme du ballet, célèbre ingrédient du grand opéra à la française, considéré de nos jours comme encombrant en ce qu'il rompt la progression dramatique et musicale ; il est intégré à l'opéra sous le prétexte du mariage entre Rodolphe et Agnès au quatrième acte. Ses airs sont enivrants, la valse rappelle les danses viennoises et si l'on reprend à nouveau les dires de Théophile Gautier : « le pas hongrois a beaucoup de caractère, et le petit air bohémien, joué par le basson et la petite flûte, avec une tenue de violon à l'aigu, est d'une piquante originalité, d'une allure gracieuse et tout à fait distinguée. » A noter que chaque acte, à l'exception du dernier, s'ouvre sur une liesse populaire avec ses rythmes particulièrement dansants et son chœur joyeux.

Le final du quatrième acte démontre de façon plus éloquente les talents de compositions de Gounod avec un assemblage des voix plus complexe où le compositeur dévoile sa maîtrise du contrepoint. Enfin, le final de l'œuvre, dans le dernier acte, est empreint du style personnel et reconnaissable de Gounod : trémolos aigus, lumières des bois et des cuivres, témoins d'une esthétique spirituelle qui ne quitte jamais sa musique.

2- Premières représentations : un échec

C'était pourtant un succès remarquable pour un jeune compositeur comme Gounod que de signer un contrat avec l'Opéra de Paris pour mettre en musique un livret du grand Eugène Scribe. Si la collaboration entre les deux hommes se passe plutôt bien, c'est la création de l'œuvre à l'Opéra en octobre 1854 qui posera davantage de problème.

L'institution connaît alors plusieurs problèmes. Sophie Cruvelli, cantatrice vedette de l'époque, encaisse un chèque pour une série de représentations de l'opéra *Les Huguenots* de Meyerbeer mais fausse compagnie à tout le monde sans honorer ni répétitions ni concerts, ce qui met à mal la programmation prévue et oblige *La Nonne sanglante* à combler les trous ainsi laissé béants par ce caprice de star...

En coulisse, le directeur de l'Opéra Roqueplan est poussé à la démission par une série de conflits politiques auxquels l'affaire Cruvelli porte le coup de grâce. Il est remplacé par Crosnier qui, symboliquement, organise un remue-ménage et jette aux orties ce qui avait été défendu par son prédécesseur.

La Nonne sanglante en paye le prix fort et le directeur de déclarer à son propos : « *Je ne tolère pas de pareilles ordures sur la scène de l'Opéra*¹ ». Une « *commission chargée d'examiner la situation de l'Opéra*² », ayant pour objectif de ramener la direction de l'Opéra sous un contrôle gouvernemental plus direct, préconise d'« *éclairer* » son public plutôt que de flatter celui-ci par des divertissements faciles. Cette « *autorité du bon goût* » dicte à Crosnier (si elle ne lui sert pas tout simplement de prétexte politique pour marquer son arrivée) de chasser *La Nonne sanglante* de l'Opéra après seulement onze représentations, ce qui coïncide avec la réapparition de Sophie Cruvelli, revenue d'un séjour en Allemagne.

La critique s'était toutefois montrée élogieuse envers la musique de Gounod, par les voix de Théophile Gautier (dont nous transcrivons ci-après

une citation) ou d'Hector Berlioz lui-même par exemple, plus critique cependant envers le livret de Scribe qui, pouvant porter facilement au débat on l'a vu, inspire à un chroniqueur de la Revue et gazette musicale de Paris que « *décidément, le poème [livret] d'opéra est en décadence... le poème de La Nonne sanglante est là pour le prouver*³ ».

Théophile Gautier dans *La Presse* du 24 octobre 1854 :

« *La partition de La Nonne sanglante n'a pas été écrite pour ceux dont les oreilles se dressent agréablement chatouillées par le flon-flon, le pont-neuf et autres vulgarités musicales ; les feuillets, pas plus que ceux d'une symphonie de Beethoven, n'en seront détachés pour entrer piteusement dans le domaine du bal public, de la musique militaire ou de l'orgue de barbarie ; M. Gounod est un artiste sérieux qui ne fait aucune concession au mauvais goût ; il est savant sans pédanterie, original sans recherche, il essaie de créer le plus souvent possible, et quand il laisse percer çà et là son admiration pour tel ou tel maître, il évite soigneusement de se traîner à la remorque de personne. »*

¹ Charles Gounod, *Mémoires*, p. 195.

² *Le Moniteur universel*, 2 juillet 1854

³ *Revue et gazette musicale de Paris*, 29 octobre 1854.

D) La production de l'Opéra Comique

a) Note d'intention de Laurence Equilbey, chef d'orchestre : « Nous n'avons que le choix du noir » - Victor Hugo

L'histoire de la *Nonne sanglante* se situe dans le sillon du *Moine* de Lewis, chef-d'œuvre de l'École gothique anglaise, livre de chevet de Victor Hugo, André Breton, Luis Buñuel. L'homme y est en lutte avec ses propres démons. L'écriture est raffinée, labyrinthique, et à la fois pulsionnelle. C'est l'association atypique de la pulsion à l'état brut et du raffinement aristocrate de l'écriture. Il annonce la littérature du psychisme intime.

Après les gothiques anglais (Ann Radcliffe, M.G. Lewis, Mary Shelley), les jeunes romantiques français s'emparent du genre (1830). Hugo (*La Légende de la Nonne*), Nerval, Théophile Gautier (*Le roman de la Momie*), Petrus Borel (*Le Lycanthrope*). Ils sont rebelles, révoltés religieux et politiques.

Pour eux, ce romantisme noir porte une conception esthétique qui permet d'ouvrir les portes de l'inconscient - qui n'est pas encore nommé comme tel mais bien présent depuis Milton - et de décroquer les arts. Il permet d'introduire l'horreur dans le monde de l'esthétique, ce qui implique une opposition à la morale bourgeoise.

Les textes anti-cléricaux et anti-papistes sont extrêmement violents, dans des décors chrétiens, qui associent le mal, les pulsions, à des cadres du surmoi extrêmement forts : l'aristocratie, le christianisme.

Les surréalistes et les psychanalystes sont de grands lecteurs de littérature gothique. Ils «réveillent le moine» et exhument les romantiques des années 1830. Il y a un apport incontournable de la psychanalyse dans cette littérature des ténèbres intérieures : Breton, Artaud (qui traduit *le Moine*). Dans la première moitié du XXème siècle, le cinéma surréaliste prend le relais, avec Buñuel notamment, qui exprime cette irruption de l'inconscient dans la vie réelle, associant fantastique et psychanalyse.

La plupart des films qui illustreront ensuite le genre ont un univers visuel très fort, esthétisant. Certains films deviennent cultes, notamment ceux de Riccardo Freda, Mario Bava (*Le Masque du Démon*), Dario Argento (*Le Fantôme de l'Opéra*, *Le Syndrome de Stendhal*, *Inferno*), Guy Maddin, Tod Bröning. Cette culture est très populaire aujourd'hui. Cette vision d'un univers distancié a été au cœur de mes préoccupations lorsque j'ai proposé la lecture du livret à la psychanalyste Anaëlle Lebovits Quenehen. Nous avons décidé avec David Bobée de placer le héros Rodolphe au centre de l'histoire. L'angle dramaturgique a été inspiré de Lacan, avec cette idée forte : l'homme ne peut avancer vers le désir que seul, affranchi de l'ordre et de la mort. Ainsi Rodolphe, pour vivre son amour avec Agnès, devra s'affranchir des instances que sont son père,

le religieux Pierre, l'ermite et la nonne (qui pourrait être une autre Agnès..).

L'intérêt de cette lecture est de s'éloigner absolument de la tragédie familiale ou du film d'horreur, au profit d'une réflexion autour du désir de la vie. Si les morts sont vivants, c'est parce que les vivants sont figés et qu'ils doivent évoluer. L'enjeu de la narration est de retrouver à la fin de l'opéra Rodolphe dans la position de celui qui va se risquer.

La musique du «jeune» Gounod sert magnifiquement la vivacité de cette histoire, avec ses leitmotivs, ses mélodies inspirées, un orchestre foisonnant qui pourrait rappeler Weber. Son dramatisme est très efficace, et le suspense est maintenu souvent à son comble (avec une «zombie walk» !). Les airs de Rodolphe et du père notamment sont des pages très inspirées, et l'une des vertus de la partition est d'être quasi «durchkomponiert», avec un enchaînement des numéros souvent imperceptible, favorisant ainsi la fluidité théâtrale.

mars 2018

remerciements à Martine Lavaud (maître de conférence à Paris Sorbonne) et François Angelier (France Culture, *Mauvais genre*)

b) Entretien croisé avec David Bobée, metteur en scène et Laurence Equilbey, chef d'orchestre. Réalisé par Agnès Terrier, Dramaturge

Comment avez-vous abordé cet opéra méconnu de Gounod ?

DAVID BOBÉE Inspiré du *Moine* de Lewis, le livret de *La Nonne sanglante* qu'Olivier Mantei m'a proposé parmi les opéras de Gounod résonnait avec mon goût pour le romantisme et le fantastique. Et à travers eux avec ma prédilection pour un certain cinéma de genre qui récupère les figures du gothique, un cinéma d'horreur qui a compté dans l'éveil de ma vocation pour le théâtre. J'ai donc immédiatement accepté le projet. Laurence et moi avons travaillé ensemble à la dramaturgie, en rassemblant nos pistes de recherche respectives. J'ai réfléchi avec Corinne Meyniel à une lecture politique et aux échos de l'œuvre avec le théâtre et le cinéma que je produis, avec mes expériences de Shakespeare et d'Hugo.

LAURENCE EQUILBEY Menée à la fois par le chef et par le metteur en scène, la préparation dramaturgique d'un spectacle renforce l'osmose entre l'incarnation et le chant, donne de la densité à l'interprétation et sert l'impact de l'œuvre. N'étant pas familière de l'univers gothique, j'avais aussi besoin de donner du sens à cette histoire de spectres. J'ai sollicité la psychanalyste lacanienne Anaëlle Leibovits-Quenehen, François Angelier qui anime *Mauvais Genres* sur France Culture, et Martine Lavaud,

historienne de la littérature. Grâce à leurs formidables recherches et analyses, j'ai pu appréhender le parcours du personnage de la Nonne sanglante à travers l'histoire littéraire, et prendre connaissance de ses avatars cinématographiques. Tout cela m'a permis de comprendre que l'œuvre peut résonner aujourd'hui tout en restant ce qu'elle est.

DAVID BOBÉE Monter une pièce inconnue offre une certaine liberté mais impose qu'on transmette l'histoire sans se permettre trop de décalage. Le livret de *La Nonne sanglante* recèle peu de mystères. L'architecture et les motifs, ultra-référencés, sont ceux du romantisme noir. Née sous l'influence du fantastique anglais, cette tendance se diffuse au milieu du XIX^e siècle via les genres mineurs, théâtraux et littéraires, en investissant les scènes de boulevard et les feuilletons de la presse. Ce qui peut expliquer l'échec de *La Nonne sanglante* en 1854 à l'Opéra, c'est probablement que cet opéra apparaissait trop tard, ou au mauvais endroit. Alors dévalués depuis quelques décennies par leurs déclinaisons populaires, les éléments gothiques de *La Nonne* – lieux, personnages, situations – ont paru déplacés dans l'art majeur et académique qu'était l'opéra.

LAURENCE EQUILBEY En accommodant la légende à la forme du livret, Scribe et Delavigne ont cependant veillé à composer un drame compatible avec la morale et les instances catholiques, bien loin de l'esprit anti-

religieux de Lewis. Ils ont aussi circonscrit passions et émotions pour privilégier une sobriété glaçante, celle des sueurs froides. Le livret dispose un univers mental où tout est distancié, où les instances se devinent derrière les personnages.

Que raconte donc *La Nonne sanglante* ?

DAVID BOBÉE L'histoire, féconde au théâtre, est celle du conflit des générations. Maîtres d'un ordre obsolète dans un monde pourrissant, les pères sont défailants. Et le monstre, le spectre de la Nonne, apparaît à un moment de crise aiguë. Pour faire surgir la vérité, les jeunes s'opposent. Pour faire advenir un monde nouveau, le leur, ils doivent faire disparaître l'ancien. Rodolphe est dans cet entre-deux et effectue, du premier au dernier acte, un grand trajet : depuis le jeune idéaliste romantique et rebelle qu'il était jusqu'à l'homme qui, éprouvé et mûri, pourra non seulement se marier mais aussi accéder au trône paternel, en ayant refusé la vengeance pour laisser advenir la justice. La trame de *La Nonne* résonne avec celle de *Roméo et Juliette* : deux clans s'affrontent, deux pères font peser les enjeux de la querelle sur leurs enfants, quand l'homme d'église, figure de l'autorité religieuse leur fait payer le prix de la réconciliation, l'absence de dessein divin est patente. Dans *Roméo et Juliette* la mort des enfants fait naître la paix quand dans *La Nonne*, le père meurt et la nonne

disparaît, ce qui permet aux enfants de s'aimer et de vivre. Leur bonheur marchera sur des cadavres, mais dans la clarté de la vérité et de la justice. Dans les deux cas la paix naît des cendres.

LAURENCE EQUILBEY Le moteur du livret, c'est aussi, dans une lecture psychanalytique, la peur de Rodolphe à l'égard de la vie, son complexe à l'égard de son aîné, son affrontement avec son père – et avec l'ermite –, l'impossibilité de tuer son père, et le poids que fait peser sur lui le non-dit familial du meurtre commis avant sa naissance.

DAVID BOBÉE Le titre de l'opéra place au centre du drame une présence fantomatique puissante. Le fantastique n'est pas intéressant s'il fait juste peur. Il le devient dès lors qu'il dévoile à la société le miroir de sa psyché, en une image déformée mais révélatrice. Rodolphe est un archétype dont les caractéristiques nous mènent irrésistiblement du côté de la psychanalyse. En butte aux figures d'autorité que sont l'ermite et son père, il projette ce qu'il ressent pour sa future épouse, un mélange de désir refoulé et de crainte, sur la figure dévorante de la Nonne. Elle donne son titre à l'œuvre, mais c'est le point de vue de Rodolphe qu'on adopte. Ce jeune homme a peur du féminin. Le saignement de la Nonne fait référence à la fois au sang menstruel, à celui de la défloration, à celui du meurtre et de ses stigmates. Michael Spyres, qui est dans la force de l'âge, va apporter

à Rodolphe une épaisseur et une profondeur, celles d'un homme qui se confronte à ses démons.

Quel espace-temps privilégiez-vous pour représenter cette légende musicale ?

DAVID BOBÉE Le roman de Lewis situe l'action au XVII^e siècle, le livret au Moyen Âge, la musique au XIX^e siècle. Nous avons décidé de jouer avec les époques dans une achronie qui permet d'ouvrir le point de vue : il ne faut ni actualisation ni transposition du récit, mais un espace-temps spécifique où toutes les époques sont convoquées. Le fantastique nous autorise ce mélange, davantage encore notre culture cinématographique pour peu qu'on soit amateur d'*heroic fantasy*. L'espace scénique que j'ai conçu avec Aurélie Lemaigen est monochrome, noir : c'est un espace mental où jouer et projeter les fantasmes et les hantises. Le décor est tout de carrelage, bois brûlé et pluie de cendre, pour donner de la matérialité à une nuit qui recèle et libère les désirs et les fantasmes les plus débridés. La vidéo de José Gherrak, figurative ou abstraite, fait apparaître des ruines, une église, une forêt, une salle de bal, un labyrinthe, un paysage accidenté, mais aussi des visions intérieures. Elle épouse la mobilité des émotions, le passage d'un monde à un autre, en accord avec la construction dramatique de l'œuvre, qui présente des ellipses et des transitions parfois abruptes. Dans

cet univers vivent et s'affrontent des groupes : les militaires, les habitants (les « bourgeois »), les bohémiens, les convives... Les fantômes méritent un traitement vestimentaire particulier, les autres appartiennent au même monde et se caractérisent par leurs accessoires. Seule la Nonne est habillée en blanc, et nous avons exploré avec Alain Blanchot et le Central Costumes de l'Opéra Comique les procédés qui permettent d'ensangler son costume à vue. Le traitement esthétique de l'ensemble, les lumières de Stéphane Babi Aubert et la vidéo tirent leur inspiration du cinéma d'horreur, lequel a été puissamment inspiré par le romantisme gothique. Outre cette filiation que je me plais à souligner, je trouve aussi cohérent d'épouser la logique de Scribe et Gounod, consistant à utiliser les codes et l'efficacité de genres mineurs et populaires pour vivifier l'opéra.

Avec quels moyens musicaux Gounod aborde-t-il ce sujet fantastique ?

LAURENCE EQUILBEY Dès ce deuxième opéra, Gounod démontre une parfaite maîtrise de l'adéquation des moyens musicaux au service du drame. On est tout de suite plongé au cœur de l'action, dans le moment scénique. Et cependant il ne sacrifie jamais le développement poétique de l'idée musicale. Ce qui frappe, c'est la veine mélodique de Gounod, intarissable et inspirée. Rodolphe, qui bénéficie des airs les plus beaux, est un rôle splendide dont tous les ténors devraient tomber amoureux.

Gounod sait faire un usage dramatique de son inspiration, allant jusqu'à utiliser des leitmotive, pour la Nonne ou pour solenniser le serment de Rodolphe.

Autre caractéristique de son style, héritage de Lesueur dont il fut l'un des derniers élèves, la versatilité harmonique, qui s'exprime généreusement par l'enchaînement d'accords diminués et des modulations inattendues. Le chromatisme joue à plein dans les scènes fantastiques. L'ascendant de Weber est indéniable : depuis l'adaptation du *Freischütz* par Castil-Blaze en *Robin des Bois*, découverte à l'âge de six ans à l'Odéon, jusqu'à l'étude passionnée qu'il fit plus tard des partitions de Weber, au point de les connaître par cœur, Gounod ne cachait pas son admiration pour la beauté et l'efficacité de l'orchestre de ce maître, en particulier pour l'effroyable *Gorge-aux-Loups*, un modèle pour tous les romantiques français.

L'orchestration, très ductile, repose sur des effectifs pré-romantiques de type Mendelssohn, avec des vents très sollicités. Nous jouons sur des instruments d'époque, dont quatre cors naturels avec leur vaste jeu de tons, au service de parties virtuoses et denses. La clarinette basse est associée à la Nonne. Les percussions sont bien employées : timbales, grosse caisse, cymbales ainsi que tambourin et cloches. L'exploration d'alliages de timbres instrumentaux – clarinette/basson, flûte/clarinette, etc. – et la pratique des doublures évoquent aussi l'art de Weber.

Le plus passionnant dans cet opéra est qu'il tend vers une forme *durchkomponiert* en enchaînant les épisodes. L'opéra français de l'époque déroule les numéros musicaux comme on enfile des perles, au détriment d'une construction générale prisée des Allemands. Or on sent Gounod inspiré par la grande forme et désireux de se défaire du carcan des numéros – même si la partition de la *Nonne* en comporte encore, et en affiche pour des raisons pratiques. Cette tendance de fond nous a guidés dans l'élagage de quelques répliques qui fermaient trop les scènes. Dans cette façon plus continue de concevoir l'opéra, Gounod construit de grands ensembles où se confrontent les points de vue de plusieurs protagonistes et groupes : ces scènes admirables sont délicates à équilibrer d'un point de vue musical, entre fosse et scène, mais aussi difficiles à sur-titrer, puisqu'il faut arbitrer sur la pertinence des paroles à privilégier dans l'affichage.

Avez-vous procédé à des coupures ou à des modifications dans l'œuvre ?

LAURENCE EQUILBEY Si l'œuvre avait survécu à ses onze uniques représentations, Gounod aurait certainement travaillé à la rendre plus efficace, à l'épreuve de la scène. Nous avons procédé avec parcimonie et dans le but de la servir au mieux. Cela nous a amenés à pratiquer quelques coupes mineures : celle d'un chœur à boire dans l'acte I, un poncif qui pouvait inspirer des pages faibles aux meilleurs compositeurs ; ou encore

celle d'un couplet du page Arthur dans un air où la musique se répétait sans que le texte apporte quelque information que ce soit. Le ballet de l'acte III, passage obligé dans tout opéra français du XIX^e siècle, dure vingt minutes si on le joue intégralement et affecte alors la tension dramatique. Réduit à deux danses sur quatre, les plus intéressantes, il présente un intérêt scénique. En de rares cas, nous avons changé un mot pour redonner de la pertinence au dialogue ou de la force aux situations.

Pour renforcer l'impact de l'œuvre, vous avez aussi reconsidéré l'ouverture et le dénouement du spectacle.

DAVID BOBÉE Le drame de Rodolphe a été précédé par une autre histoire d'amour et par un crime originel qui attend réparation. Nous avons donc choisi de montrer pendant l'ouverture de l'opéra comment la relation entre celle qui avait pris le voile et le père de Rodolphe s'est soldée par un meurtre sanglant. Luddorf a sans doute sacrifié l'amour (la femme devenue nonne) à la politique (la mère de Rodolphe), ce que son fils va refuser de faire. La femme trahie, puis assassinée, était une Agnès. Rodolphe veut en épouser une autre. Il résoudra ainsi le conflit entre les deux clans. La jeune amoureuse va se construire à travers les épreuves, développer sa liberté intérieure face aux règles et aux lois du clan, mûrir jusqu'à s'émanciper de Rodolphe même. Le spectre apparaît d'abord comme un monstre mais s'humanise à mesure qu'il révèle la monstruosité des vivants, en particulier celle de son assassin. Ce dernier, de viril et fort, homme de guerre aux

valeurs traditionnelles et autoritaires s'affaiblit jusqu'à rejoindre la Nonne dans la mort et recomposer ainsi le couple amoureux initial. Par son sacrifice il devient un père aimant et protecteur.

LAURENCE EQUILBEY Ce qui nous conduits à la fin de l'œuvre. Le sacrifice du père, qui termine l'acte V, intervient de façon abrupte dans le déroulement dramatique, comme une leçon de morale mal préparée : Luddorf se sacrifie pour le bonheur de son fils sans que rien n'y ait préparé le public. Nous avons profité du fait que la partition comportait une brève introduction orchestrale, alternative à l'ouverture : inemployée au début du spectacle, nous l'utilisons à l'acte V afin de densifier la scène du guet-apens, donner du temps scénique au combat et laisser à Rodolphe l'opportunité de faire face aux événements. Les scènes sont ainsi moins juxtaposées. Quant au dénouement de l'œuvre, il renvoie dos à dos Luddorf et la Nonne et braque l'attention sur eux afin de conclure sur le repentir, notion chrétienne, ce qui secondarise Rodolphe et Agnès. C'est par la mise en scène et à travers l'équilibre musical que nous rééquilibrions ce finale en faveur du bonheur de Rodolphe et Agnès, enjeu de tout le drame.

DAVID BOBÉE Recentrer le dénouement de l'opéra sur leur union, c'est aussi l'infléchir vers une lecture plus politique que celle de Scribe et Gounod. Inspirés par Lewis, nous proposons aussi une lecture plus contemporaine de *La Nonne sanglante*.



Laurence Equilbey et David Bobée en répétition (photo : Stefan Brion)

E) Outils pédagogiques

Bibliographie

Théophile Gautier, « *La Nonne sanglante* de Gounod », *La Presse*, 24 et 31 octobre 1854.

Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Paris, Calman-Lévy, 1896.

Steven Huebner, Alain et Marie-Stella Pâris (trad.), *Les opéras de Charles Gounod*, Arles, Acte Sud, 1994.

Andrew Gann, « Un problème d'historiographie gautiériste : Théophile Gautier, Charles Gounod et *La Nonne sanglante* », *Bulletins de la Société Théophile Gautier*, n° 17, 1995.

Gérard Condé, *Charles Gounod*, Paris, Fayard, 2009.

Hervé Lacombe et Timothée Picard (dir.), *Opéra et fantastique*, Rennes, PUR, 2011.

Sur l'opéra-comique :

Maryvonne DE SAINT PULGENT, *L'opéra-comique, le gavroche de la musique*, Gallimard, Paris, 2010 (Découvertes Gallimard)

Jean GOURRET, *Histoire de l'Opéra Comique*, Les publications universitaires, Paris, 1978

**Avant d'entrer
en salle**



L'OPERA COMIQUE EN QUELQUES DATES



L'Opéra Comique est créé sous le règne de Louis XIV, en 1714. Il s'agit de l'une des plus anciennes institutions théâtrales et musicales de France avec l'Opéra de Paris (anciennement Académie royale de musique) et la Comédie-Française. Son histoire fut tour à tour turbulente et prestigieuse jusqu'à sa toute récente inscription sur la liste des théâtres nationaux en 2005. En 2015, l'Opéra Comique a fêté ainsi ses 300 ans d'existence !

À partir de 1783, l'Opéra Comique présente ses saisons dans un théâtre qui a pris le nom d'un fameux auteur de livrets, Charles-Simon Favart. Par deux fois, la Salle Favart brûle puis est reconstruite sur le même terrain. Par extension, on appelle opéra-comique le genre de spectacle représenté par l'Opéra Comique. « Comique » ne signifie pas que le rire est obligatoire mais que les morceaux chantés s'intègrent à du théâtre parlé. L'opéra-comique s'oppose donc à l'opéra, entièrement chanté, et ses spécificités sont enseignées au Conservatoire jusqu'en 1991.

Depuis plusieurs années, l'Opéra Comique a fait l'objet de campagnes de restauration et de modernisation successives, concentrées pendant les périodes d'intersaison (parfois allongées) afin de conserver une activité lyrique. Ce fut le cas par exemple pour la restauration de la couverture du toit, de la verrière et du [Foyer](#) (intersaison 2012), du regroupement des bureaux, de la création d'un ascenseur public accessible aux personnes à mobilité réduite (intersaison 2013). La dernière phase de travaux - phase de ventilation, de restauration et de mise en conformité de la salle - a néanmoins nécessité la fermeture totale du théâtre pendant près de vingt mois (juillet 2015-avril 2017).

1697 Les Comédiens Italiens sont renvoyés de Paris par Louis XIV. Dans les théâtres des foires saisonnières Saint-Germain et Saint-Laurent, des Français récupèrent canevas et personnages italiens pour inventer un nouveau spectacle d'esprit parodique, avec des passages chantés en vaudeville (emploi d'un air connu, populaire ou d'opéra, avec de nouvelles paroles).

1714 Une troupe de forains obtient un privilège pour son spectacle, désormais nommé « Opéra Comique ». L'orchestre comprend une douzaine de musiciens. Le public est d'une grande mixité sociale.

1719-1751 Malgré la rivalité des spectacles, l'Opéra Comique s'installe dans le paysage théâtral parisien. Son répertoire est publié à partir de 1737. Des créations lyriques commencent à voir le jour.

1743 Charles-Simon Favart est régisseur et Noverre maître de ballet de l'Opéra Comique.

1752 Le directeur Jean Monnet consolide la troupe, qui compte plus de vingt comédiens, une vingtaine de musiciens et une quinzaine de danseurs.

1753 Création du premier opéra-comique (alors nommé « comédie mêlée d'ariettes ») avec une partition entièrement originale : *Les Troqueurs* de Dauvergne, dans le cadre de la Querelle des Bouffons.

1762 L'Opéra Comique fusionne avec la Comédie Italienne (rétablie en 1716) dont il prend le nom, et s'installe à l'Hôtel de Bourgogne. Madame Favart, première chanteuse de la troupe, modernise le jeu et introduit le réalisme dans le costume de scène.

1780 L'institution retrouve le nom d'Opéra Comique, le répertoire d'opéra-comique ayant pris le dessus sur celui des Italiens.

Zémire et Azor,
1771

1783 Construction de la première salle (architecte Jean-François Heurtier, 1100 places environ), sur le terrain offert par le duc de Choiseul. Inauguration en présence de Marie-Antoinette.

1791 La liberté des théâtres est proclamée. Concurrence du Théâtre Feydeau.

1801 Fusion avec le Théâtre Feydeau au Théâtre Feydeau (architectes Jacques Molinos et Jacques Legrand, 1800 places environ). L'orchestre compte une quarantaine de musiciens, la troupe une vingtaine de chanteurs.

1807 L'Opéra Comique est porté sur la liste des quatre principaux théâtres parisiens et un décret fixe son genre : « comédie ou drame mêlés de couplets, d'ariettes ou de morceaux d'ensemble ».

1829 L'Opéra Comique s'installe Salle Ventadour (architectes Jean-Jacques Huvé et Louis Réguier de Guerchy, 1200 places environ), édifiée à son intention et éclairée à l'huile et au gaz. On joue tous les soirs.

1832 Pour des raisons de budget, l'Opéra Comique s'installe au Théâtre des Nouveautés, place de la Bourse. Développement de la mise en scène.

1840 Construction de la deuxième salle Favart (architecte Louis Charpentier, 1500 places environ), bâtie sur les ruines de l'incendie de 1838.

1851-1869 Concurrence stimulante du Théâtre Lyrique, devenu troisième salle lyrique parisienne, très actif en matière de création.

1864 Suppression des privilèges des théâtres et liberté des genres. L'Opéra Comique connaît de graves difficultés financières.

1872 Ouverture du répertoire à des ouvrages étrangers chantés en français avec *Les Noces de Figaro* de Mozart.

1876 Directeur : Léon Carvalho. Directeur musical : Charles Lamoureux. Développement de la direction d'acteur.

Richard Cœur-de-Lion, 1784

La Dame blanche, 1825

Fra Diavolo, 1830
Zampa, 1831
Le Pré-aux-clercs, 1832

Le Postillon de Longjumeau, 1836
Le Domino noir, 1837

La Fille du régiment, 1840
La Damnation de Faust, 1846

Mignon, 1866

Carmen, 1875
Les Contes d'Hoffmann, 1881
Lakmé, 1883
Manon, 1884

1887 Incendie de la deuxième salle Favart pendant une représentation (60 morts, 18 blessés). L'Opéra Comique s'installe place du Châtelet.

1893 L'État décide de reconstruire l'Opéra Comique.

1898 Inauguration de la troisième Salle Favart (architecte Louis Bernier, 1500 places environ) en présence du Président de la République Félix Faure. Directeur : Albert Carré. Directeur musical : André Messager. Poursuite de l'élargissement du répertoire et modernisation des pratiques scéniques.

1910 Sous l'impulsion d'Albert Carré, la programmation présente de plus en plus de concerts et de ballets.

1914-1918 L'Opéra Comique continue de jouer malgré une équipe réduite (près de 150 mobilisés). Sous l'impulsion de son directeur Pierre-Barthélémy Gheusi, l'institution s'investit auprès des soldats français avec le théâtre au front et les théâtres aux armées.

1932 Faillite. L'Opéra Comique est uni à l'Opéra sous une direction commune : c'est la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux.

1939 Le théâtre devient une succursale de l'Opéra de Paris.

1971 Directeur de la RTLN, Rolf Liebermann ferme l'Opéra Comique et licencie la troupe.

1974-1978 La salle Favart accueille l'Opéra Studio, centre de formation lyrique.

1978-1989 La salle Favart est mise à disposition de l'Opéra.

1990 L'Opéra Comique retrouve son autonomie et devient une association, successivement dirigée par Thierry Fouquet, Pierre Médecin puis Jérôme Savary.

2005 L'Opéra Comique devient un Établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC), inscrit sur la liste des théâtres nationaux. Directeur : Jérôme Deschamps.

2015 Olivier Mantei devient directeur de l'Opéra Comique. Grande campagne de travaux pour mettre aux normes le théâtre (juillet 2015-avril 2017).

Le Roi malgré lui, 1887

Le Roi d'Ys, 1888

Louise, 1900

Pelléas et

Mélysande, 1902

Ariane et Barbe-bleue, 1907

L'Heure espagnole, 1911

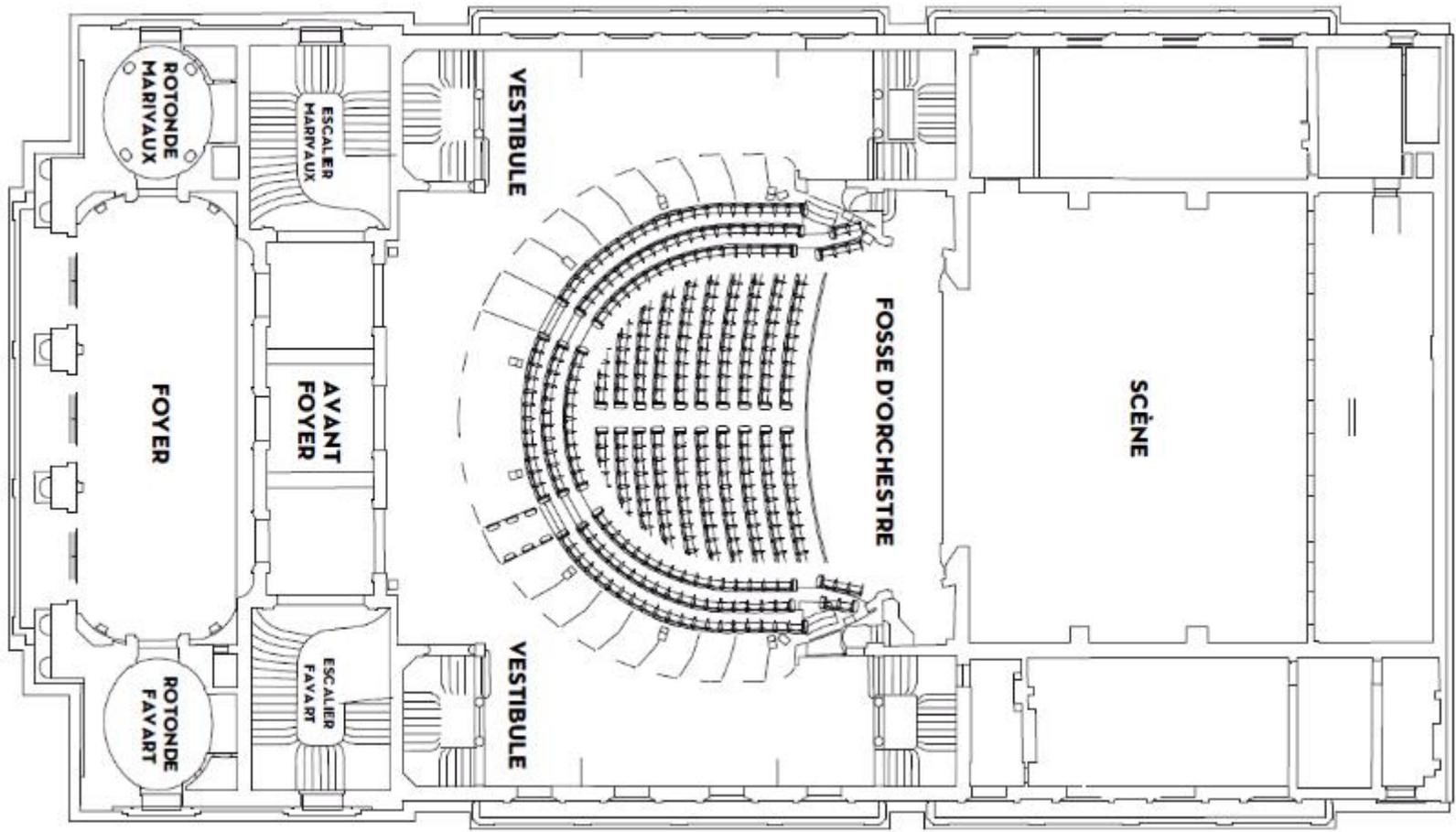
Mârouf, 1914

L'Enfant et les sortilèges, 1926

Les Mamelles de Tirésias, 1947

La Voix humaine, 1959

Atys, 1987



Si ça n'est pas déjà le cas
vous pouvez nous suivre sur les réseaux sociaux



ou consulter notre site internet



ou même vous abonner à notre newsletter



Nous vous recommandons d'arriver 45 minutes avant le début de la représentation afin de profiter des avant spectacles.

Bon spectacle !

