



CERCLE LYRIQUE
DE METZ

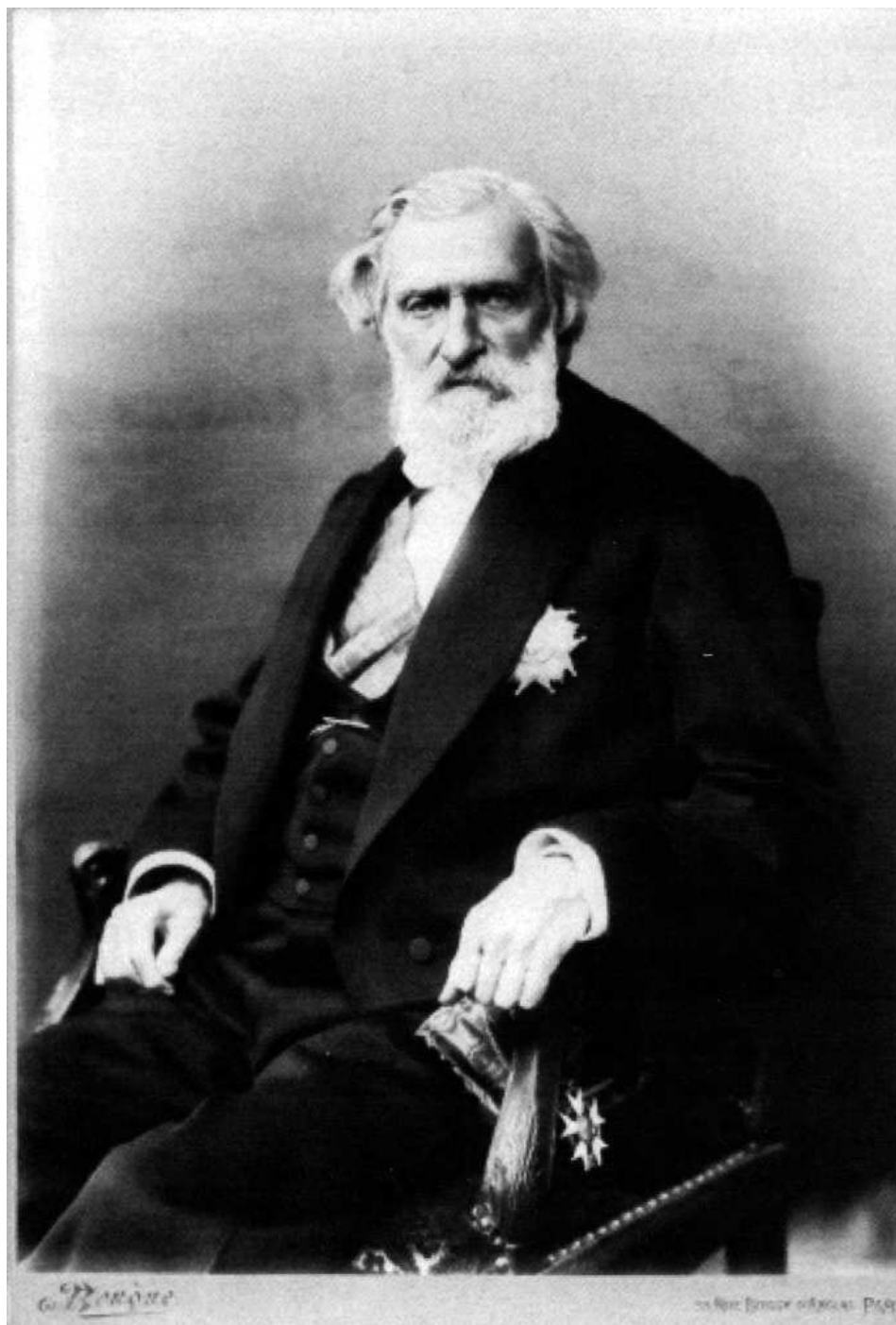
1811-2011

**BICENTENAIRE
AMBROISE
THOMAS**

« FRANÇOISE DE RIMINI »
son ultime opéra

Par Georges Masson

Avec la participation de Danielle et Jean-Pierre Pister



Dernière photographie d'Ambroise Thomas, prise en 1894, à l'occasion de la remise de sa Grand croix de la Légion d'honneur, par le Président de la République Sadi Carnot, dans la loge d'honneur de l'Opéra-Comique, à l'occasion de la 1 000^{ème} représentation de « Mignon ».
(Photo Benque - Bibliothèque Nationale de Paris)

Sommaire

Page 05	Préface
Page 07	Des manifestations autour d'un bicentenaire
Page 09	Discours du Professeur Pierre Ambroise-Thomas à l'issue du baptême de la salle Ambroise THomas de l'Opéra-Théâtre de Metz-Métropole
Page 11	Portrait : « Les triomphes et les ombres d'un compositeur dans la trajectoire lyrique de son temps »
Page 21	<i>Françoise de Rimini</i> . Paolo et Francesca : une passion romantique
Page 35	Rimini dans l'Italie du XIII ^{ème} siècle
Page 37	Dante et Francesca dans le V ^{ème} chant de « L'Enfer »
Page 44	Barbier et Carré : deux poètes devenus librettistes
Page 45	Jacques Mercier : il a ressuscité la partition
Page 49	Les célèbres chanteurs de la création de 1882 à l'Opéra Garnier
Page 55	Poème du centenaire : « Metz qui sut vous garder sa secrète ferveur... »
Page 59	Les ancêtres messins du compositeur
Page 63	Quelques remarques sur la discographie d'Ambroise Thomas
Page 73	Les artistes de la distribution (2011)
Page 81	<i>L'Association des Amis d'Ambroise Thomas et de l'Opéra français</i>
Page 85	Sur le site Internet du C.L.M. : - Un dossier complet sur Ambroise Thomas. - Toutes les rubriques du Journal lyrique
Page 89	C.L.M. : Conférences annuelles, plaquettes de la saison 2011-2012, nouveautés, partenariats
Page 91	Quatre actes entre un Prélude et un Épilogue (le livret intégral de Barbier et Carré)...

45

L.a. Thomas (A.)



Monsieur Reyer,

« Duc est à nous de tout cœur pour faire le dessin et diriger l'exécution du tombeau de Berlioz.

« Dès que vous aurez un chiffre arrêté, donnez-le lui. Faites part de ceci à M^{re} Alexandre, n'est-ce pas? Je vous serre la main.

Ambroise Thomas

Jeudi, 2 avril, 1870.

Voici l'adresse de Duc:
Rue de Rivoli, 162.

84

Lettre d'Ambroise Thomas datée du 2 avril 1870, au compositeur et critique musical Ernest Reyer : « Duc est à nous de tout cœur pour faire le dessin et diriger l'exécution du tombeau de Berlioz. Dès que vous aurez un chiffre arrêté, donnez-le lui. Faites part de ceci à M. Alexandre, n'est-ce pas? Je vous serre la main... » (autographe, Bibliothèque Nationale de France).

Préface

2011, BICENTENAIRE DE LA NAISSANCE D'AMBROISE THOMAS UNE CÉLÉBRATION LÉGITIME

L'industrie du disque a banalisé la célébration d'anniversaires musicaux. Ainsi, de 2009 à 2011, se sont succédé des « années » Mendelssohn, Chopin, Schumann et Liszt. En 2013, Verdi et Wagner seront, à leur tour, honorés. De telles commémorations peuvent paraître futiles et surtout liées à des impératifs commerciaux. Il n'en a pas toujours été ainsi, cependant.

En 1927, cent ans après sa mort, paraissait une des premières biographies en français de Beethoven et l'une des meilleures. Son auteur n'était rien moins que l'ancien Président du Conseil Edouard Herriot, normalien et agrégé des Lettres. En 1950, alors que le microsillon apparaissait en Europe, l'année Bach était marquée par une redécouverte impressionnante de l'œuvre du Cantor de Leipzig. En 1956, l'« année Mozart » constituait un événement de portée mondiale. Et quatorze ans plus tard, à la faveur d'une nouvelle « année Beethoven », la télévision française multipliait les diffusions de concerts et assumait, au plus haut point, sa mission culturelle, alors qu'à l'Opéra de Vienne, le grand Leonard Bernstein dirigeait une production, à tous égards historique, de *Fidelio*.

Le compositeur de *Mignon* ayant vu le jour à Metz le 5 août 1811, pourquoi pas une année Ambroise Thomas en 2011 ?

De bons esprits rétorqueront qu'Ambroise Thomas ne saurait être mis sur le même plan que les musiciens que l'on vient de mentionner. Et ils citeront avec délectation ce propos bien connu de Chabrier : « Il y a trois sortes de musique, la bonne, la mauvaise et celle d'Ambroise Thomas ». Une telle attitude de dénigrement n'est pas nouvelle, concernant les compositeurs français du XIX^{ème} siècle et, notamment, ceux qui ont touché au genre lyrique.

Comment expliquer, autrement, l'oubli dont pâtissent, du moins en France, Meyerbeer, Halévy, Reyer et, dans une moindre mesure, Gounod lui-même ? Massenet était à peine mieux traité lorsque le critique Jacques Bourgeois, dans les années 1960, raillait ses « flonflons » dans une célèbre émission radiophonique de critiques de disques.

Les arguments de ceux qui méprisent le répertoire lyrique français du XIX^{ème} siècle sont bien connus : faiblesse des livrets, conventions datées, orchestration sommaire, propension à flatter le goût d'une certaine société « bourgeoise » de l'époque, archaïsme esthétique face à la « révolution wagnérienne ». Ces arguments sont d'autant plus discutables que leurs auteurs ignorent, ou feignent d'ignorer, les goûts et les tendances esthétiques de

l'époque ainsi que leur contexte. Seuls, Georges Bizet et sa *Carmen* semblent avoir échappé à cette volée de bois vert. Circonstances aggravantes pour Ambroise Thomas : sa position officielle au Conservatoire national et à l'Institut ; et, surtout, les critiques féroces -et assez ridicules !- qu'il a formulées, à la fin de sa vie, contre le jeune Debussy.

Tous ces éléments polémiques méritent d'être remis à plat. Nul n'est prophète en son pays et le dénigrement de notre propre patrimoine musical semble constituer une sorte de sport national. Faut-il rappeler le rôle joué par nos amis anglais dans la redécouverte de Berlioz, lui-même ? Faut-il négliger toutes ces « Massenet Societies », créées aux Etats-Unis, grâce auxquelles des chefs-d'œuvre oubliés ont été réévalués ? Souhaitons pour Ambroise Thomas ce qui est arrivé pour Massenet. Après tout, si la millième de *Mignon* (1866) est survenue du vivant du compositeur en 1894, si cette même œuvre, ainsi qu'*Hamlet* (1868), sont restées au répertoire de l'Opéra de Paris jusqu'en 1939, ce n'est pas sans raison. Depuis quelques années, les deux chefs-d'œuvre du musicien messin reviennent en force dans les théâtres étrangers. Les Allemands sont toujours restés fidèles à *Mignon*. Et des reprises remarquées d'*Hamlet* ont eu lieu, ces dernières années, aussi bien au Liceo de Barcelone qu'au MET de New-York. De grands noms du « Gotha lyrique international » n'hésitent pas à s'investir dans ce répertoire comme notre Natalie Dessay, l'américain Thomas Hampson et l'anglais Simon Keenlyside. En France, le Théâtre français de Compiègne a montré l'exemple avec la recreation, en 1994, du *Songe d'une Nuit d'été*. Autre événement encourageant : la mise sur le marché, par le label britannique « Opera rara », d'un joyau méconnu, *La Cour de Célimène*, opéra-comique subtilement orchestré et interprété ici, dans un français impeccable, par une troupe de jeunes chanteurs d'Outre-Manche.

Les institutions musicales messines ne pouvaient pas rester à l'écart de cette redécouverte de l'œuvre d'Ambroise Thomas. Depuis 2007, une biennale, organisée à l'Opéra-Théâtre, nous a menés du premier opéra-comique, *Le Caïd*, à *Hamlet* puis, pour cette année de bicentenaire, à la production pénultième du compositeur, *Françoise de Rimini*. A l'initiative de son fondateur, Philippe Baudry, l'excellent ensemble, « Le Salon de Musique », a recréé, en juin dernier, un quintette de jeunesse au Château de Clémery. En novembre prochain, des compositions religieuses seront exécutées en concert à l'Arsenal. Enfin, à l'initiative de Georges Masson, biographe d'Ambroise Thomas et président du Cercle Lyrique de Metz, une **Association des amis d'Ambroise Thomas et de l'Opéra français** vient de voir le jour, avec pour objectif, de contribuer à faire redécouvrir des pages injustement méconnues de notre patrimoine lyrique et musical.

Qui aurait-pu prévoir, il y a trois ou quatre décennies, le spectaculaire retour en grâce de l'œuvre de Massenet ? Pourquoi pas une pareille résurrection au bénéfice d'Ambroise Thomas ?

Jean-Pierre Pister

Vice-Président et webmaster du Cercle Lyrique de Metz

Des manifestations autour d'un bicentenaire

A l'occasion du bicentenaire de la naissance à Metz du compositeur Ambroise Thomas, les manifestations suivantes ont été programmées en novembre 2011.

✍ **Le samedi 12 novembre à 20h00 : Messe solennelle** du compositeur, donnée à L'Arsenal de Metz par l'Orchestre de Chambre du Luxembourg sous la direction de Nicolas Brochot, avec la participation de trois ensembles vocaux réunis : le Chœur Universitaire du Luxembourg (direction Julia Pruy), la Maîtrise de la Cathédrale Saint-Etienne de Metz (dir. Christophe Bergossi) et l'Ensemble vocal Ars Musica de Nancy (dir. Françoise Brunier), ainsi que le concours de trois solistes, Elena Prokina, soprano, Vincent Rooster, ténor et Jean-Paul Majerus, basse. La *Messe solennelle* est programmée auparavant avec les mêmes artistes, le dimanche 6 novembre à 16h00 en l'Eglise Saint-Léon à Nancy. (Coproductio n Orchestre de Chambre du Luxembourg « Les Musiciens », I.N.E.C.C. Luxembourg, Arsenal-Metz en Scènes, Opéra-Théâtre de Metz Métropole, Conseil général de la Moselle et Association Moselle Arts vivants).

✍ Auparavant, **conférence** de Georges Masson, président du « Cercle Lyrique de Metz » et de l'« Association des Amis d'Ambroise Thomas et de l'Opéra français », **le samedi 12 novembre à 16h00**, Salle Ambroise-Thomas (foyer du public) de l'Opéra-Théâtre : **Françoise de Rimini : petite et grande histoire d'un ultime opéra ressuscité** (*Illustrations sonores - entrée libre - tout public*).

✍ **Trois représentations de l'opéra *Françoise de Rimini*** : les **vendredi 18 novembre à 20h00**, **dimanche 20 novembre à 15h00** et **mardi 22 novembre à 20h00** dans la production de l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole, sous la direction musicale de Jacques Mercier avec l'Orchestre National de Lorraine et dans la mise en scène de Vincent Tordjman, avec la participation des Chœurs de l'Opéra National de Lorraine de Nancy et des Chœurs et du Ballet de l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole.

✍ **Baptême de la Salle Ambroise Thomas** à l'ancien foyer du public de l'Opéra-Théâtre, **le dimanche 20 novembre vers 18h00** à l'issue de la seconde représentation de *Françoise de Rimini* : discours officiels et réception, en présence du Professeur Pierre Ambroise Thomas, Président honoraire de l'Académie Nationale de Médecine de Paris, arrière petit-neveu du compositeur.

Lancement officiel de l'« ASSOCIATION DES AMIS D'AMBROISE THOMAS ET DE L'OPERA FRANÇAIS ».

✍ **Seconde conférence** de Georges Masson : « **Ambroise Thomas : la plume lyrique d'un Messin sur le podium de la célébrité** », **le samedi 19 novembre à 16h00**, dans le Grand Salon de l'Hôtel de Ville de Metz (Illustrations musicales et projections de documents iconographiques - entrée libre - tout public).

✍ **Vitrine-Exposition de documents relatifs à Ambroise Thomas** à la Bibliothèque-médiathèque du Pontiffroy, 1 Cour Elie-Fleur (près de la Région Lorraine-Eglise Saint-Clément), **durant le mois de novembre**.

✍ **Repas lyrique** organisé par le Cercle Lyrique de Metz : **samedi 19 novembre, en soirée** (Restaurant des Roches) avec, pour invité d'honneur, le Professeur Pierre Ambroise-Thomas.

Le livre hors série « BICENTENAIRE AMBROISE THOMAS »

édité par le Cercle Lyrique de Metz (Imprimerie Co.J.Fa), sera disponible au cours des diverses manifestations.

Professeur Pierre Ambroise-Thomas

**« ... CE TRAIT D'UNION EST MON UNIQUE
HÉRITAGE FAMILIAL... »**

Voici le texte du discours que le Professeur Pierre Ambroise-Thomas prononcera à l'issue du baptême de la salle de l'Opéra-Théâtre de Metz-Métropole, qui portera désormais le nom de son ancêtre.

Monsieur Jean-Luc BOHL, Président de la communauté d'agglomération de Metz-Métropole,

Monsieur Dominique GROS, Maire de Metz

Monsieur Paul-Emile FOURNY, Directeur artistique de l'Opéra-Théâtre de Metz

Cher Georges MASSON, Fondateur et Président de l'Association des Amis d'Ambroise THOMAS et de l'Opéra Français

Mesdames et Messieurs les Présidents d'Associations culturelles ou Directeurs d'Institutions musicales,

Mesdames, Messieurs,

Revenir à Metz est toujours pour moi un plaisir et une émotion.

Le plaisir : me retrouver dans votre splendide cité et rencontrer à nouveau des amis, au premier rang desquels Georges MASSON, dont j'aurai l'occasion de reparler dans quelques instants.

L'émotion : c'est en effet ici que se trouve l'origine de mes racines familiales. Ici aussi qu'est né, il y a deux siècles, un illustre Messin, mon arrière-grand-oncle, dont vous voulez bien célébrer la mémoire avec une remarquable fidélité. Deux biennales ont été en effet organisées à la mémoire d'Ambroise THOMAS. Elles ont successivement permis de voir repris à Metz, *Hamlet* puis un opéra-bouffe, *Le Caïd*. Les cérémonies d'aujourd'hui célèbrent le deuxième centenaire de la naissance du compositeur. Outre la re-création de *Françoise de Rimini*, elles sont marquées par le baptême de la Salle Ambroise THOMAS et par la présentation officielle de l'Association des Amis d'Ambroise THOMAS et de l'Opéra Français, créée à l'initiative de Georges MASSON et qui perpétuera la mémoire du compositeur, votre illustre concitoyen. Et j'y ajouterai l'appui des membres du Cercle Lyrique de Metz qu'il préside.

Permettez-moi de vous dire, très chaleureusement, toute ma gratitude et toute mon émotion pour ces très belles réalisations et tout le plaisir que, ma femme et moi, avons eu à répondre à votre invitation.

Mais permettez-moi aussi d'évoquer trois anecdotes à propos d'Ambroise THOMAS.

Ma famille a fait un nom composé de son prénom et de son nom, désormais réunis par un trait d'union. Je tiens beaucoup à ce trait d'union. Peut-être parce qu'il a constitué mon unique héritage familial.

Une deuxième anecdote illustre bien la fragilité de la gloire et de la mémoire populaire. Il y a deux ans, en effet, dans une librairie située rue Ambroise THOMAS et pratiquement dans la maison natale du musicien, j'ai demandé si l'on disposait de livres sur Ambroise THOMAS. La réponse a été : « Qui est-ce ? ». Elle se passe, je crois, de commentaires.

Enfin, une série d'anecdotes concerne les facettes très paradoxales de la personnalité d'Ambroise THOMAS.

Cet homme était sans doute très casanier. On prétendait même qu'il se rendait parfois en pantoufles au Conservatoire qu'il a longtemps dirigé, et dont son domicile parisien était très proche. Mais, dans le même temps, ce casanier disposait, comme Cadet Rousselle, de trois autres maisons : à Argenteuil près de Paris, à Hyères dans le Var et dans une île au large de la Bretagne où il avait fait construire un château tout imprégné du romantisme qui prévalait à l'époque.

Profondément modeste, Ambroise THOMAS a par ailleurs cumulé les fonctions les plus importantes, direction du Conservatoire national de musique, présidence de l'Institut de France, mais aussi les décorations prestigieuses. C'est ainsi qu'il reçut successivement la cravate de commandeur de la Légion d'honneur des mains de NAPOLEON III, puis, à l'issue d'une représentation à l'Opéra-Comique, pour la millième de *Mignon*, la plaque de grand croix de la Légion d'honneur, des mains du président de la République SADI CARNOT. Au cours de la même cérémonie, son ami VERDI lui remit aussi, au nom du roi VICTOR EMMANUEL, l'équivalent italien de la grand croix de la Légion d'honneur, qu'Ambroise THOMAS a d'ailleurs été le premier musicien et même, plus généralement, le premier artiste français à recevoir.

Devant cette accumulation d'honneurs et de charges diverses, une question vient évidemment à l'esprit. L'œuvre d'Ambroise THOMAS n'aurait-elle pas été plus importante et plus féconde si le compositeur avait eu la possibilité de se consacrer exclusivement à son art ? Cette question restera à jamais sans réponse, mais l'essentiel est qu'Ambroise THOMAS nous ait donné des chefs-d'œuvre comme *Mignon*, *Hamlet* et cette *Françoise de Rimini* que nous avons eu la joie d'écouter.

Merci à Metz. Merci à vous tous pour votre accueil et, plus particulièrement, mille mercis aux organisateurs de cette commémoration et de ces belles cérémonies.

Pierre AMBROISE-THOMAS
Président Honoraire de l'Académie nationale de Médecine

Portrait

LES TRIOMPHES ET LES OMBRES D'UN COMPOSITEUR DANS LA TRAJECTOIRE LYRIQUE DE SON TEMPS

Le 5 août 1811, Ambroise Thomas naissait à Metz, au second étage de l'appartement de cet immeuble formant angle avec la rue du Palais et la rue de la Cathédrale qui sera rebaptisée du nom du compositeur après sa mort survenue le 12 février 1896, dans son appartement jouxtant le Conservatoire national de musique de la rue Bergère à Paris dont il était le directeur. Je vous propose de retracer l'histoire de ce musicien qui a traversé un siècle qui l'a porté aux plus hautes marches de la célébrité, qui fut adulé par ses admirateurs fidèles et les amateurs de théâtre lyrique de son temps, autant que décrié par ses détracteurs qui ont brocardé son style, celui de son époque, autant que raillé les positions hiérarchiques qu'il avait occupées. Une énigme ? Celle que je vous invite à décrypter.

Le père d'Ambroise Thomas, Jean-Baptiste Thomas, surnommé Martin, natif de Metz comme ses ancêtres à hauteur de quatre générations recensées, était violoniste au théâtre. Il rencontra sa future épouse, Marie-Jeanne Willaume, pianiste, aux répétitions des concerts de la Société de musique qu'il avait constituée, avant que le couple ne crée une école privée de musique et ouvre un commerce d'instruments, dont les nouveaux métro-nomes. Dans la famille, un autre Ambroise fut illustre en son temps : c'était le frère de Marie-Jeanne Willaume, qui fut chirurgien en chef de l'armée française durant la guerre d'Espagne de 1808, avant d'être le directeur de l'Hôpital d'instruction des armées de Metz, situé alors dans le quartier du Fort Moselle.

Premier Grand Prix de Rome à 21 ans

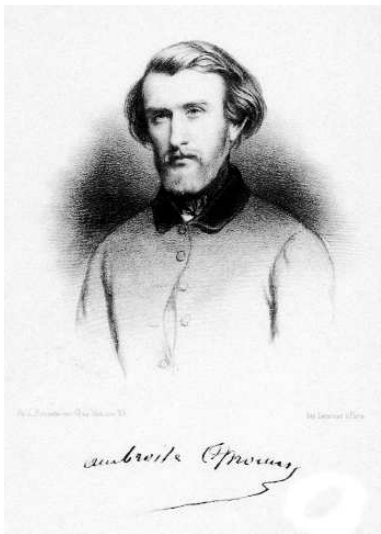
Très doué, le jeune Ambroise apprend le solfège à quatre ans, le violon et le piano à sept, son frère aîné, Charles, ayant étudié le violoncelle. Mais, coup dur, le père meurt subitement. Effondrée, la petite famille, après quelques années difficiles, quitte Metz en 1827 et s'installe modestement à Paris, où Charles débutera comme violoncelliste à l'Opéra-Comique et où Ambroise poursuivra ses études au Conservatoire, alors dirigé par Cherubini. Il engran-

ge dès 18 ans ses premiers prix de piano, puis d'accompagnement, d'harmonie ainsi que de composition musicale auprès de Jean-François Lesueur qui disait de son élève préféré : « Voici ma corde sensible ». A 21 ans, il remporte son Premier Grand Prix de Rome avec sa cantate *Hermann et Ketty*.

Grand jeune homme élégant à l'allure romantique, Ambroise découvrira avec émerveillement la Ville éternelle et sa Villa Médicis où il croisera Berlioz, rencontrera Chopin dont il interprétait, avec grâce et finesse, les valse et les mazurkas au Palais Farnèse, se liera d'amitié avec les peintres dont Hippolyte Flandrin qui fera son premier portrait, et avec son grand aîné,

Dominique Ingres qui l'entourait d'une affection toute pater-nelle. Le peintre, alors directeur de la Villa Médicis, jouait du violon et sera tout heureux d'avoir pour accompagnateur son jeune pensionnaire pianiste. Ambroise était devenu en quelque sorte, le piano d'Ingres !

Le compositeur manifestait déjà une certaine inclination pour les œuvres vocales, pour la musique de chambre, et pour la musique religieuse auxquelles il s'est adonné tout au long de son séjour. Celui-ci terminé, il remonte à Paris par les grandes villes d'Italie, par Vienne et Munich sur lesquelles il s'extasiait, et va se lancer dans le tourbillon lyrique de la capitale. Il y récolte ses premiers succès, parfois éphémères, avec une demi-douzaine d'opéras-comiques et deux opéras, avant de connaître une période moins faste.



A 23 ans, Ambroise Thomas venait d'écrire sa « Messe de Requiem » quand on lui fit son portrait qu'il accompagna de sa signature. (dessin de M. Adolphe)

Dans le tourbillon lyrique

Mais il rebondira vite avec *Le Caïd*, vibrionnant opéra-bouffon, avant un nouveau repli sabbatique dont il verra le bout du tunnel avec *Mignon*, l'ouvrage qui le portera au faîte de la gloire. Le compositeur occupera bientôt une place dominante dans l'histoire de la musique de française du XIX^{ème} siècle. Il fut pendant vingt-cinq ans, directeur du Conservatoire considéré à l'époque, comme le temple du savoir musical en France, Paris étant alors considéré comme la capitale européenne de la musique après Vienne au siècle précédent. Il fut membre de l'Institut de France durant plus de quarante années, ayant assumé la présidence de l'Académie des Beaux-Arts à cinq reprises, de même qu'il fut trois fois président des Académies de l'Institut réunies. Il avait noué de nombreuses relations épistolaires avec les personnalités du moment, les chefs d'Etat étrangers ainsi qu'avec

Napoléon III aux fêtes duquel il était invité. Il échangeait un abondant courrier avec des artistes, des chanteurs, des directeurs de théâtre, des librettistes, des compositeurs. Thomas était, évidemment, comblé d'honneurs et de distinctions, envié pour avoir été le seul musicien de son époque qui ait gravi tous les échelons dans l'ordre de la Légion d'honneur jusqu'à la promotion de grand-croix.

La millième de *Mignon* : une apothéose

Et l'on a peine à imaginer aujourd'hui, le succès de popularité que lui avait valu, dès 1866, son opéra le plus connu, *Mignon*, auquel il fut le tout premier, et, certainement, l'unique compositeur à avoir assisté à sa 1.000^{ème} représentation. C'était en mai 1894. Thomas avait alors 83 ans. La soirée de gala avait rassemblé à la Salle Favart, le Tout Paris des arts, de la politique, des lettres et de la finance. Il y avait le Président de la République, Sadi Carnot, Casimir Perrier, le préfet Lépine, Alexandre Dumas fils, Jules Massenet, toute la presse musicale et littéraire. Le président Carnot remit alors le grand insigne de l'ordre fondé par Napoléon 1^{er} au musicien, pudiquement terré dans le fond de l'avant-scène présidentielle. C'était l'apothéose de sa carrière. Son épouse occupait la loge du journal *L'Echo de Paris*. C'était Elvire Remaury, la sœur du directeur des Forges de Pompey près de Nancy. Elle était plus jeune que lui de vingt ans. Thomas, célibataire endurci, s'était marié à 68 ans, à la mairie d'Argenteuil, puis, religieusement, deux jours après, à Pompey.

Deux ans plus tard, Thomas assiste à la soirée de l'Orchestre de la Société des concerts de l'Opéra de Paris qui jouait, entre autres, le Prélude de son dernier opéra *Françoise de Rimini*, et le public s'était tourné vers lui, bien qu'il fut à demi caché dans sa loge, pour l'applaudir longuement et avec respect. Quelques jours auparavant, il avait assisté aux répétitions de ce concert, et le peintre Toulouse-Lautrec avait composé un dessin aquarellé du musicien revêtu de son grand pardessus sombre. C'est l'ultime portrait qui sera fait de son vivant. A la sortie du concert, un vent glacial balaie la Place de l'Opéra et Thomas, rasant les murs pour qu'on ne l'accoste pas, est terrassé par une congestion pulmonaire. Un prêtre lui administre l'extrême-onction. Le Président de la République, qui était alors Félix Faure, prend de ses nouvelles. Elles sont mauvaises. Et, le 12 février, alors que le soleil couchant éclaire sa chambre, il a encore la force de murmurer : « Mourir... par un aussi beau temps ».

D'émouvantes funérailles

On lui fera quasiment des obsèques nationales. Les condoléances affluent de partout, du roi et de la reine de Roumanie, des souverains de Serbie, du roi Georges de Hanovre, de Saint-Petersbourg, de Belgique. Il s'écoulera

quatre heures d'horloge entre la levée du corps dans la cour du Conservatoire, la messe solennelle à la Sainte-Trinité et l'inhumation au cimetière Montmartre. Cette journée de cérémonie funèbre, très parisienne, rappelait l'impressionnant cortège des funérailles de Victor Hugo dix ans auparavant. Cinquante membres de l'Institut de France en grand uniforme, marchaient derrière le corbillard précédé de deux chars couverts de couronnes et encadrés par des batteries à cheval, suivis des troupes commandées par leur général et par deux bataillons rendant les honneurs militaires au défunt, tandis que la Musique de la Garde Républicaine jouait, sur tout le parcours, la *Marche funèbre* de Chopin. La foule, massée sur tout l'itinéraire, embouteillait les grands boulevards. A l'église, on joua des adagios de Beethoven, de Mendelssohn, des extraits du Requiem de Mozart et de celui qu'Ambroise Thomas avait composé à 22 ans à la Villa Médicis.

Son plus fidèle disciple, Jules Massenet, ajouta un hommage appuyé au flot des discours prononcés sur sa tombe. L'émotion avait gagné l'assistance. Etait-elle sincère ? Elle contenait, certes, des regrets, réveillant des souvenirs émerveillés ou nostalgiques, mais dissimulait aussi les querelles esthétiques, les rancœurs, les jalousies, les jugements partiels et les écrits vengeurs. L'adieu au « grand taciturne à l'œil doux » qu'avait typé son jeune confrère Ernest Reyer, marquait la fin d'une époque brillante, dominée par le grand opéra à la française et l'opéra-comique, et qui semblait déjà lointaine. Thomas paraissait soudain appartenir à un autre temps, à une autre histoire, à un autre balancier musical. Il avait vécu une époque florissante pour lui et les grands lyriques surfant sur la même vague stylistique, Adam, Auber, Halévy, Gounod, Meyerbeer, et cette époque semblait révolue. L'art musical nouveau avait fleuri depuis un certain temps déjà. Debussy avait alors 34 ans, Eric Satie en avait 30 et Ravel 21. Et, à Paris, les opéras de Richard Wagner n'étaient plus autant décriés qu'ils l'avaient été, trente ans auparavant.

Laisser la muse au repos !

Alors, pour la nouvelle génération, Thomas, c'était du passé. On ne s'était d'ailleurs guère privé de le clamer dans les couloirs comme dans les gazettes. « Bah ! Il a vécu, c'est son heureux mérite ! ... ». Au soir de la création, en 1889, de son ultime ouvrage, *La Tempête*, d'après Shakespeare, le raz-de-marée de la critique hostile envoya, dans un fracas de porte-plumes, le tandem Thomas-Barbier par mille mètres de fond. « Pauvre Shakespeare ! Non content de le piller, on le déchire (...) T'en a-t-il extirpé des côtelettes et des biftecks, ô mon vieux Will, pour les jeter crus et pantelants à la faim vorace des musiciens », pouvait-on lire dans le *Gil Blas*, l'équivalent de notre *Canard Enchaîné*. Même le tout jeune Henri Busser l'affublait d'ironiques citations latines : « Quandoque bonus dormitat Thomasius »... lui intimant de laisser sa muse au repos.

Qu'avait-il fait, Thomas, pour mériter les étrivières ? Les sycophantes condamnaient son académisme, son maniérisme, la gaïté facile de ses ouvrages légers, la vacuité de ses opéras tristes. Il rassasiait, disait-on, l'appétit qu'en avait la bourgeoisie montante plutôt proche des idéologies dominantes, louis-philippardes ou impériales. Ils fustigeaient aussi le style de ses librettistes habituels (Barbier et Carré) qui déformaient dans leurs livrets, le contenu des ouvrages dramatiques, de Shakespeare, de Dante ou de Goethe. Or, Thomas, outre qu'il avait, dès ses débuts, creusé ce sillon porteur de succès, continua sur la voie du grand opéra français qui, bien qu'on en critiquât les conventions, les ballets obligés et les pyrotechnies vocales laissant les spectateurs en pamoison, collait bien à son époque. C'était le temps où la Monarchie de Juillet jouait sa carte politique à l'opéra, où les directeurs de théâtre faisaient fortune, où l'on célébrait le veau d'or, l'époque du fameux « Enrichissez-vous », où les plaisirs lyriques redoubleront sous le Second Empire, époque aussi où le Théâtre des Italiens menait la danse à Paris avec les opéras-buffa de Rossini, les opéras de Bellini, de Donizetti, de Verdi, tous adulés, au rebours d'un Richard Wagner vilipendé pour son *Tannhäuser*, ridiculisé en « Panne aux airs » !

Opéra et politique : le conflit de 1870

Wagnérophiles contre wagnérophobes ? Ce fut une guerre idéologique retentissante. De par sa position haute sur l'échiquier musical français, Ambroise Thomas était dans une situation inconfortable. Il soutenait tout naturellement la tradition musicale française, d'essence latine, et suivait l'essor de cette école stylistique qu'il souhaitait voir évoluer en continuité de sa ligne classico-romantique, moins progressiste que celle engagée par les nouveaux compositeurs qui lui semblaient brûler les étapes. Thomas n'était pas hostile à la déferlante transalpine de laquelle il s'était d'ailleurs nourri, mais émettait des réserves à l'endroit du « vautour bavarois » tel qu'on appelait Wagner, mais qu'il ne pouvait pas condamner avec force, tant qu'il était assis dans son fauteuil directorial. Donc, il ne souhaitait pas que la jeune école française subisse trop l'influence de cet art musical venu d'Outre-Rhin. Ce qui entraînera des polémiques sans fin.

Déjà, à cette époque, une ligne de fracture idéologique se dessinait, d'autant que la guerre franco-prussienne de 1870 et ses suites désastreuses n'avaient pas arrangé les choses, la défaite ayant accentué ce clivage favorisant la levée d'un patriotisme vengeur, le sursaut des nationalismes, et, par conséquent, la montée du nationalisme musical français. Ainsi, la position d'Ambroise Thomas procédait d'une attitude prudente pour ne pas dire protectionniste ; et il faut bien se rendre compte que, tout au long de cette période troublée, cette posture était défendable tout autant que la démarche, globalement admissible en d'autres temps, soutenant que l'art n'a pas de frontières.

Thomas avait douloureusement ressenti l'amputation des territoires lorrains. Il ne reviendra plus jamais dans sa ville natale. Il ne voulait pas être obligé de dire merci aux autorités d'occupation qui auraient bien voulu l'accueillir en raison de sa notoriété. Ce même piège guettera, cinquante ans plus tard, Gabriel Pierné, lui aussi installé à Paris. Ayant accepté de venir diriger, avant la guerre de 1914/18, son oratorio *La Croisade des enfants*, Pierné était reparti de Metz fort dépité d'avoir été obligé de l'entendre chanté dans une version allemande et d'avoir été accueilli comme un bon citoyen germanique.

Souvenirs de Metz

Ambroise Thomas avait, lui, avait fait un trait sur ce passé dont il conservait cependant d'impérissables souvenirs. Jusqu'à la guerre de 1870, il était accueilli très souvent et à bras ouverts dans sa cité natale. Il y revenait chaque fois pour les représentations de ses ouvrages créés à Paris avant d'être produits en province et à l'étranger. Puis, en sa qualité d'inspecteur général des conservatoires, il venait présider les distributions de prix à celui de Metz. Un jour de 1857, ses élèves lui avaient joué une sérénade au pied de son hôtel, rue des Clercs, où il était descendu. La même année, Napoléon III avait été reçu en grandes pompes au théâtre de la Place de la Comédie, pour assister à une représentation du *Songé d'une nuit d'été*, l'opéra-comique qu'Ambroise Thomas avait créé à Paris sept ans auparavant. La Société orphéonique mes-sine en avait fait son président d'honneur et Thomas avait écrit pour elle, des chœurs d'hommes *a capella*, le compositeur s'étant particulièrement investi dans le développement de la musique populaire en France, selon les souhaits de l'empereur qui lui avait demandé aussi de concevoir une nouvelle orchestration "officielle" de *La Marseillaise*, à destination des harmonies et des musiques militaires. Trois ans plus tard, Thomas fut élu, par un vote d'acclamations, membre honoraire de l'Académie Impériale de Metz, aujourd'hui Académie Nationale. Prophète en son pays ? Oui, il l'était.

Lors de l'Exposition universelle de Metz en 1861 où un Festival de musique avait été organisé, ce fut Thomas encore, qui présida le jury d'un concours réunissant de nombreuses sociétés orphéoniques. Il était l'invité régulier des fêtes musicales et, chaque fois, l'Orphéon messin ou l'Orchestre du théâtre interprétait une de ses œuvres.

Ambroise Thomas / Gabriel Pierné : des similitudes

Or, je voudrais, ici, insister sur la frappante similitude, à cinquante ans d'intervalle, entre Ambroise Thomas et Gabriel Pierné. Non pas sur leur style de composition, mais sur leur parcours artistique. Chacun de nos deux Messins pur souche était, l'un à 18 l'autre à 16 ans, titulaire d'un premier prix de

piano. Tous deux ont eu, à Metz, des parents professeurs de musique, les deux familles y ayant créé une école de musique. Ambroise et Gabriel sont, tous deux, allés se perfectionner au Conservatoire de Paris ; tous deux y ont sensiblement suivi le même cursus d'études, (piano, harmonie, composition musicale) ; tous deux ont remporté leur Premier Prix de Rome et ont été pensionnaires à la Villa Médicis. Tous deux étaient membres de l'Institut de France dont Thomas en fut plusieurs fois président ainsi que des cinq académies réunies ; Thomas sera grand-croix de la Légion d'honneur et Pierné commandeur.

Evidemment, tous deux ont une rue qui porte leur nom à Metz, mais une dizaine de villes en France portent celui d'Ambroise Thomas. Tous deux ont une plaque sur l'immeuble dans lequel ils sont nés, Thomas, rue... Thomas, et Pierné, rue de la Glacière. Le Conservatoire de Metz a été baptisé, en 1987, du nom de Gabriel Pierné, (50^{ème} anniversaire de sa mort), et, pour le bicentenaire de l'auteur de *Mignon*, le Foyer de l'Opéra-Théâtre sera officiellement appelé, en novembre, Salle Ambroise Thomas.

Et j'ajouterai que la famille Thomas avait abandonné Metz pour Paris à la suite de la mort du père, tandis que la famille Pierné avait quitté Metz pour la capi-tale en raison de l'annexion de 1870. Et le chaînon musical reliant les deux compositeurs s'appelle Jules Massenet. Massenet n'avait-il pas eu comme professeur de composition au Conservatoire de Paris, Ambroise Thomas, et Massenet n'avait-il pas eu ensuite, comme élève de cette même classe de composition, Gabriel Pierné, alors qu'Ambroise Thomas était devenu le directeur de l'établissement ? Une consanguinité musicale unit donc les trois compositeurs qui ont d'ailleurs écrit, à plus ou moins haute dose, pour le théâtre lyrique.

« Un vautour auquel on aurait coupé les ailes... »

Alors quel regard peut-on porter aujourd'hui sur Ambroise Thomas qui aura vécu une période à la fois bouillonnante sur le plan artistique et agitée en raison des soubresauts politiques, coups d'Etat et autres manifestations révolutionnaires ? C'était un homme complexe, énigmatique et pourtant d'une simplicité parfois nuancée de candeur.

Mais comment peut-on définir la personnalité de cet homme auquel ses adversaires en reprochaient l'absence ? D'un compositeur qui occupait une fonction dominante mais dont la production musicale, toute savante et attachante qu'elle fût, ne pouvait égaler, par exemple, celle d'un Hector Berlioz ? Et comment définir la nature de Thomas à la fois mêlé aux mondanités royalistes, impériales puis républicaines, mais fuyant la bourgeoisie salonarde en lui préférant les chambrées d'artistes auxquelles participait souvent son confrère et ami Charles Gounod. Là, notre Messin y égrainait ses souvenirs, levant les bras au ciel tout en vantant les merveilles de la Ville éternelle dont il admirait les monuments, visitait les musées et fouillait les bibliothèques,

avant de regagner sa chambre aux serpents et aux petits animaux lorsqu'il était pensionnaire.

Ambroise Thomas était un homme distingué, foncièrement honnête, inspirant le respect.

C'était aussi l'homme des coups de cœur (ses amis l'appelaient le bon Thomas) tout en étant réservé, sombre, timide également. Un nouveau venu ne parvenait guère à le faire sortir de sa réserve. Il avait ce tempérament de Lorrain : patient, prudent, sceptique, persévérant, voire pugnace. C'était un silencieux, un tendre mais aussi cassant, entêté, impérieux. Il pouvait être autoritaire, entêté, voire même buté. Il ne supportait pas César Franck et sa chapelle, ni le style de Gabriel Fauré, lequel n'aura jamais pu être professeur au Conservatoire de Paris tant que Thomas en serait le patron. Il se méfiait aussi de Debussy qui singeait ses manières et se moquait de son intransigeance. Il apparaissait, dans les jurys d'examens qu'il présidait, comme un patriarche à la mine grave et lugubre et impressionnait les candidats : « un vautour auquel on aurait coupé les ailes ». La métaphore est d'Alfred Bruneau.

L'homme des paradoxes

Alors, comment situer Thomas qui ne répondait pas aux attaques qui lui étaient portées mais qui l'attristaient, et qui se dissimulait derrière une carapace insondable ? En fait, c'est l'homme des paradoxes. C'est le personnage le plus en vue mais le moins mondain, le plus solitaire et le moins seul, le plus habile mais parfois maladroit, le plus chaleureux mais qui peut être glacial. Mêlé aux fastes monarchiques ou impériaux, il fuyait la bourgeoisie salonarde et lui préférait les réunions au coin du feu. Il est le plus solitaire et le moins seul. Tout le contraire d'un casanier. Il voyageait beaucoup. Il chinait les antiquaires et faisait le tour de ses maisons qu'il meublait à l'ancienne. Cadet Roussel aux trois maisons ? Il quitte son appartement du Conservatoire pour aller à sa villa Saint-Bernard à Hyères, à son Ile d'Illiec en Bretagne, mais surtout à son pavillon d'Argenteuil que lui avait construit le célèbre architecte Baltard que Thomas avait connu, jeune, à la Villa Médicis. Autres paradoxes ? C'est le musicien le plus officiellement décoré de tous les artistes de sa génération et le moins préoccupé à l'être. Il est le plus savant des compositeurs mais il n'a pas le génie d'un Verdi. Il semble plus porté vers l'art lyrique léger, alors que son physique marmoréen inspire tout l'inverse.

Patriote, oui ; politique, non

Or, sous cet aspect glacial et rébarbatif, se cachait un rêveur, généreux et tendre. Il défendait la morale mais il n'en faisait pas. C'était aussi un fervent patriote, car, après avoir fait le moblot à la Révolution de 1848 où il s'était

engagé dans la garde nationale sédentaire, il remontera sur les remparts à 60 ans, pour défendre Paris lors du soulèvement de la Commune en 1871. Il remettra au pas *La Marseillaise* car les autorités lui avaient demandé d'orchestrer équitablement l'hymne national afin que toutes les harmonies et les musiques militaires soient au même diapason. Patriote, oui, mais pas politique. Il n'affichait jamais ses opinions, observant une sage neutralité. Or, s'il était discret dans les allées du pouvoir, il avait aussi son petit penchant républicain lorsqu'il se frottait aux festivités orphéoniques rassemblant des centaines de musiciens amateurs issus parfois des classes populaires.

Ses convictions religieuses ? Son ami Charles Gounod était un mystique, son jeune confrère qui l'admirait, Georges Bizet, un anticlérical, son jeune allié Camille Saint-Saëns, un agnostique et un positiviste, et Thomas, lui, était comme les trois autres, un chrétien, mais on n'a jamais su s'il avait la foi chevillée au corps bien qu'il aimât souvent se réfugier dans la méditation.

Sa vie sentimentale ? Là aussi elle est discrète. On ne lui connaît pas d'aventures. On disait qu'il était amoureux des jeunes cantatrices auxquelles il confiait le rôle de ses héroïnes d'opéra, Mignon, Ophélie, Francesca... Il vénérât sa vieille mère qui vivra avec lui jusqu'à sa mort... puis épousera Elvire Remaury. Il avait alors 68 ans.

Enfin, comment évaluer les portées de celui qui aura été ballotté entre ses supporters et ses détracteurs ? Emmanuel Chabrier disait : « Il y a la bonne musique, la mauvaise musique et celle d'Ambroise Thomas » ? Affirmation péremptoire, mais ambiguë. Aurait-elle coulé de la plume d'un passéiste sans génie comme on l'a prétendu ?

Des stéréotypes colportés d'époque en époque

On l'a taxé d'impersonnelle, d'académique au sens négatif du terme, bourrée de conventions et de mièvreries. On l'a jugée sur la base de ces stéréotypes colportés d'époque en époque, et ces clichés, qui lui ont longtemps collé à la peau, ont occulté ses valeurs intrinsèques. Ses inclinations (vers l'art lyrique principalement), correspondaient, certes, à cette appétence qu'en avait la société bourgeoise de son temps. C'est pour cela qu'on l'a détesté tout autant que porté au pinacle.

Dernier représentant de l'école d'art lyrique français de son temps, il était surtout le garant d'un art musical visant à valoriser les richesses de ce patrimoine, un gardien du Temple, un partisan des valeurs acquises et un défenseur des valeurs morales. On a taxé sa musique d'impersonnelle, bien que son auteur ait apporté des nouveautés à l'orchestre par l'introduction de toute la gamme des saxophones, par exemple, ou par le développement du mouvement orphéonique et des harmonies qui s'étaient multipliées au lendemain de la Révolution française. La musique de Thomas, fondée, certes, sur un socle classique, s'est inspirée de ses maîtres, Lesueur entre autres,

et des compositeurs à l'orée des floraisons romantiques, comme Berlioz. Mais Thomas, qui admirait Beethoven, (il s'était recueilli sur sa tombe à son retour de la Villa Médicis) ainsi que Mendelssohn, et qui fut influencé par l'école italienne, a été pris irrésistiblement dans le maelström lyrique français, Classique et cultivant le romantisme du sentiment, sa musique l'était, assurément. Mais elle procédait en tout état de cause, d'une écriture instrumentale, orchestrale et vocale d'une grande richesse, d'une habileté et d'une virtuosité d'écriture surprenante, minutieusement construite, traduisant avant tout des ressentis humains, de la malicieuse alacrité de ses premiers opéras-comiques, aux accents authentiques et profonds de ses opéras tardifs à l'expression sincère et grave, mais aussi des inflexions à la fois recueillies et jubilatoires de ses œuvres religieuses, de son *Requiem* écrit à 22 ans, à Rome, à sa *Messe solennelle*, créée à l'église Saint-Eustache à Paris en 1857.

L'expression spontanée d'une nature secrète

Loin d'être archaïque, Thomas était ouvert à une évolution mesurée du présent. Alors, plutôt que de le qualifier de conventionnel, ne vaudrait-il pas mieux le présenter comme un parnassien de la musique, à l'instar de ceux qui, en poésie, appartenaient à cette école : Lecomte de L'Isle, Théodore de Banville, ou Sully Prudhomme, qui défendaient l'art pour l'art ?

C'est aussi l'opposition entre le caractère sombre de l'homme et la facture élégante, voire brillante de sa musique, qui a suscité des interrogations. Car cette œuvre, bien qu'on lui ait trouvé des formules convenues, une inspiration mélodique en dépit de tournures qui n'étaient par toujours à la hauteur de l'enjeu, est généreuse et minutieusement construite.

Reste ce décalage entre l'expression loyale, spontanée et sensible des émotions et la troublante réserve de celui qui les faisait revivre sur scène. Et si, tout simplement, c'était par l'engagement magnanime qui s'en dégage, que se révélait le mieux, le tempérament authentique du compositeur ? En somme, c'est la prodigalité émanant de son corpus lyrique qui fait contraste avec sa nature effacée et pudique. Et c'est, justement, la spontanéité de ces bouquets de musique, qui trompait la nature secrète de celui qui les avait composés.

Georges MASSON

Notules : article documenté à partir de textes d'époque et de dossiers d'artistes, de partitions, d'articles de presse, de documents particuliers et de notices biographiques (dont *Notes et souvenirs* d'Henri Ferrare, *Revue de famille* de Francis Thomé, hommage de Victorien de Joncières, etc...), (Bibliothèque Nationale de France), ainsi qu'encyclopédies, ouvrages généraux et livres, dont extraits d'*Ambroise Thomas, un compositeur lyrique au XIX^{ème} siècle*, G. Masson, Metz, Éditions Serpenoise, 1996.

« *Françoise de Rimini* »

PAOLO ET FRANCESCA : UNE PASSION ROMANTIQUE

La composition de « Françoise de Rimini » se situe dans la troisième tranche de l'existence du compositeur qui aura, durant une dizaine d'années, cet ultime opéra en gésine et qui n'en produira la mouture définitive qu'en 1882 à l'Opéra Garnier à Paris. Troisième manière, pourrait-on dire, mais qui s'inscrit dans le droit fil de son « Hamlet » créé quatorze ans auparavant, dans cette précédente maison d'opéra qu'était alors l'Académie impériale de musique.

Dès 1871, le dernier quart de siècle de la vie d'Ambroise Thomas sera largement consacré à la gouvernance du Conservatoire de Paris dont il occupera le fauteuil directorial jusqu'à sa mort. Cette tâche absorbante (il fallait restaurer le règlement intérieur, restructurer les cycles d'études, présider les jurys de concours de cet établissement dont son prédécesseur et ami, le compositeur François-Esprit Auber, qui mourra d'ailleurs dans ses bras, avait plus ou moins lâché les brides), fit que le "bon Thomas" ne composera plus que ce dernier ouvrage lyrique ainsi que, deux ans plus tard, son ballet fantastique en quatre actes, *La Tempête*, d'après Shakespeare.

L'icône qui hanta les rêves des musiciens et des peintres

Ambroise Thomas avait la fibre transalpine depuis son séjour à la Villa Médicis, vantant, tout au long de sa carrière, les beautés de la Ville éternelle pour lesquelles il s'enflammait, dans ses chambrées d'artistes au coin du feu et entre deux parties de cartes qu'on appelait l'"écarté". Rien d'étonnant, donc, qu'au fil de ce XIX^{ème} siècle, le mythe de Francesca ait hanté les rêves des créateurs, des écrivains, des compositeurs et surtout des peintres. Lequel n'a pas brossé les tableaux de Paolo et Francesca, buriné les héros tragiques, fascinés qu'ils étaient par le V^{ème} Chant de l'Enfer de Dante ? Et puis, la tragédie *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico, le célèbre auteur de « Mes Prisons », n'avait-elle pas séduit le compositeur qui écrivit, à Rome, sa cantate *Silvio Pellico*, en son honneur mais jamais publiée ? Ce mouvement artistique d'alors, sublimant les héroïnes, coïncidait parfaitement avec l'époque romantique et ses flamboyances. On ne comptera pas moins de cinq *Francesca* opératisées au XIX^{ème} siècle, par cinq compositeurs italiens en

l'espace de cinquante ans, dont le célèbre Mercadante, et quatre autres durant les quinze premières années du XX^{ème} siècle, dont celle de Zandonai, brillamment ressuscitée l'an dernier à l'Opéra Bastille.

Une jeune noble d'une éclatante beauté

Si, en ce XIII^{ème} siècle, les guerres entre factions rivales éclataient de toutes parts entre guelfes et gibelins, (pour faire court : les premiers étaient du côté de la papauté, les autres du côté des empereurs du Saint Empire romain germanique), les villes, passant sous le contrôle victorieux des uns au détriment de leurs habitants ou, au contraire, à l'avantage des autres applaudissant les vainqueurs, ces intrusions belliqueuses avaient quand même des effets ravageurs au sein des populations. Et l'histoire de Francesca est l'une de celles qui émergent dans l'univers romanesque, iconographique et musical dont se sont nourris les artistes romantiques, six siècles après les événements racontés dans la littérature de cette époque médiévale.

Mais qui était cette Francesca da Rimini ? Une jeune noble d'une éclatante beauté

qui, selon l'état civil sans doute improbable, naquit en 1255, se maria en 1275 et mourut en 1285. Elle était la fille de Guido da Polenta, un Seigneur de Ravenne descendant de la maison des Polenta et appartenant à la tendance guelfiste ralliée, en général, à la papauté. Son père, Guido, la maria à Giovanni, appelé aussi Gianciotto da Malatesta, dit le boiteux, alors Seigneur de Rimini, pour sceller, on le suppose, une alliance politique entre les deux familles nobles, et, ainsi, les renforcer, car, vraisemblablement, elles étaient rangées du même côté des guelfes. Le père de Malatesta, Malatesta da Verucchio avait, selon l'histoire, été choisi par les guelfes de Bologne pour combattre les gibelins de Romagne, lesquels conquièrent Rimini. Il en fut promu le podestat avant d'en être le seigneur en 1295. Et c'est lui qui ordonna le nettoyage des familles gibelines de Rimini.

Toujours selon l'histoire, le mari de Francesca, Giovanni Malatesta fut appelé à Pesaro en qualité de podestat, laissant sa femme au château de Gradara où se rendait fréquemment Paolo, le frère de Giovanni, et qui était un homme d'une grande séduction et d'un ardent tempérament. Le coup de foudre était inévitable. On suppose que le mari trompé avait été informé par son autre frère, Malatestino. C'est pourquoi Malatesta trucidait son frère



Caroline Salla, créatrice du rôle de Françoise de Rimini, dans le salon de sa maison de Maisons-Laffitte (publié dans « Vivre à Maisons-Laffitte », n°101, février 2011, p. 13)

Paolo et son amante, épouse du premier.

Le livret concentré sur cinq personnages essentiels

Mais il y a des variantes dans l'histoire. Dans l'opéra de Thomas, les librettistes Jules Barbier et Michel Carré ont, d'abord, élagué un certain nombre de personnages, les ramenant aux deux héros, Francesca et Paolo, à trois autres, essentiels à l'action, Malatesta, l'époux vengeur avant d'être diabolisé, Ascanio, le page tout de vaillance et de flamme, et le père de Francesca, Guido da Polenta, qui tente d'équilibrer les choses et de prôner une justice équitable. Ainsi que les deux personnages, surréalistes et cependant bien réels naviguant dans le 2^{ème} Cercle de l'Enfer que sont les deux poètes latins, Virgile et Dante.

Pourquoi apparaissent-ils dans le Prologue et l'Épilogue au milieu des âmes damnées ?

Pour donner à l'ouvrage une dimension surnaturelle ? Imaginer des scènes allégoriques, telles que l'opéra baroque en produisit ? Mais aussi imiter les héros wagnériens du Walhalla, les rêves fantastiques du poète Hoffmann dans les *Contes* du même nom ? ... En ce XIII^{ème} siècle troublé, faisant apparaître la rivalité entre puissance papale et domination impériale, la vaste fresque morale que trace Dante Alighieri dans sa *Divine Comédie* avait, en assignant à chacun sa place dans l'au-delà, plus qu'une résonance religieuse, un respect, une véritable dévotion envers l'Éternel.

On ne s'étonnera donc pas de trouver, presque tout au long des textes versifiés du livret de Jules Barbier et de Michel Carré, cette référence à Dieu et au ciel, sur un ton souvent implorant ou exclamatoire pour ne pas dire surérogatoire. Transposés au XIX^{ème} siècle, dominé lui aussi, par cette exaltation mystique et cette foi chrétienne et évidemment catholique, le contenu de ces monologues et de ces dialogues s'inscrivait en quelque sorte, en opposition avec la montée de l'anticléricalisme dans la dernière tranche de ce siècle.

Ces échanges, vibrant d'émotion de Thomas-Barbier-Carré, ces monologues chantés, ces chœurs d'imploration, de détresse ou de joie festive, rejoignaient, en quelque sorte, mais sous une autre forme littéraire collant au romantisme de l'époque du compositeur, l'expression de l'humanisme chrétien du XIII^{ème} siècle que reflétaient les tercets de Dante, lequel avait la foi chevillée au corps.

Malgré ses formules précieuses et chantournées qui passaient sans doute mieux à leur époque qu'aujourd'hui, on doit reconnaître aux librettistes le soin poétique qu'ils mirent dans leurs alexandrins, hexamètres, octosyllabes, leurs rythmes ternaires ou leurs versets aux propriétés incantatoires.

Ils compriment l'action de façon nécessairement réductrice, tandis que les événements d'une époque troublée font apparaître, dans le livret, cette rivalité entre la puissance papale et la domination impériale des Duecento et Trecento, parallèlement aux tragiques tourments d'amour défendu.

EN QUATRE ACTES, UN PROLOGUE ET UN ÉPILOGUE DEUX DIMENSIONS : DU SPIRITUEL ET DU TEMPOREL

Du côté temporel, les auteurs mettent en exergue tout à la fois, la lutte entre deux frères, Paolo et Malatesta, aux convictions politiques opposées, et une vibrante passion amoureuse, agitée justement en raison de ces différences idéologiques. Et ce sont, bien sûr, ces deux points focaux qui secouent l'œuvre tout entière. On a donc là les ingrédients essentiels qui nourrissent les pulsions et l'exacerbation des héros romantiques.

Ainsi, l'opéra s'inscrit en deux dimensions : celle, en quatre actes, des passions humaines, amoureuses, belliqueuses, vengeresses, celles de la trahison, de la jalousie ou de la dévotion, et celle, intemporelle, enserrant les actes entre Prologue et Epilogue, tel que Dante les a mythologisées dans son V^{ème} Chant de « L'Enfer ». Personnages de chair et de sang, et icônes à la fois héroïsées mais aussi sanctifiées.

Si on évoque le diable dans le Prologue où les âmes damnées paient leur péché de luxure dans la souffrance, c'est quasiment un hymne de louanges qui clôt l'Épilogue, où Francesca et Paolo semblent monter aux cieux. Sorte de fusion entre amour charnel et amour divin, qu'accompagne l'immaculée Béatrix, sublimée par Dante qui l'aimait d'un amour platonique que l'on disait supra-humain. La construction même de cet Épilogue est quasiment identique à l'apothéose finale d'un oratorio sacré, puisque l'ensemble s'achève sur un « Gloire à Dieu dans l'éternité », largement repris par les chœurs croisés comme par les solistes que sont Francesca, Paolo, Virgile et Dante.

« Nous étions seuls, tous deux, lisant le même livre... »

Ainsi, le Prologue s'ouvre, dans l'opéra, sur un Premier Tableau, la Porte de l'Enfer, où l'introduction orchestrale développe des harmonies graves et sombres, desquelles se dégagera le Chœur invisible qui personnalise l'Enfer : « C'est par moi qu'on connaît l'éternelle souffrance... ». Tableau purement allégorique et intemporel où l'on voit Virgile (voix de mezzo ou de contralto) guidant, du haut d'un rocher, Dante (voix de basse), dans les méandres du diable (la fiction parvient à faire dialoguer les deux poètes latins que douze siècles séparent !). Ils croisent d'abord, sur leur parcours, la pure Béatrix dont l'apparition éphémère émeut Dante.

Puis, au Deuxième Tableau, les deux poètes pénètrent dans le Premier Cercle de l'Enfer. Naviguant en barque en haut d'un rocher, ils vont rencontrer sur leur parcours infernal, Francesca (voix de soprano) et Paolo (voix de ténor), qui paient leur faute, leur amour coupable, dans ces lieux redouta-

bles, au milieu des cris, des sanglots, des flammes qui les brûlent et des démons qui boivent le sang des coupables. Le « Chœur des damnés » l'évoque avec ses accents pour le moins douloureux.

Ensuite, les âmes des deux martyrs traversent l'air, emportées par le vent et chantent le touchant « Duo des âmes ». Ils narreront ensuite à Virgile et Dante, l'extrait du livre qui les fera basculer dans la félicité. « Nous étions seuls, tous deux, lisant le même livre... ». Et ce roman chevaleresque et d'amour courtois n'est autre que *Lancelot du Lac* de Chrétien de Troie, qui vécut un siècle avant les deux héros, et qui s'inspirait des légendes et des romans de la Table ronde. L'opéra de Thomas est ainsi dans le vent, puisque la littérature arthurienne était également redevenue à la mode au XIX^{ème} siècle. C'est alors que Virgile propose à Dante de faire revivre leur cher passé à Francesca et Paolo, qui, comme par un coup de baguette magique, apparaissent sur terre et poursuivront leur lecture.

Premier acte : panique à Rimini !

On quitte ainsi l'enfer et ses lieux improbables, et le Premier Acte, temporalisé, ouvre son rideau sur les deux amoureux qui, assis côte à côte, dans un oratoire byzantin de Rimini où le livret situe l'action autour de 1285, racontent avoir été troublés par la description du moment où le chevalier Lancelot s'était épris de la Reine Genièvre. Et c'est ainsi qu'ils furent saisis, mais d'une tout autre flamme ! Un superbe duo succède à une nouvelle introduction orchestrale, où les héros chanteront leur amour dans le « Duo du Livre », sur un mouvement Andante où les deux voix s'enlacent quasi-pieusement. Soudain, Guido de Polenta, le père de Francesca, (voix de basse chantante), arrive, paniqué, au château pour annoncer le danger qui pèse sur Rimini. En effet, Malatesta, (baryton) et qui est le frère de Paolo, y déboule avec ses chevaliers allemands. « Les guelfes triomphants gagnent de place en place tout le pays toscan ! » s'exclame Guido.

Malatesta avait été, autrefois, bouté hors de la ville et y revient, victorieux et surtout, triomphant à la tête de ses ennemis. Il apparaît évident que, dans l'opéra, les méchants sont du côté des Malatesta obéissant aux ordres de l'empereur (du Saint Empire romain germanique) mais dont le nom n'est pas précisé dans le livret, comme rarement d'ailleurs, dans les livrets d'opéras. Mais on peut supposer qu'il s'agit de Rodolphe Ier qui régna de 1273 à sa mort en 1291, et qui mit fin à la dynastie des Hohenstaufen, ou d'Adolphe de Nassau, roi des Romains du Saint Empire qui mourut en 1298, ou, peut-être, d'un autre encore...

Dès lors on verra que la tendance idéologique dominante, balance en faveur de Paolo, de Francesca, de Guido et, bientôt, d'un page, Ascanio, au rebours de Giovano (dit Gianciotto) Malatesta, encensé, mais qui sera, *in fine* chassé de Rimini.

Les patriotes se réveillent : « Italie ! Italie ! »

Guido, informé des sentiments que les jeunes gens se portent, leur conseille de partir, afin d'éviter « le courroux d'un ennemi cruel ». Mais Paolo ne s'y résout pas. Au contraire ! Guido s'y rallie et tous trois s'accordent à ne pas baisser les armes, entonnant le Trio patriotique : « Italie ! Italie ! », Francesca répétant : « Tes fils, fer en main, sauront te protéger. »

Cependant, la population de Rimini et ses soldats, plutôt lâches et défaitistes, préfèrent capituler : « C'est fait de nous ! ». Et les soldats riminois envahissent la scène. C'est la débandade. Ne chantent-ils pas ? : « Guelfes ou gibelins, qu'importe ! Courons au drapeau qui l'emporte ! Et si l'Italie est morte, servons l'Empereur ! ». Mais Ascanio (voix de mezzo), ne l'entend pas de cette oreille et incite la population et ses militaires à se réveiller, lançant dans ses « Strophes », « ... L'étranger nous outrage... et toi, soldat, tu trahis ! ... » Paolo appelle ainsi les citoyens à le suivre au combat, sur les remparts de Rimini, lançant son vaillant « Chant de guerre ». Mais il ne sera pas entendu. Les soldats désertent et les bourgeois abandonneront la partie, Paolo leur envoyant un blâme final : « Lâches, rougissez et courbez le front ! ». Mieux, Paolo, avec toute sa vaillance, saura aussi rappeler au peuple et à Malatesta, son exil prononcé autrefois par ceux qui le hissent aujourd'hui sur un piédestal.

C'est alors que Malatesta fait son entrée retentissante et exhibe le drapeau impérial acclamé par la foule, les chœurs chantant : « Honneur et gloire au guerrier valeureux ! ».

Les échanges vifs se poursuivront entre Malatesta dans sa « Mélopée » fulminante : « Que vos cités, dans leur furie, se déchirent de toutes parts ! », et entre les « Récits » de Paolo -et Francesca qui marche à ses côtés-, fustigeant le crime insolent du vainqueur, ce Premier Acte s'achevant sur un quatuor vocal avec Ascanio : « O, funeste victoire ! L'enfer combat pour eux ! », ce à quoi réplique aussi frénétiquement le chœur adverse louangeant le vainqueur.

Second acte : le mariage forcé ! une rumeur annoncée !

Changement de décor. Chapelle à droite. Palais à gauche. Grande galerie les reliant. Jardin au fond. On prépare les noces de Francesca et de Malatesta. Mariage forcé auquel elle répugne : « Non, plutôt la mort que cet hymen maudit ! », clame-t-elle avec douleur. Elle devra malgré tout se plier à cet accord issu des tractations entre les familles nobles, les Polenta et les Malatesta. Elles veulent renforcer leur blason, et signer un rapprochement mutuel car elles ont acquis un certain pouvoir, et, aussi, pour maintenir leurs prétentions. Et Guido de Polenta, le père de Francesca, lui conseille d'accomplir son devoir : « C'est un peuple tout entier qui t'implore à genoux ! ».

Petite précision : l'alliance des deux familles n'aurait, semble-t-il, jamais été remise en cause et, plus encore, renforcée par une "omerta" en ce sens que les archives historiques ne mentionneront ni l'adultère ni l'homicide. Avant même la cérémonie de mariage, des rumeurs courent selon lesquelles Paolo serait mort au combat. Ascanio le confirme : « Le combat nous sépare... Je vole à son secours... Trop tard, il est frappé d'un coup mortel ! » La nouvelle ébranle d'abord Francesca qui, émue, doute alors, puis s'égaré, divague presque : « Ah Dieu ! Suis-je donc insensée ? ... C'est moi qu'on juge infâme ! ... On ose dire à moi qu'il se croyait aimé ? ... ». Rien, cependant, ne devrait troubler autrement le déroulement de la messe. Le « Chœur nuptial » des sopranos et des ténors entonne : « Heureuse destinée que Dieu va bénir ! », ce à quoi la mariée rétorque : « Cruelle destinée ! ». Tandis que Malatesta plastronne : « Salut à vous, nobles amis, nos discordes sont calmées... » Il n'a aucun scrupule à déclarer devant tous, à Francesca stoïque : « Mon cœur vous choisit devant tous... J'espère, je vous aime... ». Inconsolable de la perte de son maître Paolo, Ascanio chante sa « Prière » au douloureux lyrisme : « Hélas, si mes pleurs aujourd'hui, ne peuvent lui rendre la vie, je peux au moins prier pour lui ». Cette mélodie pleine d'affliction, voire de désespoir, ne trouble en rien le repas de noces qui s'organise et où l'on chante le « Chœur des pages », invitant Ascanio à se joindre aux festivités ; mais il y renonce n'ayant pas le cœur à sourire. Ce chœur est une page enchanteresse qui avait été bissée à la première représentation de 1882. Rien ne devait troubler autrement la messe, la noce se poursuivant comme si rien ne s'était passé.

Grand espoir et mortel désir

Or, le décès de Paolo n'était qu'une fausse nouvelle. Le malheureux apparaît, ployant sous ses blessures et chantant son espoir dans sa remarquable « Cavatine » : « Ah ! je vais la revoir... Laisse parmi les morts et sauvé par miracle, non je ne veux pas mourir ! ... » La description bouleverse Francesca, troublée plus encore, perdant conscience. Paolo subodore un méchant stratagème qu'il attribue à son frère, Malatesta, et croit aussi que son amour l'a trahi. Ce qui explique son revirement : « Que la mort me délivre de ces tourments d'enfer. Je ne veux plus vivre, non ! » Et il s'évanouit dans les bras d'Ascanio.

La scène est tendue. Francesca revient à elle et chante d'une voix éteinte : « Vivant ! cher Paolo ! » . Puis c'est l'air final de Francesca qui clôt l'acte, pathétique et sublime.

Elle y dit son enchantement, exprime son extase, et, en même temps, sa désespérance, son effroi, son désir morbide : « Il vit ! ô, bonheur ! C'est moi que la mort foudroie ! », lorsqu'elle évoque Malatesta son époux. « J'ai cru mourir de joie et je vais mourir de douleur. » On est là au summum de la tragédie lyrique et de l'intensité dramatique. Francesca jette son anneau de

mariage, ses fleurs, et exprime l'écoeurement de son gage odieux, de son voile qui la tue.

Défiance, despotisme, douleur : le duo inexorable

Le Troisième Acte s'ouvre sur la salle des fêtes de Malatesta où le retour à la vie de Paolo contrarie le méchant vainqueur qui, dans son « Récit », chante : « Dieu le rend à ma haine ! Quel démon le ramène ? ... », avant d'entamer son « Arioso » enflammé : « ... Ton front charmant rayonnait sur ma vie... », puis, teinté de jalousie : « C'est pour lui qu'on soupire et c'est lui qu'on adore... ». Avant que n'arrive l'implacable « Duo », aux propos tendus et inflexibles. Malatesta tente d'abord d'amadouer Francesca, et, elle, défend, en toute lucidité, son honneur et sa dignité. Le premier : « ... J'ai dans le cœur l'amour d'un époux, amour fidèle, amour jaloux. Et pour venger la foi trompée, j'ai mon épée... ». Ce à quoi Francesca, répond en toute intégrité : « Le sang dont je sors m'a fait l'âme trop haute pour accepter jamais la faute d'une honte ou d'une lâche trahison. » Malatesta se radoucit : « ... Mon cœur s'humilie... », mais, aux velléités d'approche de son mari, elle répond, intraitable : « Pour acheter votre pardon, de ma main je vous ai fais don ; mais je n'ai pas vendu mon âme ! ». Les échanges s'enveniment et au « Francesca tu m'appartiendras ! ... », elle répond : « A vous, Dieu me livre, mais non pas l'amour. » Les contrastes d'atmosphère sont rapides et fréquents, et le « Chœur de fête » chante, en coulisses, « L'Italie en fête renaît aux plaisirs... ». Francesca fait partie du cortège. Mais Ascanio annonce qu'« Au bruit de fête, le piège est tendu sous ses pas. » Vengeance, trahison, euphorie... tout se mélange.

Un ballet-divertissement chanté : des similitudes

Ce ballet-divertissement inattendu, qui, après la sinistre scène, éclate dans la lumière, a la particularité de comporter des couplets chantés par Ascanio qui, très poétiquement, annonce et commente les diverses entrées des ballerines, et c'est Francesca qui est au cœur des réjouissances : « Ecoutez, c'est vous, Madame, qu'on fête et qu'on acclame ». De jeunes paysannes des environs de Rimini apportent des fleurs à Francesca, et de jeunes florentines, des bijoux, tandis qu'une gondole vénitienne accoste au fond de la scène. Sa Barcarolle précède une introduction orchestrale, puis la Pantomime d'Ascanio chante l'histoire de deux pauvres amoureux venus d'Espagne. Originale, la Valse chantée rappelle l'écho lointain des printemps heureux. Ensuite, son typique solo "à l'espagnole" de « La Captive », dansé par une célèbre étoile de l'époque, Rosita Mauri, lui vaudra un des plus retentissants succès de sa carrière de ballerine. Enfin, six autres Airs de ballet dont certains ont une touche exotique en font l'originalité : Adagio ; Scherzo ; Capriccio ; Pas de six ; Habanera ; Saltarelle et Sevillana. La

finesse orchestrale de son écriture est d'une fraîcheur et d'une singularité surprenantes.

Le ballet a une autre particularité, celle de comporter, aussi, des introductions orchestrales ainsi qu'une Pantomime et cette Valse chantée ce qui est assez inusité en l'occurrence. De plus les danses se présentent comme leur équivalent en une sorte de Suite d'orchestre.

Or, ce ballet, qui se situe au milieu du 3^{ème} acte de l'opéra, n'est pas sans rappeler celui d'*Hamlet*, en deux tableaux, dont « La Fête du printemps » qui, lui, est calé au 4^{ème} acte, et où Ophélie est aussi présente. La saison est la même, et, au second tableau, Ophélie se mêle aux paysans, puis approche les danseuses auxquelles elle propose de partager ses fleurs. Avant de chanter sa Ballade puis de sombrer dans la folie et de s'éteindre, noyée dans le ruisseau, ce qui marque tragiquement la fin de cet acte d'*Hamlet*. Les malheurs de Francesca, eux, se profileront devant elle jusqu'au meurtre final du 5^{ème} acte.

Nouvelle rupture, nouveau coup de théâtre, car le ballet de *Françoise de Rimini* est interrompu, lui, par des bruits et des vociférations, traduits dans la scène finale de ce 3^{ème} acte.

« A mort, Malatesta ! Gloire à Guido de Polenta ! »

Dans ce final, les rôles sont inversés. Rimini relève la tête. Mais les clameurs s'amplifient. Guido, qui était allé rendre visite à l'Empereur (comme il l'avait annoncé à la fin du 2^{ème} acte), entre en scène et lit le « Message » devant Malatesta. Ce dernier devra répondre de ses crimes devant l'autorité impériale. Alors, les deux camps s'agitent à nouveau, le premier voulant braver l'ana-thème, l'autre criant « Malheur à toi ! ». Ce Final est, harmoniquement et vocalement, très construit. Les cinq rôles principaux lancent chacun leurs injonctions, sorte de chœur de solistes à cinq voix, et les ténors et basses soutiennent en chœur les malédictions : « ... Malheur à toi ! ... Va, subis ton sort ! ... A toi l'exil ! ... A toi la mort ! ... Ah ! pour toi, la honte et le remords ! ... ». Pessimiste, Francesca est terrifiée, qui lance : « C'est Dieu lui-même qui m'éloigne de ce que j'aime (...) Ah ! mon cœur, sois sans remords. Et maintenant, vienne la mort ! ». Paolo aussi est inquiet : « Ah ! loin de mon âme, défaillances cou-pables... ». Malatesta profère aussi ses menaces : « Votre haine est aveugle » et dit à Paolo « Francesca m'appartient, je la fie à ta garde. » Quant à Malatesta, il quitte la scène sur un « Madame, adieu ! ».

Le temps des angoisses, le paradis perdu ! ...

On est à nouveau dans l'oratoire byzantin, mais l'atmosphère en est bien différente.

Le 4^{ème} acte plonge ses protagonistes dans l'angoisse, le pessimisme, la morbidesse, le néant. C'est l'épisode le plus tragique de l'opéra. Francesca

est seule avec sa douleur. Elle craint que Paolo l'abandonne à jamais. Sa mélancolie la fait rouvrir ce livre dans cette plainte chantée : « Tombeau de notre cœur... ». C'est à nouveau « Le Chant du livre » qui rappelle le bonheur, le feu brûlant de leurs amours, mais aussi la détresse suprême. Ascanio s'immisce dans le Premier couplet : « Le bien volé peut se reprendre. L'amant qui fuit est attendu. ». Hélas, Ascanio, frappé d'un coup de poignard, pousse un cri. C'en est fini.

D'un pessimisme noir, Francesca chante son adieu : « ... L'amour ne peut nous réunir... La mort seule unit les âmes... ». L'air de Paolo, sur un mouvement *Andantino* d'une tristesse partagée, évoque un Paradis perdu, sorte d'élégie chantée au plus profond du cœur. « Qu'à jamais en toi mon cœur ensevelisse le secret d'un aveu par toi seul entendu. » Vingt-deux syllabes éloquentes ! Paolo relit aussi en sa mémoire, le passage funeste, du baiser qui, maintenant le torture, « avant coureur du ciel qui m'a donné l'enfer... ». Toutefois, le fatal rapprochement en un Duo final des deux amants, chanté sur un prenant *Andante*, semble confondre leurs âmes retrouvées. Le « Doutes-tu que je t'aime » de Francesca, rappelle un peu le « Doute de la lumière », d'Hamlet.

Dans un indicible délire, la fatalité semble les secouer à nouveau, l'appréhension augmente, la transe semble les porter au loin, les éloigner sans retour. C'est un peu comme si le temps, fugitif, les pressait. Le duo est passé d'un émouvant *Andante*, à un haletant *Allegro risoluto*. « ... Et si la foudre gronde, Dieu ne frappe que moi ! » ce à quoi Paolo répond : « Non, le ciel est à moi, je ne vois plus, je n'entends plus que toi... » Un bref souvenir comme un éclair les rappelle au doux servage de Lancelot. Et c'est sur cette pensée idyllique que les amants fusionnels vont disparaître. Mais l'opéra ne scénarise pas le double meurtre commis par Malatesta qui les trucident tous deux de son épée, le rideau tombant sur un : « Réunis nos cœurs et n'en fait qu'une âme... »

Une apothéose comme un final d'Oratorio

Comme au second tableau du Prologue, l'Épilogue s'ouvre sur la vision de Paolo et Francesca debout sur un rocher et chantant à l'unisson « Amour sans espoir... ». Dans le Récit et Apothéose, Virgile salue Béatrix que les anges entourent et à laquelle les chœurs chantent les louanges : « C'est aux cieux que l'amour est l'ivresse inconnue... » Alors qu'au fil des actes, l'ensemble vocal chantait en invisible ou en coulisses, en vertical, sopranos, ténors et basses, utilisent cette fois le "bocca chiusa", c'est-à-dire le chant à bouches fermées, ce qui apporte un caractère arachnéen et immatériel à la scène.

Elle prend un caractère d'oratorio dont les conclusions orantes nous rapprochent des hymnes religieux. Pour l'Ensemble final, les quatre solistes (Francesca, Virgile, Paolo et Dante) auxquels s'ajoutent Béatrix, sont soutenus par le chœur des sopranos, des ténors et des basses. Une certaine

solennité habite ce thrène musical qui fait penser aux ultimes mesures d'une œuvre mi-profane mi-sacrée, et qui se termine par un « Gloire à Dieu dans l'éternité » plusieurs fois répété.

PUISSANTE ORCHESTRATION... CHŒURS FUSIONNELS

Les principales caractéristiques de l'ouvrage résident d'abord dans le style qui s'inscrit dans celui de la tradition de l'opéra à la française de l'époque, et qui est fidèle aux valeurs défendues par son compositeur, que l'on a dit conventionnelles mais qui n'en sont, en l'occurrence, pas moins solidement charpentées. Les récits, toujours narratifs, s'appliquent, comme dans les récitatifs, aux entrées d'airs dans lesquels la déclamation l'emporte avant l'air lui-même, tantôt de caractère léger, charmant, plaintif, compassionnel, mais également poétique, évocateur, dramatique, pathétique ou tragique. Ces airs se succèdent en forme de romance, de strophes, de cantabile, d'ariosos, de couplets, de barcarolle, de mouvements divers (en général *Andante sostenuto* suivi d'*Allegro agitato*), représentant ainsi les antithèses musicales qui parsèment la partition.

Les duos sont fréquents, plus particulièrement entre les deux héros, duos verticaux ou en décalé ; les trios et les quintettes vocaux ainsi que les chœurs, toujours très présents dans l'intrigue, sont, en quelque sorte, les fondamentaux de l'action. Ils interviennent au beau milieu des scènes, symbolisent les mouvements de foule et bouclent en général les actes en force ou en apothéose. Leur répétitivité les prolongent. Leurs entrées sont en décalage, en canon ou en forme de fugue. Les chœurs sont, soit invisibles, en coulisses ou en bouches fermées, et, la plupart du temps, les sopranos, ténors et basses, s'insèrent dans le déroulé des événements. Par contre, le chœur de basses, lui, symbolise l'Enfer dans le Prélude, intervient dans la révolte contre Malatesta, se joint aux ténors dans le chœur de soldats ou dans le chant de guerre de Paolo. Idem pour les chœurs de sopranos alliés parfois au chœur des ténors, de même que les premiers et seconds sopranos émergent ici et là, dans le chœur de fête, ou dans le ballet. Chœurs clairs, ou chœurs sombres selon la conjoncture. Sorte d'antinomies musicales justifiées et rehaussées par le chant.

L'opéra utilise tous les acquis des maîtres de l'époque du compositeur, les français surtout, (il est l'héritier de Jean-François Lesueur). Mais Ambroise

Thomas est aussi influencé par l'école italienne, (depuis son séjour romain d'ailleurs), une école florissante alors. Et, parallèlement, il révèle une influence germanique de par la densité des parties instrumentales. Il penche vers Richard Wagner, par la plénitude, la gravité et la solennité orchestrales, mais sans en utiliser le principe des leitmotive, beaucoup plus subjectifs du maître de Bayreuth, au rebours de la répétitivité des formules orchestrales, conventionnelles, et des traits de pupitres, souvent abrupts. On est aussi frappé par le style personnel du musicien dont on relève, au fil de ses œuvres et de ce dernier opéra plus encore, la technique compositionnelle savante et élaborée, et, en quelque sorte, virtuose. Il n'est qu'à remarquer la puissance, mais aussi l'intériorité sombre de l'orchestration de toutes les introductions et des préludes symphoniques qui parsèment la partition de *Françoise de Rimini*. Thomas utilise, plus que jamais, les timbres instrumentaux, graves, les accords profonds, aux antipodes de la charmante légèreté d'écriture que l'on rencontre dans les épisodes festifs de l'ouvrage, remarquables, surtout au 3^{ème} acte et dans son ballet-divertissement original.

Toujours au niveau des parties orchestrales dont les formes en sont variées, l'écriture est assez redoutable : montées chromatiques rapides, aux cordes surtout, ostinatos de doubles-croches, de triples-croches, dans les moments cruciaux de l'histoire, rebonds et sursauts aux pupitres graves, le compositeur utilisant aussi les enharmoniques qui lui permettent de changer très fréquemment de tonalité. Les thèmes eux-mêmes sont souvent altérés de dièses ou de bémols, rendant parfois complexes les parties jouées ou chantées. Cette abondance de doubles ou de triples croches, correspond à une peinture musicale narrative des événements, les schémas divers collant à la trame du livret, duquel il retrace, en quelque sorte, les variantes psychologiques et la rébellion des personnages en scène. Ajoutons que, seules, les parties orchestrales, pourraient constituer une partition symphonique, c'est-à-dire une œuvre à part entière, de par l'articulation même de ses schémas chantournés et de sa structure générale solide, bien que développée à l'envi.

Comme il en a l'habitude, Thomas utilise pleinement les vents, et surtout les saxophones, (il connaissait Adolphe Sax), les instruments lourds, qui en imposent, les traits de contrebasses, les harmonies en accords de septièmes ou de neuvièmes, les percussions et plus spécialement les roulements de tambours et de timbales, notamment dans le chant de guerre et les couplets patriotiques, dans les séquences agitées ou de révolte. Et la rythmique est souvent haletante, dans les scènes ardentes, à la fibre émotionnelle marquée, oppressante comme au 4^e acte. Les cordes, élégiaques,

réactives, poétiques, dégagent sentiments et sensibilité, à l'exemple des premiers violons qui développent, au début, leur phrase mélodique à l'arrivée de Virgile, ainsi que dans les airs de Francesca exprimant sa joie, sesangoisses et son désenchantement.

Mais, contrairement à *Hamlet*, *Françoise de Rimini*, bien que comportant des airs d'une belle inspiration lyrique d'essence poétique et mystique à la fois, ne contient pas de pyrotechnies vocales comme on peut en rencontrer dans l'air de la folie d'Ophélie par exemple. En définitive, *Françoise de Rimini*, dans son ensemble, se situe dans la prolongation naturelle mais selon un plan de construction plus fouillé que son opéra précédent, (mais il y a des longueurs) même si l'inspiration thématique en est plus cherchée. Nonobstant, la passion qui soude les deux icônes de cet ultime opéra, apparaît, en regard des funestes revers et du désarroi qui les saisit, charnellement et spirituellement, plus fusionnelle que celle des deux héros de l'opéra précédent, c'est-à-dire *Hamlet*.

G.M.



Francesca et Paolo (Peinture à l'huile d'Anselm Feuerbach, 1864)

Rimini dans l'Italie du XIII^{ème} siècle

L'histoire de Françoise de Rimini -ou Francesca da Rimini- est mentionné par Dante dans un passage de la *Divine Comédie*. Elle repose sur un substrat historique réel, celui de l'Italie médiévale, plus précisément de la fin du XIII^{ème} siècle, autour des années 1283-1284.

L'Italie médiévale n'est qu'une « expression géographique » selon la formule qu'emploiera, des siècles plus tard, le chancelier autrichien Metternich au moment du congrès de Vienne. Il n'existe pas d'Italie politique unifiée avant 1870. Le rêve d'un retour à l'Empire, comme du temps de la grandeur de Rome, n'est pourtant pas absent depuis la fin de l'Antiquité. La construction éphémère de l'Etat carolingien, au IX^{ème} siècle, a répondu à cette attente de même que, presque deux siècles plus tard, la mise en place d'un « Saint Empire romain germanique ». Cela n'a pas empêché le morcellement politique et institutionnel de l'Italie. La présence de la Papauté à Rome induisait, inévitablement, un conflit de préséances avec l'autorité impériale, dès lors que les Pontifes ont entrepris, peu après l'an 1000, de renforcer une autorité politique au départ fort modeste. Ainsi, dans les années 1070, la « querelle des investitures » a imposé le principe de la supériorité du pape sur l'empereur pour la nomination des évêques. À partir du XII^{ème} siècle, l'Italie a connu un développement urbain remarquable.

Cités italiennes et guerre entre Guelfes et Gibelins

Ces villes instituées en Communes ou « Seigneuries » se sont montrées, dès l'origine, très jalouses de leur indépendance aussi bien par rapport à l'autorité impériale que face au pouvoir épiscopal et pontifical. Au XIII^{ème} siècle, au moment même où certaines de ces cités accédaient peu à peu à un réel niveau de prospérité économique, au moment où quelques-unes, comme Florence, Gênes, Venise, inventaient des techniques commerciales inédites, l'Italie semblait progressivement dans un état de guerre perpétuelle, les autorités urbaines confiant leur défense à des sortes de chefs de bandes armées les « Masniaderi », dans un climat de violence généralisée. Des ligues et des alliances se mettaient en place puis se défaisaient au gré des circonstances et des intérêts de chacun. Pendant plusieurs siècles, la querelle des Guelfes et des Gibelins allait constituer la toile de fond du paysage politique italien, les premiers se situant plutôt dans l'obédience de l'autorité papale, en dépit des divisions internes, les seconds se tournant, bien que sans enthousiasme, vers la dynastie impériale dominante. L'existence tourmentée de Dante, illustre bien cette situation d'anarchie rampante à la char-

nière des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècle, l'auteur de la *Divine Comédie* s'étant résigné à rallier le parti des Gibelins après avoir été chassé de Florence.

Les Malatesta de Rimini contre les Gibelins

L'histoire de Rimini et des Malatesta doit être située dans ce contexte. La famille des Malatesta a dominé la cité de Rimini du XIII^{ème} au XV^{ème} siècle. Cette influence s'est étendue sur la région ou « Marche » d'Ancône et sur la Romagne, en bordure de l'Adriatique. À l'origine, le domaine des Malatesta se limitait à quelques domaines fonciers à proximité de ce fleuve Rubicon, bien connu pour avoir été traversé par les légions de César en 49 avant Jésus-Christ. Dans l'Antiquité romaine, il marquait la frontière entre l'Italie péninsulaire et la province de la Gaule cisalpine. Dès les premières années du XIII^{ème} siècle, les Malatesta assument le gouvernement de Rimini. Le premier personnage important de cette lignée est Malatesta da Verucchio qui est cité par Dante. Il est alors le chef du parti guelfe de la région et accède au rang de « podestà », c'est-à-dire de premier magistrat de la cité, en 1239.

Cette responsabilité l'amène à combattre longuement les Gibelins dans cette région de la bordure adriatique. Vient ensuite, dans les vingt dernières années du XIII^{ème} siècle, Malatesta II da Verucchio qui a pu consolider l'enracinement et la domination de sa famille à Rimini grâce au soutien du Pape Boniface VIII, ce Pontife, par ailleurs, bien connu dans l'histoire de France, en raison de son conflit avec le Roi Philippe le Bel. C'est le fils de Malatesta II, Giovanni dit Gianciotto, qui sera l'assassin de sa propre épouse, Francesca da Rimini, selon le scénario décrit par Dante dans le cinquième Chant de l'Enfer.

L'histoire de Rimini sous les Malatesta se poursuit jusqu'en 1528 lorsque le Pape Clément VII procède au rattachement de cette quasi principauté au domaine pontifical. Entre-temps, les Malatesta ont lutté avec acharnement pour conserver leur domaine. Au XIV^{ème} siècle, malgré la lutte contre les Gibelins, ils se voient reconnaître la domination sur Pesaro et Fano. Peu à peu, ils renforcent leur puissance en partageant le pouvoir entre plusieurs frères et accroissent leur richesse comme « condottieri » en se mettant, comme chefs de guerre, au service d'autres Cités. Cependant, les relations avec le pouvoir pontifical se sont progressivement dégradées à tel point qu'en 1343, Rimini doit accepter un contrat d'engagement de vassalité au bénéfice de la Papauté, alors installée en Avignon.

Rimini et les « Marches Adriatiques » resteront sous le gouvernement du Pape jusqu'à la disparition des Etats pontificaux, en 1870, au moment de l'unité italienne.

Jean-Pierre PISTER

Dante et Francesca

dans le V^{ème} chant de l'Enfer

Si le nom de Dante fait toujours partie, au XXI^{ème} siècle, du panthéon des Lettres occidentales, c'est souvent -en dehors de l'Italie-, plus par réputation que par connaissance effective de *La Divine Comédie*, son œuvre la plus célèbre. Composée entre 1307 et 1321 et d'abord diffusée sous forme manuscrite avant la première impression en 1472, elle devint une des œuvres les plus lues du *Trecento* (XIV^{ème} siècle). Cependant, dans toute l'Europe, c'est au XIX^{ème} siècle qu'elle provoque une ferveur encore plus grande qu'au cours des siècles précédents. Il serait trop long de citer ici toutes les rééditions dont elle a fait l'objet à cette époque, et toutes les œuvres (théâtre, opéra, musique instrumentale, peinture, sculpture) qu'elle a inspirées. Notons simplement qu'en France, si Balzac choisit d'intituler son grand œuvre, *La Comédie humaine*, c'est par référence explicite à Dante. Le mouvement romantique a remis à la mode le Moyen Âge et les interventions des armées révolutionnaires en Italie, ont ramené au premier plan les problèmes politiques de la péninsule. L'opposition entre la toute-puissance du pape et l'aspiration à l'unification du pays, peut rappeler les conflits entre guelfes et gibelins dont Dante a été lui-même un acteur en son temps.

Un écrivain comme Stendhal, passionné par l'Italie, consacre plusieurs de ses ouvrages à l'étude de sa peinture, de ses musiciens, de ses paysages. Pendant son séjour comme consul à Civitavecchia, il fait copier des récits sombres et violents, découverts dans de vieux manuscrits de la Renaissance italienne, qu'il rassemble dans sa dernière œuvre, rédigée entre 1836 et 1839 et publiée, à titre posthume, sous le titre de *Chroniques italiennes*. Elles offrent l'image d'une société où la passion, du pouvoir ou de l'amour, domine les âmes comme les corps et pousse, afin d'arriver à ses fins, au crime ou au sacrifice.

C'est exactement l'atmosphère dans laquelle baigne l'histoire de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta, évoquée dans le Chant V de « L'Enfer », premier des trois *cantiche* (Cantiques) qui composent *La Divine Comédie* (« L'Enfer », « Le Purgatoire », « Le Paradis » chacun composé de trente-trois chants, excepté l'Enfer qui contient, en plus, un chant préliminaire). Il s'agit d'un épisode très bref, qui occupe à peine soixante-huit vers. Cependant, il attire particulièrement l'attention du plus grand des universitaires italiens, Francesco De Sanctis, qui a renouvelé les études dantesques dans les années 1850, ce qui lui valut une réputation internationale. On peut penser que la publication, en 1861, de l'édition française de *L'Enfer*, illustrée par Gustave Doré, notamment à propos de l'épisode concernant les deux

amants, se situe dans ce regain d'intérêt pour ces amours tragiques, étant bien entendu qu'elles ont déjà inspiré de nombreux peintres, comme le Français Ingres, ou fourni le sujet à une quinzaine de compositeurs italiens qui en ont fait chacun un opéra, en Italie, durant une bonne partie du XIX^{ème} siècle.

Un authentique fait divers

Les chroniques rapportent que Francesca da Rimini (vers 1260– vers 1285), d'une grande beauté, fille de Guido da Polenta, seigneur de Ravenne, a épousé, en 1275, Giovanni, dit Gianciotto, Malatesta (vers 1240-1304), seigneur de Rimini. Homme de valeur, il était affligé d'un corps difforme, d'où son surnom de *Gianne lo sciancato*, Gianciotto Le boiteux. Cette union, dont naîtront deux enfants, était vraisemblablement destinée à sceller une alliance politique entre les deux familles. Un des frères cadets de l'époux, Paolo (vers 1248-vers 1285) participe avec son père aux combats contre les gibelins, notamment en 1265, aux côtés de Guido da Polenta. En 1282, les talents diplomatiques de Paolo lui permettent d'être nommé par le pape Martin IV, *Capitano del Popolo* à Florence où Dante a eu probablement l'occasion de faire sa connaissance.

En 1283, Paolo, dit « il Bello », le Beau, lui-même marié de son côté, rentre à Rimini et devient l'amant de Francesca. Lorsque Gianciotto découvre l'adultère, il tue, en les poignardant, sa femme et son frère, surpris selon la légende, dans les bras l'un de l'autre, alors qu'ils échangeaient un baiser, peut-être le premier. Ce double homicide ne semble guère affecter les relations entre les deux familles puisque, peut-être pour préserver l'honneur, les archives ne font état ni de l'adultère ni du meurtre.

Ce que dit la légende

Très vite, la chronique précise que le mariage de Francesca se fit, suivant la tradition, par procuration, Paolo représentant son frère. La jeune femme, persuadée qu'il s'agit de son époux, en tombe aussitôt amoureuse. D'où sa déconvenue en découvrant le physique peu avenant de celui qui lui est destiné. Paolo, dont on occulte le fait qu'il est déjà marié, est traditionnellement décrit comme une personne romantique, peu encline aux luttes de pouvoir et tournée vers les arts et les plaisirs de la vie, alors qu'il a une réelle activité politique. Le doute plane sur la consommation ou non de l'adultère, ce qui accentue, même si l'amour interdit est avéré, l'impression d'un châtiement immérité.

Le chant V de « L'Enfer » dans la *Divine Comédie*

Dante Alighieri, né en 1265 à Florence, dans une famille de la petite

noblesse citadine, raconte sous une forme romancée, dans son poème *Vita nova* écrit en 1290, sa jeunesse illuminée par son amour pour Béatrice qui vient alors de mourir, lui étant déjà marié depuis cinq ans avec une autre femme. Il a rencontrée sa muse à l'âge de neuf ans, quand elle en avait huit, et il consacrera l'essentiel de son œuvre poétique à la révélation primordiale que cet amour lui a apporté au début de son existence. Tenté par l'engagement politique, il fait partie des guelfes blancs qui soutiennent le pape contre les visées de l'empereur soutenu par les gibelins, mais qui défendent l'indépendance de Florence, alors la cité la plus florissante d'Italie, contre l'autorité de Rome. En 1301, envoyé comme ambassadeur auprès du pape Boniface VIII pour plaider la cause de Florence, il est retenu prisonnier par le souverain pontife, pendant que ses adversaires prennent le pouvoir dans sa cité. Il s'enfuit, mais condamné à mort dans sa ville natale, il voyage en Italie, écrit des réflexions politiques, poétiques et soutient, un temps, le nouvel empereur Henri VII, ce qui lui vaudra l'accusation erronée d'être passé du côté des gibelins. Ses espoirs d'un avènement heureux pour le sort de l'Italie disparaissent avec la mort du souverain en 1313.

Entre 1307 et 1321, il se consacre à sa *Commedia*, puisque tel est le véritable nom de son œuvre majeure, après qu'il a pensé à celui de *Vision* : l'adjectif *divina* fut utilisé pour la première fois par Boccace dans son *Trattatello in laude di Dante* (*Petit Traité à la louange de Dante*), en 1373. La locution *Divina Commedia* ne devint commune qu'à partir de l'édition vénitienne de 1555. Le choix du terme « *Commedia* » s'explique par opposition à celui de « tragédie », qui impliquerait une issue fatale, alors que le parcours du poète se termine sous forme d'une apo théose au Paradis ; de plus, Dante ayant choisit de s'exprimer en langue vulgaire, celle de Florence, l'œuvre ne peut prétendre à la dignité des textes prestigieux écrits en latin. Ce long poème, en cent chants constitue le premier grand texte écrit en italien. Il a eu une influence considérable sur l'idiome moderne de la péninsule. Dante y confie ses amours, l'essentiel de sa quête étant de retrouver, dans l'au-delà, Béatrice dont la mort l'a séparé. Le récit amoureux se confond très vite avec un approfondissement spirituel. S'y rajoutent ses expériences politiques marquées par les expériences sanglantes des guerres entre les guelfes et les gibelins, vécues par lui. Le tout s'appuie sur une réflexion mystique et poétique. Virgile lui sert de guide dans l'itinéraire qui va le mener de l'Enfer au Paradis. Dante se réfère également à l'Apocalypse, modèle avec *L'Enéide*, des récits de voyages à cette époque.

Un parcours initiatique

Le parcours initiatique, que le poète décrit dans sa *Comédie*, dote l'amour terrestre d'un pouvoir de médiation pour accéder à l'amour divin. C'est pourquoi, avec l'aide de Virgile, puis de Béatrice, Dante traverse trois espaces supraterrrestres, avant de bénéficier de la vision de la Trinité dans le Ciel.

Cette représentation, imaginaire et allégorique de la conception chrétienne de la vie après la mort, transcrit la vision médiévale du monde, développée par l'Église. Parmi les trépassés, l'auteur rencontre des personnages mythiques ou historiques. C'est ainsi qu'il découvre les figures de Francesca et de Paolo, dont il a pu directement entendre parler. En effet, après avoir refusé l'amnistie offerte par Florence, Dante s'installe à Ravenne où Guido Novello da Polenta, lui-même poète et neveu du père de Francesca, lui offre l'asile dès 1318. Il y séjourne jusqu'à sa disparition en 1321.

L'Enfer comporte neuf cercles qui s'enfoncent jusqu'au centre de la terre, les damnés étant enfouis de plus en plus profondément en fonction de la gravité de leurs fautes. Dans le premier cercle, les limbes, se trouvent les âmes pures qui ont vécu dans le bien mais n'ont pas reçu le baptême, c'est là que séjourne Virgile. Dans le second, sont punis les luxurieux, battus « par vents contraires », la bourrasque les poussant sans cesse contre les bords escarpés de l'abîme. Après avoir croisé Sémiramis, Cléopâtre et Hélène de Troie, Achille, Pâris, Tristan, le narrateur remarque deux personnages « qui vont ensemble, et qui semblent si légers dans le vent. » A sa demande, la jeune femme inconnue révèle qu'« Amour, qui s'apprend vite au noble cœur, prit celui-ci de la belle personne qu'[elle] étai[t] ». Parce qu'« Amour, qui force tout aimé à aimer en retour », son compagnon ne la quitte plus. « Amour [les] a conduits à une mort unique. » C'est alors seulement que Dante nomme son interlocutrice, Francesca, pour lui dire combien son histoire le touche et pour lui demander : « du temps des doux soupirs, à quel signe et comment permit amour que vous connaissiez vos incertains désirs ? » Elle lui révèle, malgré la douleur « de se souvenir des temps heureux dans la misère », que c'est en lisant tous deux l'histoire de Lancelot, alors qu'ils étaient « seuls et sans aucun soupçon » qu'ils furent troublés par le baiser que le héros donne à Guenièvre, femme du roi Arthur : « [Paolo], qui jamais ne sera loin de moi, me baisa la bouche tout tremblant [...] ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant. »

Où Dante transforme l'histoire des héros en mythe

Dante invente, ou mentionne le premier, la lecture du roman d'amour courtois, juste avant l'irruption de l'époux, Giancotto Malatesta. L'évocation de Lancelot, surpris par le roi Arthur dans la chambre de sa femme Guenièvre, préfigure le destin tragique des amants de Rimini : si le noble chevalier de la Table ronde parvint à s'échapper, la reine fut condamnée au bûcher. Dante opère une double mise en abyme dans son poème : en premier lieu, la tragédie de Francesca et de Paolo, se lit à la lumière de celle des héros du célèbre roman courtois. Ensuite, l'émotion que manifeste Dante -il s'évanouit en écoutant les confidences de Francesca-, ne peut s'expliquer que par l'identification qu'il opère entre cette aventure et celle qu'il a vécue avec Bérénice. Il reconnaît, dans les amants de Rimini, sa propre faiblesse et il défaille à la

pensée qu'il aurait pu être frappé du même malheur. La littérature vient magnifier ce qui pourrait n'être qu'une banale histoire d'adultère. On pense irrésistiblement à Tristan, d'ailleurs nommé juste avant, et à Yseut. Dans ces légendes, comme dans la vie réelle, les amants de naissance noble, sont jeunes et beaux. De plus, Francesca est mariée contre son gré à un seigneur présenté comme brutal et contrefait. Dante transforme ainsi en véritable mythe, l'histoire de ses héros, ainsi que sa propre relation avec Bérénice. Tous sont immortalisés par la force poétique de son verbe. Le croisement des thèmes populaires de l'amour interdit et de la damnation éternelle renforce la fascination exercée sur l'esprit du lecteur. Le récit dantesque est suffisamment elliptique pour qu'on ne puisse décider si le meurtre perpétré par l'époux survient ou non immédiatement après ce premier baiser. Les amants pourraient alors n'être coupables que pour ne pas avoir résisté à leur désir, mais non pour l'avoir assouvi totalement. Culpabilité et innocence s'entremêlent et rendent indulgent à leur égard. Tués d'un seul coup d'épée, cette union physique, sinon charnelle, explique leur fusion éternelle en Enfer, ce qui adoucit leur châtement : pour eux, la peine la plus cruelle aurait été d'être séparés. « La Caïne », lieu situé dans le dernier cercle de l'Enfer, attend l'époux après sa mort. Sa punition est plus sévère que celle réservée aux amants, alors qu'il est, suivant les valeurs du temps, victime de leur trahison. Signe de « l'absolution » accordée par Dante, comme le confirme l'épisode final du Paradis où l'on voit Béatrice, elle-même, guider Dante jusqu'à Dieu.

La conception des librettistes

On connaît l'habileté des célèbres librettistes Jules Barbier et Michel Carré qui ont travaillé au *Faust* de Gounod et aux *Mignon* et *Hamlet* d'Ambroise Thomas.

Ils respectent une partie de la structure inventée par Dante pour sa *Divine Comédie* : à savoir un Prologue dont le premier tableau correspond au Chant I et II de « L'Enfer » : Virgile, envoyé par Béatrice, vient chercher Dante égaré dans une forêt obscure, symbole de l'emprise du péché, pour le guider vers le Paradis. Dans le second tableau, assez proche du texte original du Chant V du même Cantique, les deux poètes rencontrent les mânes de Françoise et de Paolo. Le récit que fait la jeune femme à Dante, pour expliquer les raisons de la présence du couple en ce lieu, constitue l'argument des quatre actes suivants. L'Épilogue de l'opéra rassemble au Ciel, Béatrice et Dante, entourés par Paolo, Françoise et Virgile, ce qui n'existe pas dans *La Divine Comédie*. Cette vision finale concrétise cependant la compassion exprimée par le poète à l'égard des amants coupables.

En revanche, les librettistes prennent plus de liberté avec les faits tels qu'ils sont rapportés par les chroniques et par Dante. Dans l'opéra, Françoise et Paolo, libres de tout lien, s'avouent leur amour dès la première scène où ils lisent ensemble le *Lancelot*. Guido da Polenta promet sa fille au jeune



La Porte de l'Enfer d'Auguste Rodin : Francesca et Paolo se trouvent en bas à droite de la sculpture, qui comporte en haut les trois ombres, puis le penseur (assimilé à Dante) les vierges épouvantées, Icare titubant, le supplice de l'enfant prodigue, la jeune fille transformée en vieille femme...

Plus tard on attribuera à d'autres héros, les noms du couple adultère, Francesca et Paolo, en intitulant cette partie du monument : « Le Baiser ». (Musée Rodin, Musée d'Orsay).

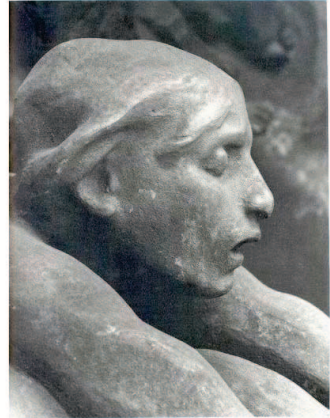
homme, son allié contre les gibelins. Si ce pacte politique correspond à ce qu'on peut savoir de la réalité historique, jamais Paolo ne s'est battu contre son propre frère comme le montre le premier acte. Pis, dans le livret, Malatesta prend la jeune fille en otage. Persuadée que celui qu'elle aime est mort, et cédant à la demande de son père pour sauver la cité de Ravenne, elle se résigne à accepter l'union avec son ravisseur. A peine la cérémonie célébrée, Paolo réapparaît (acte II). Guido part demander l'arbitrage de l'Empereur auprès duquel Malatesta doit aller s'expliquer : il confie sa femme à la garde de son frère (acte III). Sans l'avoir prémédité, à l'acte IV, les deux amoureux se retrouvent devant le livre de *Lancelot*.

L'opéra lève toute ambiguïté sur la culpabilité des amoureux : promis l'un à l'autre, les circonstances, contraires à leur amour, les mettent à la merci d'un homme cruel et sans scrupules.

De même que les conventions du grand opéra obligent à inclure un ballet (acte III), elles excluent que les héros puissent manquer à la morale publique. Les coups de théâtre inventés, comme les oppositions fortes des caractères, sont destinés à susciter l'émotion des spectateurs. On peut regretter l'aspect mélodramatique de l'action ainsi conçue, car elle nuit à la vérité humaine qui émanait des personnages du chant V de « L'Enfer ». Reste à savoir si le traitement musical leur conserve leur aura poétique.

Danielle PISTER





*Détails Porte de l'Enfer :
Paolo et Françoise de Rimini.*



*Rodin devant
La Porte de l'Enfer
se reflétant
dans un miroir.
(Photo William Elborne,
1887.)*

Barbier et Carré : *deux poètes devenus librettistes*

Comme beaucoup de gens de plume du XIX^{ème} siècle, Jules Barbier et Michel Carré furent avant tout poètes. Mais comme les alexandrins ne nourrissent pas son homme, ce sont les librettos qui remplirent leur escarcelle. Jules Barbier (1825-1901) avait écrit des pièces de théâtre, mais elles ne tinrent guère l'affiche. Son nom n'est cité qu'en trois ou quatre lignes dans les dictionnaires, mais encore pas tous. Son aîné de six ans, Michel Carré (1821-1872), était aussi dramaturge et poète battant plus ou moins le pavé. Il avait pourtant écrit une tragédie en vers, *La jeunesse de Luther* qui fut montée sur scène. Trouvant que la plume de Barbier était bien tournée, il lui proposa une collaboration.

Elle aura été fructueuse. Carré ne rédigea pas moins de soixante livrets, dont celui parmi les plus connus, fut destiné à Charles Gounod pour son *Faust*.

Avec Ambroise Thomas, ils collaborèrent à hauteur de quatre œuvres lyriques. Tout d'abord pour son opéra-comique de 1857, *Psyché*, puis pour sa *Mignon* de 1866, son *Hamlet* de 1868 et enfin sa *Françoise de Rimini* de 1882. Toutefois, Michel Carré a peu collaboré avec lui pour ce libretto, pour la bonne raison qu'il mourut jeune à 51 ans, après la Commune de 1871, ce qui prouve qu'Ambroise Thomas avait travaillé sur cette œuvre depuis longtemps, soit une dizaine d'années avant sa version définitive.

Nonobstant, et en souvenir d'Albert Carré, les noms des deux librettistes figurent sur la partition.



*Jules
Barbier*



*Michel
Carré*

Jacques Mercier

**« JE SOUHAITE DEPUIS LONGTEMPS QU'ON
RESSUSCITE LES ŒUVRES DU RÉPERTOIRE
FRANÇAIS DES XIX^{ème} ET XX^{ème} SIÈCLES »**



Jacques Mercier, directeur artistique de l'Orchestre National de Lorraine, découvre la partition ressuscitée de « Françoise de Rimini » (Photo JP. Pister).

Jacques Mercier nous a livré ses impressions à sa toute première lecture de la partition de « Françoise de Rimini »...

Réinventer l'ouvrage... Comparer avec « Hamlet »... Un livret en retrait ?... Un beau cocktail d'opéra en tout cas... Ah ! si on pouvait graver ces œuvres, elles feraient le tour du monde ! ...

CERCLE LYRIQUE DE METZ : Quelle est votre approche d'une partition inconnue qu'on exhume comme celle de *Françoise de Rimini* ?

JACQUES MERCIER : Comme pour *Le Caïd* en 2007, j'ai, pour *Françoise de Rimini*, d'abord une lecture transversale, diagonale, une vue synthétique des choses. Je regarde quelle est la forme de l'ensemble, l'importance de l'orchestration, comment l'œuvre est bâtie, tout comme je le ferais pour une page symphonique. J'en dégage la structure. Déjà, cela vous en donne l'esprit. On crée la tradition, on se sent libre, et on a l'impression de réinventer l'ouvrage avec le compositeur. C'est formidable !

Et par rapport à une œuvre contemporaine donnée en première mondiale ?

Une doctrine s'est imposée à moi. Pour en avoir une bonne approche, j'aborde l'œuvre classique comme si elle était contemporaine, et l'œuvre contemporaine comme si elle était classique. En classique, j'essaie de gommer le pathos et je tente de trouver un certain lyrisme au contemporain.

Moments forts ? Oui, moments faibles ? Peut-être...

Comment avez-vous repéré les temps forts et les temps faibles de cet ouvrage ?

La partition a beaucoup de qualités, mais elle manque d'un moment extrême, un pic qui se détache de la chaîne montagnaise. On en cherche le point culminant. Peut-être qu'en pratiquant l'œuvre, on le trouvera. Mais à la lecture à la table, non.

Estimez-vous que le livret de Barbier et Carré qui prend des libertés à l'égard du poème de Dante desserve cet opéra romantique en lui-même ?

C'est vrai que le livret est en retrait par rapport à la musique. Qu'il soit infidèle à Dante, qu'importe. Ce qui compte, c'est le résultat. Et, comme on dit : « Toute œuvre d'art appartient à celui qui l'améliore ». Si, théâtralement, le livret était plus adapté à l'original, ce serait bien ; mais ce n'est pas le cas.

Une partition plus aboutie qu'« Hamlet ».

Par rapport à *Hamlet*, que vous avez dirigé à Metz en 2009, quelle comparaison pouvez-vous faire quant au style et quant à la manière dont le compositeur aborde le présent opéra qui traite également d'un sujet dramatique ?

Concernant le langage musical lui-même, Ambroise Thomas est allé plus loin qu'*Hamlet*, et d'une façon plus aboutie. J'y vois, dans l'orchestration, l'éclat et la couleur d'un Berlioz, mais aussi l'efficacité et l'économie d'un Saint-Saëns, et qui s'inscrit dans l'école française. Il y a plus de chromatismes que dans *Hamlet*. L'influence de Richard Wagner est-elle consciente ou inconsciente ? La question se pose. Il en a intégré l'orchestration mais avec moins de souplesse, et parce que ce n'est pas un discours continu. Ce qui est important chez Ambroise Thomas, c'est l'emploi de tonalités rares, fortement dièzées ou bémolisées, ainsi que l'usage de modulations hardies et éloignées du ton initial. Ses formules mélodiques sont plus recherchées, et on y trouve des rythmes plus heurtés et plus marqués. Il y a, certes, des aspects conventionnels, mais il les a portés vers un résultat très réussi.

L'ouvrage est long. Quel type de coupures envisagez-vous ?

Des coupures ont déjà été signalées sur la partition. On a évité de tailler trop, mais il y a des redites. On a réduit le ballet, mais on a gardé la Valse, car c'est très original d'avoir écrit une valse chantée avec un chœur, ce qui

n'est pas courant, et on a conservé aussi la Saltarelle.

Si vous maintenez une partie du ballet, est-ce par respect des conventions de l'époque ou par intérêt d'une musique bien tournée ?

Pour les deux raisons, et pour la particularité de cette valse chantée.

En définitive, quelle réflexion vous inspire globalement cet opéra ?

Je dois dire que, dans l'ensemble, elle ne manque pas de grandeur ni de noblesse et qu'elle possède un sens dramatique comme dans *Hamlet*. Le livret peut prêter à discussion, mais cela donne un beau cocktail d'opéra, beaucoup de vaillance, de fantastique (L'Enfer), de violence et de cruauté s'opposant à des romances, des chants d'amour et de passion aux accents pathétiques. Et une belle opposition aussi entre beauté et difformité, s'agissant de l'aspect physique des personnages. Donc, on y découvre des choses très positives qui concourent au réel intérêt que l'on aura à découvrir cette œuvre.

Un opéra conçu pour une grande scène

Que va rendre ce « grand opéra à la française », sur la scène du théâtre de Metz ?

C'est vrai que *Françoise de Rimini* est un opéra conçu pour une grande scène.

L'orchestre est important : outre un quatuor étoffé, les cors vont par quatre, les trompettes par deux, les cornets également, et la nomenclature prévoit trois trombones. Et puis, il y a les chœurs. Ils seront étoffés, puisque celui de l'Opéra de Nancy se joindra à celui du Théâtre de Metz. On n'est pas à l'Opéra Garnier (où fut créé l'ouvrage) qui a seize mètres d'ouverture alors que celui de Metz n'en a que huit. Il faudra donc bien calculer.

Dernière question : un mouvement semble se redessiner en faveur de la réhabilitation de l'opéra français. Quelle est votre position en ce qui concerne le domaine lyrique par rapport aux œuvres symphoniques, religieuses et aux oratorios que vous avez ressuscités, au concert comme au disque, et qui appartiennent au répertoire français ?

Depuis longtemps, je souhaite que l'on ressuscite les œuvres des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, qu'elles soient symphoniques, mélodramatiques ou religieuses. Il convient de les exhumer, mais aussi d'en laisser une trace, ce qui ne peut se faire que par l'enregistrement. Une fois gravé sur disque, un

ouvrage se retrouve dans le monde entier. C'est magnifique ! La gravure d'une partition comme celle-ci donnerait l'image forte de ce que l'on peut créer à Metz. C'est une voie en or. Et il y aurait beaucoup à faire...

Georges MASSON

Les célèbres chanteurs de la création de 1882 à l'Opéra Garnier de Paris

La première représentation de « Françoise de Rimini » à l'Opéra Garnier à Paris, le 14 avril 1882, avait réuni, dans les somptueux décors de pas moins de cinq artistes, MM. Jean-Baptiste Levastre, Carpezat, Daran, Rube et Chaperon, et les costumes de M. E. Lacoste, une distribution choisie parmi les chanteurs les plus en vue du moment et qui déploierent leur talent dans les plus célèbres ouvrages lyriques de ce XIX^{ème} siècle.

Dans la mise en scène de MM. Henri-François Régnier et Adolphe Mayer, sous la direction musicale de M. Ernest-Eugène Altès, du chef des chœurs M. J. Cohen et du chef de chant M. L. Delahaye, la figuration, (imposante), réunissait seigneurs guelfes et gibelins, dames, valets, pages, bourgeois et soldats, les jeunes filles de Rimini, de Pise et de Florence, des Vénitiens et des Espagnols. Le ballet du 3^{ème} acte, réglé par M. Louis Mérante, comprenait dans le rôle dansé de la « captive », Rosita Mauri, l'étoile en vogue d'alors.

Le compositeur était, évidemment, présent, et le chroniqueur du « Figaro » Louis Enault, avait écrit, le 15 avril, au lendemain de la « première » : « Monsieur Ambroise Thomas a entendu Mademoiselle Salla ; il ne cherche plus sa Francesca : il l'a trouvée ! »

Voici son portrait ainsi que les biographies des six autres rôles principaux de « Françoise de Rimini », et qui ont tous été à la pointe de l'école de chant français.

**CAROLINE SALLA,
première soprano (-falcon-)
(Francesca)**

« On attendait avec impatience, les débuts en France sur la scène de l'Opéra, de cette artiste », écrivit le critique du *Figaro*, Louis Enault. « Je ne l'ai vue qu'une fois, comme un bel astre qui traverse le champ d'un télescope et qui s'en va emportant son rayon-



ment dans d'autres cieux... » Emphatique. Presque une déclaration d'amour !

De son nom Caroline de Septavaux, elle fut présentée chez le célèbre baryton Victor Maurel, dans le décor oriental de son appartement. C'était alors une jeune fille peu connue, qui arrivait, précédée de ses succès remportés à Liège, Bruxelles, Vienne et à Pétersbourg.

Enault la décrit ainsi : « Comme les Vénitiennes que Goldoni vantait si fort, au XVIII^{ème} siècle, elle est « bianca, blondina et grassotta », blonde, blanche et un peu grasse. Mais grasse veut dire tout simplement bien en point, et l'ampleur des formes n'altère en rien les élégances d'une taille de nymphe. »

Caroline, une Parisienne, était la fille d'un homme de lettres, distingué, qui fut le secrétaire de Guizot et la cousine d'Alfred de Musset. Elle révéla, toute jeune, de grandes dispositions pour la musique, étudia le piano (dont elle jouait en virtuose, dit-on), et le violon « qui en aurait fait une rivale de Teresa Milanollo ». « Dès que sa voix fut formée, (...) agile, souple, forte et bien timbrée, le théâtre devint l'unique objectif de la jeune fille, la scène, avec son prestige, ses séductions, son mirage... ». « Vienne la prit d'abord et ce fut dans cette ville (...) qu'elle ébaucha sa première éducation de cantatrice ; mais ce fut à Paris qu'elle l'acheva, sous l'intelligente direction de Berthe Banderalli... ». Comme elle ne put débiter à Paris dans la carrière, elle ira à Pétersbourg, sur la scène du Théâtre Impérial « où elle retrouvait les écrasants souvenirs de la Nilsson et de la Patti ». (...) Pendant trois ans « elle marcha de triomphe en triomphe », et la Cour et tout l'Empire traiteront la jeune parisienne en véritable favorite. Puis elle rentra en France et prendra le « nom de guerre » de sa carrière théâtrale, Caroline Salla.

« Ambroise Thomas, homme prudent s'il en fut, ne laisse rien au hasard de ce qu'il peut assurer par la prudence, chercha, dit-on, pendant plusieurs années, l'artiste originale, saisissante et impressive (...) qu'il a ciselée comme un bijou d'or fin. »

Les préoccupations du compositeur n'ont pas été moins grandes que celles qui ont présidé au choix de la cantatrice qui avait le mieux incarné le rôle d'Ophélie de son *Hamlet*. (C'était Christine Nilsson, qui, elle aussi, faisait alors ses débuts à l'Opéra de Paris)

HENRI-ALFRED SELLIER, **premier ténor** **(Paolo Malatesta)**

Né dans l'Yonne en 1849, il fut d'abord garçon marchand de vin avant d'être découvert par hasard par l'écrivain Edmond About, charmé par sa voix de ténor et qui le découvrit vraisemblablement dans sa cave à vin. Il le



présenta à Ambroise Thomas. Le jeune homme entrera au Conservatoire de Paris où il obtiendra ses prix en 1877 et fut engagé très tôt à l'Opéra par Halanzier qui recrutait les talents inlassablement. Sellier fit ses débuts dans *Guillaume Tell* (Arnold), sera Mazaniello dans *La Muette de Portici*, Eleazar, de *La Juive*, Jean, du *Prophète*, Raoul, des *Huguenots*, Fernand, de *La Favorite*, Don Gomez, d'*Henry VIII*, Max, du *Freischütz*, Mathô, de *Salammbô* (en 1888), à Marseille et Bruxelles. Il avait créé Radamès d'*Aïda*. Il fera son retour à l'Opéra de Paris en 1891, mais se produisit surtout à l'étranger. Il mourut dans la capitale en 1889.



JEAN-LOUIS LASALLE,
premier baryton
(Gianciotto Malatesta)

Il travaillait dans le secteur industriel quand il fut remarqué pour sa belle voix de baryton, à Lyon, où il naquit en 1845. Il débute à Liège dans *Les Huguenots*, se produit à Lille, Toulouse, La Haye, Bruxelles, et est engagé à l'Opéra, aussi par Halanzier, son directeur. Il sera Guillaume, de *Guillaume Tell*, Nélusco, de *L'Africaine*, puis passe au Théâtre Lyrique.

A la retraite de Jean-Baptiste Faure, il retourne à l'Opéra où il incarnera les rôles importants dans *Le Roi de Lahore*, *Tribut de Zamora*, *Polyeucte*, *Henry VIII*, *Sigurd*, *Patrie*, *Ascanio*. Il chantera aussi les rôles d'*Hamlet* et de *Don Juan*, Pietro, de *La Muette de Portici*, Amonasro, d'*Aïda*, Lusignan, de *La Reine de Chypre* (de Halévy). Premier « sujet illustre » de la troupe jusqu'en 1894, il quitte l'Opéra pour se produire à l'étranger, et, à partir de 1901, il enseignera le chant et sera nommé professeur au Conservatoire. Il meurt en 1909.

PEDRO GAILHARD,
première basse
(Guido da Polenta)

Il fut un des grands directeurs de l'Opéra de Paris et possédait une superbe voix de basse chantante. Né à Toulouse en 1848, il y étudie le chant au Conservatoire, puis à Paris où il sera engagé à l'Opéra-Comique en 1867. Après ses succès dans *Le Songe d'une nuit*



d'été, *Le Chalet*, *Haydée*, *Mignon*, *Vert-Vert*, il est engagé à l'Opéra de Paris pour le rôle de Méphisto, de *Faust* en 1871. Son talent d'acteur et de chanteur de premier ordre, fait qu'il triomphera dans la plupart des grands rôles du répertoire : *L'Africaine*, *Les Huguenots*, *Le Freischütz*, *Mefistophele*, *Sapho*. Il chanta le rôle du Roi dans *Hamlet*. Dès 1879, il se produit avec beaucoup de succès à Londres, revient à Paris où il sera directeur du Palais Garnier de 1884 à 1907. Il est l'auteur du scénario de *La Maladetta* et du livret de *Guernica*. Il meurt à Paris en 1918.

ALPHONSINE-HÉLÈNE RICHARD, **mezzo-soprano** **(Ascanio)**

Née à Cherbourg en 1858, elle débute à l'Opéra de Paris dans *La Favorite* en 1877.

Elle chante *La Reine de Chypre* (Catarina), *Le Prophète* (Fidès), *Aïda* (Amnéris), *Le Chant du départ*, *Sapho*, *L'Africaine* (Sélika) . Elle fut la Reine dans *Hamlet* en 1879, créa Anne Boleyn dans *Henry VIII*, (c'est Jean-Louis Lasalle qui chantait le rôle-titre). Elle sera Madeleine dans *Rigoletto* et Uta dans *Sigurd*. Et quittera la scène en 1887.

ALFRED GIRAUDET, **basse** **(Dante)**

Né à Etampes en 1845, (mort en 1911 à New-York), il débute à l'Opéra en 1880 dans *Les Huguenots* (Marcel), incarne Brogni dans *La Juive*, Don Pedro dans *L'Africaine*, Zaccharie, du *Prophète*, Bertram dans *Robert le Diable* Walter dans *Guillaume Tell*, Balthazar dans *La Favorite*. Dans *Le Tribut de Zamora*, il crée le rôle de Ramire II. Il avait incarné le Roi dans *Hamlet* d'Ambroise Thomas.



Réputé pour son phrasé, sa fermeté, sa prononciation, dans la tradition de l'école de chant, il est entré à l'Opéra à 35 ans où il interpréta les grands ouvrages lyriques de l'époque. Quittant l'Opéra à 38 ans, il sera professeur au Conservatoire en 1888, ouvrira une école d'art lyrique en 1892, et publiera, en 1895, une étude sur le mouvement en tant qu'expression des senti-

ments : « Mimique, physionomie et gestes, méthode pratique d'après l'enseignement de François Delsarte », ... qui fut son professeur auquel il se référait toujours (méthode Delsarte).

JOSEPH-THÉODORE-DÉSIRÉ BARBOT,
contralto
(Virgile)

Né en 1824 à Toulouse, il eut comme professeur Manuel Garcia à Paris. Il participe à la création de *Jérusalem* de Verdi à l'Opéra de Paris, (Salle Le Pelletier) comme second ténor en 1847, avant de faire l'année suivante ses débuts à l'Opéra. Il tourne pendant dix ans dans les théâtres italiens avant de revenir à Paris en 1859 dans le rôle de Faust au Théâtre Lyrique. Il poursuit ses tournées en Italie, puis en Russie avec son épouse, la soprano Caroline Barbot-Douvry qui fut Leonora dans les premières représentations de *La Force du destin* à Saint-Pétersbourg en 1862. Après 1870, Barbot se retire de la scène pour enseigner le chant et sera professeur au Conservatoire, de 1875 à 1894. Il meurt à Paris en 1879.



Peinture à l'huile sur toile réalisée en 1834 par Hippolyte Flandrin (1809-1864), un ami d'Ambroise Thomas âgé alors de 23 ans au temps où il était Pensionnaire à la Villa Médicis à Rome.

(Le tableau, restauré en 2009, se trouve aux Musées de la Cour d'Or à Metz.)



Vue du Château de l'île d'Illic, île qu'avait acquise Ambroise Thomas en 1860 et qui appartenait à la famille Portal de Goasmeur (Collection Cartes postales anciennes "Châteaux de Bretagne"). La carte est libellée "Habitation du Maître Ambroise Thomas". Elle fut vendue en 1938 à l'aviateur Charles Lindberg et appartient actuellement à la famille Heidsiek.

Le poème du centenaire d'Ambroise Thomas

**« ... METZ, QUI SUT VOUS GARDER SA
SECRÈTE FERVEUR, VOUS ACCLAME
AUJOURD'HUI, MESSIN TENDRE ET
RÊVEUR... »**

A l'occasion des cérémonies qui se sont déroulées à Metz à l'occasion de la célébration du centenaire de la naissance d'Ambroise Thomas, le Cercle Musical Messin, fondé en 1871, avait participé à un concert au cours duquel un poème, écrit par René d'Avril, avait été lu, en guise de prologue. C'était un dimanche de novembre 1911, le 26, en soirée, à la Salle des Fêtes de l'Hôtel Terminus.

L'Orchestre et les chœurs, dirigés par Louis Graebert, professeur de musique, interprétèrent des mélodies et des airs extraits d'opéras du compositeur, avec la participation de deux solistes chanteurs, Alice Serrière et M. Labriet.

A l'ouverture de la séance, M. Henri Gorgonne, lut ce Prologue en vers de René d'Avril et intitulé « A la Mémoire glorieuse du Messin Ambroise Thomas ». Le texte fut ensuite édité dans le périodique N° 1093 de 1911, *Le Pays Lorrain et le Pays Messin*.

Nous le publions ci-dessous.

*Ô maître, le Messin dont le cœur est fervent
Comme un rosier qui s'ouvre, au cloître d'un couvent,
Vous voit, petit garçon, passer sur l'Esplanade.
D'autres enfants jouaient avec vous jusqu'au soir,
Et votre mère, sur un banc venait s'asseoir ;
Des officiers et leurs femmes en robes blanches,
La saluaient, au son des cloches des dimanches ;
La Moselle était claire, et quand tombait le jour,
Des parfums s'élevaient du vieux « Jardin d'Amour »...
Il fallait s'arracher au cher décor magique :
Le père attendait pour la leçon de musique.*

*La rue était plus sombre en ses détours étroits,
Mais les feux du couchant tout au haut des murs froids,
Vous enchantaient...lueurs, soudain mystérieuses,
Evanouissement de formes gracieuses
Que Maréchal reflète en ses vitraux sanglants.
Puis, un matin, très jeune encore, à pas bien lents,
Avec ceux dont l'archet égayait le théâtre,
Et qui songeait : « la cendre est seule au fond de l'âtre »,
Vous suiviez un cercueil qui sortait du rempart :
Votre père était mort...Et c'était le départ.*

*Vous êtes revenu, vieillard fleuri de gloire,
Dont Metz saura toujours conserver la mémoire.
« L'Orphéon » vous fêtait. La ville était à vous.
Précieux souvenirs. Jours fastueux et doux.
Prêtant l'oreille, à l'heure où le soir tendre expire,
Au chant de Goethe ou bien aux accords de Shakespeare,
Que nous comprenons mieux quand ils ont votre voix,
Avez-vous retrouvé les chemins d'autrefois ?
Idéalement svelte, au clair de lune pâle,
Avez-vous vu surgir la haute cathédrale ?
Pensiez-vous, dans Paris, aux murs flanqués de tours,
Aux dames de la ville en élégants atours
Sur l'Esplanade ? Aux bois où le chêne et le hêtre
Pouvaient abriter nue, une nymphe de Pêtre ?...
Ô la Seille endormie, ô l'horizon si vert,
Le corps de garde auprès du bronze de Fabert,
Tout ce qui ravit l'homme, en l'enfance lointaine
Et qui sut vous charmer, comme il charma Verlaine !
Voyez ; votre Philine et sa frivole cour,
Arrivent de la ville où vécut Jean Lamour.
C'est la Moselle bleue, à la courbe jolie
Qui rêve chastement sur le sein d'Ophélie,
C'est de la Tour de Mute où niche le guetteur
Qu'Hamlet put voir un spectre agiter Elsenour,
Et si, comme Mignon, qu'éternise Thalie,
Vous avez désiré les bosquets d'Italie,
N'est-ce point qu'ici même est un tendre jardin ?
Qu'un verger mosellan semble un verger latin ?
Notre passé : « La voix qui chante en l'âme humaine » ?
Et notre longue rue, une route romaine ?*

*Maître, que votre marbre où la main de Hannaux
A fixé, pour jamais, des traits originaux,
Reste dans la vallée où vient mourir la Seille !
Conservez notre cœur en nous charmant l'oreille ;
Metz qui sut vous garder sa secrète ferveur,
Vous acclame aujourd'hui, Messin tendre et rêveur,
Unissant dans la même et touchante accolade
Votre gloire -à celle de Ney- , sur l'Esplanade !*

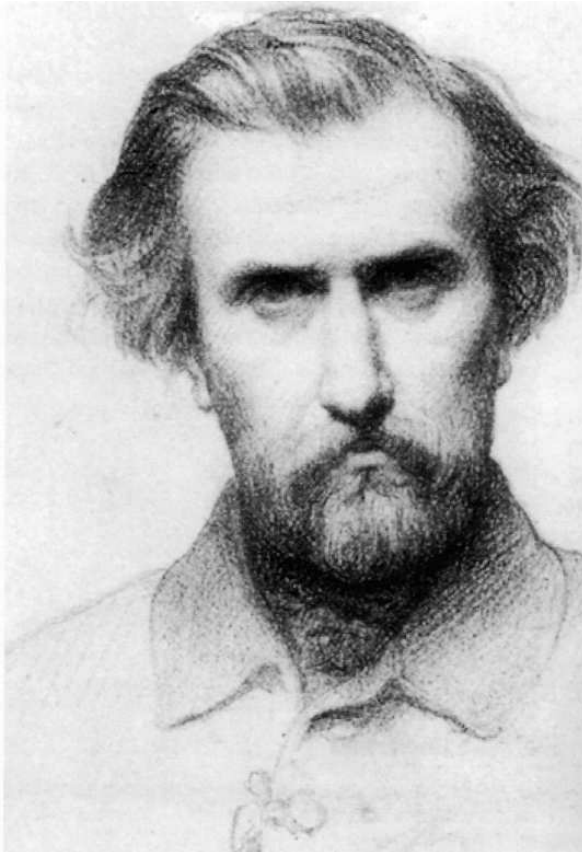
*René d'AVRIL**

(*) René d'Avril, né à Toul en 1875 et mort à Paris en 1966, fit partie de l'équipe qui rédigea des textes dans la revue *Le Pays Lorrain*, située dans le courant régionaliste du début du siècle dernier. D'Avril avait fondé avec Pierre Briquel, et le baron meusien De la Renommiers qui signait sous le pseudonyme de Jean d'Heures, dans *La Grange lorraine*. D'Avril collabora surtout à la revue *Le Pays Lorrain* autour de Charles Sadoul, entouré du Toulinois Emile Moselly, du Nancéien George Chepfer et du Messin Jean-Julien Barbé.

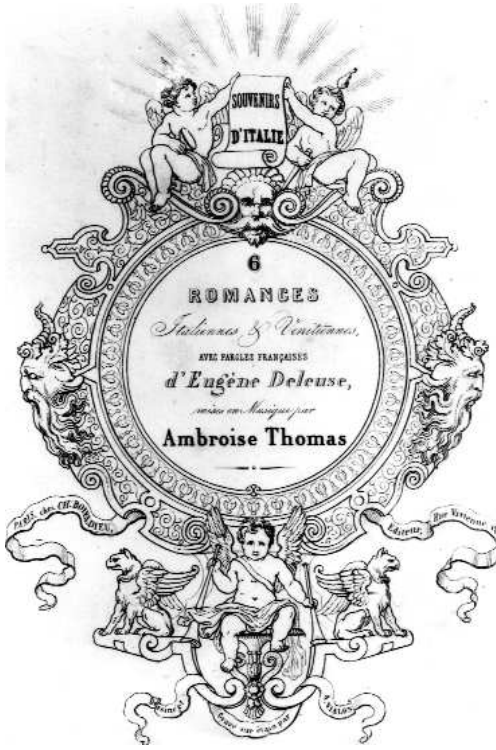
Émile Gallé y collaborait sur le plan artistique et industriel, ainsi que Maurice Barrès sur le plan littéraire. René d'Avril écrivit aussi dans *Le Cri de Nancy*, *La Lorraine artiste*, *Le Chardon*, *La Revue lorraine*.

En 1907, il avait conçu un texte qui servit de livret au compositeur Guy Ropartz pour son œuvre *Miracle de Saint-Nicolas*, ainsi qu'un texte en prose « Au chant du grillon » d'après Charles Dickens.

Jusqu'à la veille de la guerre de 1939, il fut critique littéraire et musical pour *L'Est Républicain* et d'autres revues de Lille, Toulouse et Aix-en-Provence.



Gravure de 1852 d'après le dessin d'Hippolyte Flandrin.



Frontispice de la partition des « Six romances italiennes et vénitiennes » écrites durant la période romaine du musicien.



Page du manuscrit de « Mignon » où l'on distingue le graphisme vif en « queue de pie » du compositeur (Bibliothèque Nationale).

Les ancêtres messins du compositeur

Les recherches effectuées aux Archives municipales de Metz par Jocelyne Barthel¹ lui ont permis de remonter à quatre générations de Thomas dont le premier était Claude Thomas, sans que l'on puisse retrouver de quelle commune il venait. Donc, Claude Thomas, né vers 1713, était maître tailleur, s'est installé à Metz en 1743, et demeurait sur le « Pont Chailly », (devenu Pont Saily détruit en 1904). Il s'était marié avec Marie-Anne dont le nom de famille oscillait au gré de l'état civil, entre Hiotte, Houtte, Haut, Hyot, Hiot, Hout, Hiolte et Zaude. Le plus sûr est Hiotte qui apparaît à deux reprises ainsi que sur son acte de décès. Quand le couple s'installe à Metz, il a déjà deux fils, Jacques né en 1743, le grand-père d'Ambroise Thomas, et François qui meurt alors qu'il avait six mois. Claude Thomas habitera, un ou deux ans plus tard, dans le quartier dépendant de la paroisse Sainte-Ségoène. Sa femme lui donnera quatre autres enfants, dont trois filles, (Elisabeth, Marguerite et Magdelaine), qui mourront, respectivement à un an, à deux jours et à dix-huit mois, et un fils Jacques, même prénom que son frère aîné et qui sera son parrain. La maman s'éteint à vingt-huit ans en 1751.

Beaucoup de morts parmi les descendants

Neuf mois plus tard, Claude Thomas qui a avec lui ses deux fils de dix et deux ans, se remarie avec Marie Mion, la fille d'un maître tailleur. Ils déménagent rue Tête d'Or qui relève de la paroisse Saint-Simplice. Le nouveau couple aura deux filles, Nicole-Marie qui meurt, à un jour, chez sa nourrice, et Françoise qui naîtra deux ans plus tard. Hélas, La maman disparaît à son tour à trente-sept ans en 1758. Vie difficile pour Claude Thomas et ses petits. Trois mois plus tard, il se remarie avec Thérèse Jérôme, la veuve d'un commerçant de la paroisse Saint-Maximin. Les archives d'état civil perdent sa trace et, au mariage de son fils aîné, en 1765, il est déclaré « décédé », sans que l'on puisse identifier le lieu qui n'est pas Metz. La veuve se remarie avec un commerçant, Joseph Reche, et elle mourra en 1787.

Le violoniste Martin Thomas, fils d'une famille de seize enfants

Jacques (fils aîné de Claude, grand-père d'Ambroise Thomas) sera doté d'un tuteur à la mort de son père : Etienne Chevreux, également maître-tailleur (paroisse Saint-Martin). Jacques a vingt-quatre ans quand il épouse Catherine Michel, 19 ans (paroisse Saint-Simplice), fille d'un chaussetier demeurant sous les arcades de la Place Saint-Louis. Le père de la jeune fille,

Claude-François Michel (dont les parents habitaient près de Langres), s'établit à Metz et y épouse Marie Champenois en 1710.

On dit qu'il pourrait être un « Compagnon du tour de France » ayant trouvé, sur son passage, la fiancée de son choix. Et le fils de Claude-François Michel, Nicolas, s'établit à son tour chaussetier, Place Saint-Louis, et épouse Anne Noël (paroisse Saint-Livier).

Nicolas et Anne eurent neuf enfants dont six filles. Et c'est leur fille aînée, Catherine Michel, qui épousera en 1765, le grand-père d'Ambroise Thomas, Jacques Thomas.

Ce Jacques Thomas, maître tailleur comme son père, deviendra marchand chaussetier sous les arcades. En vingt-quatre ans de mariage, sa femme lui donnera seize enfants ! Ils sont tous nés et vraisemblablement baptisés à la paroisse Saint-Simplice, mais aucun acte d'état civil n'aura permis d'en déceler la trace à leur décès. On suppose que certains sont morts en nourrice hors la région messine.

Jacques s'était fait de nombreuses relations en choisissant, hors de la famille, des parrains et marraines, un maître potier d'étain, des marchands, un « concierge des prisons royales », un fabricant de drap employé « dans les affaires du roy », ainsi que Dominique Pantaléon, un « conseiller du roi et son essayeur à la monnaie de cette ville », Martin Gros, « intéressé dans les affaires du roy », Jean Laurey, « lieutenant de la conduite de la chaîne de la paroisse Montmartre »... Dès lors, on appellera Jacques Thomas, « Sieur Jacques Thomas », et elle, « Demoiselle Catherine Michel ».

Jacques mourra le 4 Messidor An II (22 juin 1793) et sa veuve, Catherine, se remariera trois ans plus tard. Elle meurt, elle, en 1813, et son second mari, vingt-deux ans plus tard.

Ambroise, un prénom porte-bonheur ?

Or, au mariage, en 1811, de Marie Anne Thomas (la fille de Jacques), est invité Martin Thomas, son frère, trente-quatre ans, et violoniste au théâtre. C'est le premier musicien de la famille. A vingt-quatre ans, en 1794, où il habitait au 133, sous les arcades de la Place de la Liberté (qui redeviendra Place Saint-Louis après la Révolution), il avait fondé une Société de musiciens amateurs dont le siège était à son domicile. En faisait partie Jeanne Guillaume, musicienne également, et qui deviendra sa femme. Le père de la jeune fille, Jean-Claude Willaume, qualifié de « bourgeois de Metz », était originaire de Pagny-les-Goin et il s'était installé en ville où il avait épousé (paroisse Sainte-Croix), Jeanne Paulus, originaire d'Arriance.

Sur les actes de naissance des enfants des époux Willaume, on trouve des parrains et des marraines de qualité : Ambroise Lalliat, chanoine à la cathédrale de Metz, un lieutenant du Régiment de Navarre... Jean-Claude lui, était « en condition » chez le chanoine dont ils attribuèrent le prénom à trois de leurs cinq enfants : Marie-Ambroisine, Ambroise-Mathie-Louis, Marguerite-Jeanne-Ambroisine.

C'est surtout le second, Ambroise-Mathie-Louis, qui devint la fierté de la famille : il était chirurgien en chef de l'Hôtel succursale des Invalides de Louvain, docteur en médecine de la Faculté de Paris, chirurgien en chef des Armées française de la guerre d'indépendance de l'Espagne (1808-1814), avant d'être Premier professeur à l'Hôpital militaire des armées de Metz (qui se situait au Fort-Moselle, avant de devenir l'Hôpital Legouest), ainsi que correspondant de l'Académie royale de Paris, ainsi que de Vienne et de Madrid.

De fréquents déménagements...

Quand Martin Thomas et Jeanne Willaume se marient le 30 germinal de l'An VIII (20 avril 1800), ils iront habiter rue des Clercs, au N° 183, puis au 546, (numérotation ancienne) ; en 1806, ils déménagent au 176 de la rue aux Ours et, en 2010, au N° 244, rue Derrière le Palais (qui deviendra le 19 rue du Palais en 2016). C'est dans l'angle de cette rue du Palais que naîtra Ambroise Thomas.



La maison où naquit Ambroise Thomas, au premier étage de l'immeuble situé à l'angle de la Rue du Palais et de la Rue de la Cathédrale, baptisée Rue Ambroise Thomas l'année qui a suivi sa mort.

La plaque apposée sur la façade de la maison où le compositeur naquit, a toute une histoire. Juste avant le début de la guerre de 1914, Metz, annexée depuis 1870, fixa une plaque bilingue sur l'angle de sa maison natale. Deux ans après la fin de la Première guerre mondiale, il fut décidé, en 1920, d'en accrocher une en français. Que fait le III^{ème} Reich après la débâcle le 1940 ? Elle la remplace par une autre, mais uniquement, dans la langue de Goethe. Et il fallut attendre la fin des hostilités pour qu'on en regrave une, mais en français uniquement. On connaissait la guerre des boutons, mais pas la guerre des plaques ! (photos J.-P. Pister)



Les ressources financières des parents d'Ambroise sont fluctuantes et on le constate par la présence plus ou moins épisodique de leur employé de maison ; mais elles se renflouent et on le constate par leurs fréquents changements d'adresse. En 1818, ils changent d'appartement dont le loyer était de 100 f. pour une maison, rue Pierre Hardie, dont le loyer est de 300 f. En 1821, ils s'installeront 3, rue des Clercs et, à la mort de Martin Thomas, sa femme devra travailler comme journalière afin d'élever ses deux fils.

Martin Thomas et Jeanne Willaume avaient eu deux fils morts en bas-âge : Jean-Baptiste, né en 1801 rue du Heaume (devenue rue Poncelet), et Amélie, née en 1803, rue des Clercs. Les registres messins ne font pas apparaître les dates de leur décès, ce qui suppose qu'ils ont été enterrés dans une autre commune. Les époux Thomas auront deux autres fils, l'aîné, Ambroise-Louis, qui naquit rue des Clercs en 1805, puis Ambroise, le 5 août 1811, à l'angle de la rue du Palais et de la rue de la Cathédrale qui deviendra la rue Ambroise Thomas. Leurs parents ne pouvaient que donner le prénom du glorieux militaire à leur fils aîné, Ambroise, qui deviendra, lui, une des gloires de la musique en son temps. Mais, Ambroise Thomas n'aura pas d'héritiers directs, seul, son frère aîné, violoncelliste, aura de nombreux descendants.

¹ Dans un petit opuscule des « Cahiers lorrains », la « Société d'Histoire et d'Archéologie de la Lorraine » a extrait « Les ancêtres messins d'Ambroise Thomas », dont Jocelyne Barthel, conservateur aux Archives municipales de Metz a établi la généalogie (extrait N° 3, année 1987).

Quelques remarques sur la discographie d'Ambroise Thomas

Nul n'est prophète en son pays et nulle part ailleurs, cet adage ne se vérifie davantage qu'en France, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de musique lyrique. Depuis bientôt une cinquantaine d'années, qu'il s'agisse de chanteurs, de chefs d'orchestre, de metteurs en scène et, surtout de répertoire, ce pays semble vouloir ignorer le patrimoine et les talents nationaux, à l'exception de quelques illustres exemples -mais souvent après que l'étranger les a consacrés. L'ostracisme s'abat particulièrement sur les compositeurs du XIX^{ème} siècle qui ont connu la faveur du public de leur vivant et qui ont eu des responsabilités « académiques ». Ce fut le cas pour François-Esprit Auber auquel Ambroise Thomas succéda à la tête du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. La province, après la capitale, dédaigna peu à peu les ouvrages qui avaient fait les délices de nos parents et grands-parents et, à l'exemple de ce qui s'est passé pour Jules Massenet, ce sont les pays anglo-saxons qui ont rejoué et enregistré certaines œuvres dédaignées par les Français.

Il est d'autant plus nécessaire de saluer les maisons d'opéra qui, contre l'air du temps, se sont battues pour défendre le répertoire français, à l'instar du Théâtre Français de Musique de Compiègne et du remarquable travail de son fondateur, Pierre Jourdan, à sa tête de 1988 à 2007.

La biennale Ambroise Thomas, inaugurée à Metz, en 2007, avec la production du premier grand succès du compositeur, *Le Caïd*, s'est distinguée dès le départ par cette volonté de remettre en lumière ses œuvres oubliées. Elle s'est poursuivie, en 2009, par la reprise d'*Hamlet*, rare opéra du musicien messin à connaître actuellement un regain de faveur en France, après une période d'éclipse. En 2011, année du bicentenaire de la naissance d'Ambroise Thomas, sa ville natale ressuscite son dernier ouvrage, *Françoise de Rimini*.

C'est en vain que le mélomane, incapable de lire une partition mais désireux de se préparer à goûter ce spectacle, se tournera vers les catalogues de disques. Il ne trouvera qu'une « Grande Fantaisie sur *Françoise de Rimini* », transcription de Paul Taffanel pour flûte et piano (Saphyr productions). Le même CD comporte une autre Fantaisie sur *Mignon*. La destinée de cette œuvre inspirée de Goethe, longtemps pilier du répertoire de l'Opéra-Comique, comme des théâtres de Province, est symptomatique de l'oubli où est tombé Ambroise Thomas dont la célébrité a pourtant, en son temps, largement dépassé nos frontières. Après 2061 représentations de *Mignon*, depuis l'année de sa création en 1866, l'œuvre quitte l'affiche de la Salle

Favart, en 1963. C'est dire si l'œuvre avait « allumé le feu » chez les spectateurs, au figuré comme au propre : la mise en scène de l'incendie du deuxième acte de *Mignon*, en 1887, entraîna la destruction par les flammes de l'Opéra-Comique. Fait exceptionnel, en 1894, le compositeur put assister, dans la salle reconstruite, à la 1000^{ème} représentation de son opéra. Ce n'est qu'en 2010 que *Mignon* retrouve le lieu de sa naissance, dans une mise en scène de Jean-Louis Benoit. La critique s'est montrée plutôt réservée sur la production comme sur l'œuvre.

***Mignon* : versions françaises, allemandes, italiennes...**

Mignon, comme *Hamlet*, a connu un beau succès au disque jusqu'aux années 1960. Il faut noter que les Allemands ont adopté cet opéra, dès 1869 : pour preuve, en 1907, il atteint la 500^{ème} représentation à Dresde. Ils l'enregistrèrent plusieurs fois intégralement dans la langue de Goethe. Est-ce par révérence envers l'écrivain ou pour les qualités d'écriture de cette partition dont plusieurs numéros sont devenus de véritables « tubes » ? Précisons qu'Ambroise Thomas a pris soin de réécrire une fin plus conforme à l'œuvre originale pour les pays germaniques. En 1964, Jean Fournet enregistre des extraits pour Deutsche Grammophon, avec le même orchestre, mais deux distributions différentes, l'une allemande, l'autre française, d'égale qualité : la première est aujourd'hui disponible en CD, l'autre non. Ainsi se perd la mémoire du chant français. La même année, EMI publie une sélection en français avec d'autres jeunes talents issus de l'école française de chant. Elle est toujours disponible (Hartmann). Cette date marque une coupure et donne la mesure du lent mais inéluctable déclin de l'intérêt pour cette œuvre, en France du moins. Un quart de siècle sépare la dernière intégrale belgo-française (Georges Sébastian) des versions venues d'Amérique et d'Angleterre (Bonyngge, Almeida). Mais il faudra encore vingt ans, soit quarante ans après la dernière représentation à l'Opéra-Comique, pour que le Théâtre de Compiègne, reprenne l'ouvrage, sous une forme un peu écourtée, et l'enregistre.

La popularité de l'œuvre se vérifie à l'aune des versions en langues étrangères encore disponibles. Outre les versions germaniques, parmi lesquelles il faut écouter le legs de Pilar Lorengar et de Fritz Wunderlich (EMI), sont disponibles des enregistrements en italien (notamment avec Simionato et Di Stefano). A noter, que le MET donne l'œuvre en français comme en italien jusque dans les années 1950 et les diffusions radiophoniques sont reportées en CD.

Si *Mignon* n'a pas retrouvé son public malgré quelques tentatives que des distributions internationales imposées par les majors disqualifient quelquefois, elle reste présente dans les récitals des mezzos, dans le rôle titre, et des coloratures, dans celui de Philine. Chez Naxos, on peut entendre Nellie Melba, Geraldine Farrar (en excellent français), Claudia Muzio (en italien),

Lhotte Lehmann (en allemand). Les grandes coloratures du XX^{ème} siècle ont cherché à briller aussi bien dans le rôle de Philine que dans celui d'Ophélie. On ne saurait oublier ni Joan Sutherland ni Maria Callas, cette dernière sans doute meilleure en italien, au milieu des années cinquante que dans ses interprétations plus tardives, en français. Les ténors ne sont pas en reste depuis Caruso jusqu'à Roberto Alagna, en passant par Nicolai Gedda, pour chanter la romance de Wilhem Meister, en français, Tito Schipa, Beniamino Gigli, Giuseppe Di Stefano, en italien, voire en russe (merveilleux Serguei Lemeshev). Au total, une bonne initiation idiomatique passerait par les extraits dirigés par Jean-Claude Hartmann et, faute de mieux, par l'intégrale la plus complète, celle d'Almeida dans laquelle Alain Vanzo est excellent, Marilyn Horne restant quelque peu en dehors de son domaine de prédilection. Richard Bonynge, remarquable serviteur de la musique française a eu le très grand mérite de ressusciter l'œuvre dans son intégralité dans la production de l'Opéra de Vancouver de 1977, heureusement reportée sur CD.

***Hamlet* : des intégrales plus tardives**

Hamlet présente une courbe inverse : il faut attendre l'après Seconde Guerre mondiale pour trouver des intégrales, avant tout anglo-saxonnes ou germaniques, à la remarquable exception de la production dirigée par Michel Plasson, en 2000, avec les forces du Capitole de Toulouse. Il s'agit d'une prise vidéo sur le vif. Le rôle titre demande une voix de baryton à l'aise dans l'aigu mais dont le timbre doit pouvoir rendre toutes les nuances des sentiments de violence, de désespoir, mais aussi de tendresse, qui déchirent le personnage. Arthur Endrèze ou Vanni Marcoux sont exemplaires chez les anciens. Sherill Milnes ne démérite pas face à une Joan Sutherland en fin de carrière et Thomas Hampson fut salué comme le grand Hamlet contemporain. Mais il faut compter à présent avec Simon Keenlyside qui forme, au Liceu de Barcelone, avec Natalie Dessay un couple impressionnant. La diva française s'est imposée comme l'Ophélie actuelle car elle y trouve un rôle à sa « démesure » vocale et interprétative : la « comédienne qui chante », comme elle se définit elle-même, fait oublier ce que la pyrotechnie de la partition pourrait avoir de gratuit pour la transformer en expression d'une souffrance devenue démence.

Si *Hamlet* a déserté le Palais Garnier depuis 1938, les opéras de province moins frileux ont remis ces derniers temps l'ouvrage à l'affiche. On peut citer particulièrement Metz (1990 et 2009) et Strasbourg en 2011. Comme toujours, les grandes maisons internationales sont plus soucieuses du répertoire français que nos propres institutions : mentionnons simplement la production du MET retransmise sur tous les écrans du monde entier en mars 2010.

Autres œuvres : des raretés

A part deux productions françaises du *Songé d'une nuit d'été* (qui n'a rien de commun avec l'œuvre de Shakespeare ainsi intitulée mais qui met en scène, entre autres, l'écrivain et le personnage de Falstaff), la dernière œuvre inédite de Thomas, parue est celle de *La Cour de Célimène*, produite sous un label étranger, une distribution non francophone mais remarquable par sa pertinence idiomatique.

Du premier succès d'Ambroise Thomas, *Le Caïd*, dont on a pu apprécier à Metz l'aspect parodique de l'*opera bouffa* italien (il fut créé à Paris, à l'époque d'une reprise de *L'Italienne à Alger*), ne subsiste que quelques gravures qui concernent le grand air du Tambour-major, personnage plein d'une suffisance comique, datant essentiellement de la première décennie du XX^{ème} siècle, comme Pol Plançon, Hippolyte Belhomme -qui a gravé, en plus, le duo Michel-Fatima-, Ezio Pinza. Mais quelques basses célèbres ont tenu à reprendre ce morceau de bravoure dans les quarante dernières années : Fernando Corena, Samuel Ramey, par exemple.

Des autres opéras d'Ambroise Thomas subsiste l'ouverture de *Raymond ou le secret de la Reine* (1851), assez souvent programmée dans les concerts classiques, mais son allure pleine d'allant en fait un morceau de choix pour les ensembles spécialisés dans les marches militaires. De même *Mignon*, la mal aimée, reste au programme « d'ouvertures françaises » que certains chefs d'orchestre aussi prestigieux qu'Arturo Toscanini, Paul Paray et Leonard Bernstein ont admirablement servi au disque.

« Français, encore un effort !... »

Devant l'intérêt manifesté par l'étranger pour l'œuvre d'Ambroise Thomas, s'opposant à notre propre dédain, on serait tenté de paraphraser le marquis de Sade ¹ et de leur dire : « Français, encore un effort, si vous voulez être mélomanes avertis : écoutez la musique d'Ambroise Thomas. Ensuite vous jugerez sur pièce ». Encore faut-il que les maisons d'opéra nationales et les firmes de disques jouent le jeu. Une première étape pourrait être franchie par la publication des enregistrements radiophoniques que possède l'I.N.A. : là dorment certainement des trésors qui pourraient transformer en cambrioleur de haut vol, tout mélomane normalement constitué.

Danielle PISTER

¹ Marquis de Sade : « Français, encore un effort, si vous voulez être républicains » (Cinquième dialogue de *La Philosophie dans le boudoir*, 1795).

Une discographie sélective

Mignon

Date	1937	1937	1947	1949
Direction	Wilfrid Pelletier	Wilfrid Pelletier	Jules Gressier	Guido Picco
orchestre	Metropolitan Opera	Metropolitan Opera	Radio-Lyrique	Palacio de Bellas Artes Mexico
Chœur	Metropolitan Opera	Metropolitan Opera	Radio-Lyrique	Palacio de Bellas Artes Mexico
Mignon	Risë Stevens	Jennie Tourel	Solange Michel	Giulietta Simonato
Philine	Mimi Benzell	Joséphine Antoine	Odette Turba-Rabier	Verdad Luz Guajardo
Wilhelm	James Melton	Armand Tokatyan	Charles Richard	Giuseppe di Stefano
Lothario	Ezio Pinza	Léon Rother		Cesare Siepi
Laërte	Lucielle Browning	Désiré Defrère		Gilberto Cerda
Jarno	Donald Dame	Norman Cordon		Ignacio Ruffino
Frédéric	John Gurney	Mária Mátyás		Graciela Milera
Editeur	Walhall Mono	Walhall Mono	Malibran MR 535	Arkadia/Gebhardt Records Live (Italien)

Date	1952	1956	1961	1964
Direction	George Sebastian	Peter Maag	Berislav Klobucar	Jean Fournet
orchestre	National de Belgique	Kölnener Rundfunk	Berliner Symphoniker	Concerts Lamoureux
Chœurs	Théâtre de la Monnaie	Kölnener Rundfunkchor		
Mignon	Geneviève Moizan	Hertha Töpfer	Pilar Lorengar	Jane Berbié
Philine	Janine Micheau	Mimi Coertse	Ruth-Margret Pütz	Mady Mesplé
Wilhelm	Liberio de Luca	Rudolf Schock	Fritz Wunderlich	Gérard Dunan
Lothario	René Bianco	Gottlob Frick	Gottlob Frick	Xavier Depraz
Laërte	Robert Destain	Walter Jenckel		
Jarno	Noël Pierotte	Heiner Hoen		
Frédéric	François Louis Deschamps	André Peysang		
Editeur	Decca/Preisner Mono	WDR Mono (en all.)	EMI extraits en all.	DGG (LP) extraits

Date	1964	1964	1977	1978
Direction	Jean Fournet	Jean Paul Hartmann	Richard Bonyngue	Antonio de Almeida
orchestre	Concerts Lamoureux	Opéra-Comique	Vancouver Opera House	Philharmonia Orchestra
Chœurs		Opéra-Comique	Vancouver Opera House	Ambrosian Philharmonia Chorus
Mignon	Imgard Seefried	Jane Rhodes	Huguette Tourangeau	Marilyn Horne
Philine	Catherine Gayer	Andrée Esposito	Noëlle Rogers	Ruth Welting
Wilhelm	Ernst Haefliger	Alain Vanzo	Henri Wilden	Alain Vanzo
Lothario	Kieth Engen	Michel Roux	Pierre Charbonneau	Nicola Zaccaria
Laërte			Antonio Santos	André Battedou
Jarno			Edgar Hanson	Claude Méloni
Frédéric			Michael Philip Davis	Frederica Von Stade
Editeur	DGG extraits en all.	EMI extraits	BJR/Bella Voce	CBS/Sony

Date	1984	1996	1992
Direction	Kenneth Montgomery	Stéphane Denève	Jean Fournet
orchestre	Carnegie Hall	Ensemble Orchestral Harmonia Nova	Régional de Picardie Le Sinfonietta
Chœurs	Orpheon Chorale	Théâtre français de la musique	Le Madrigal
Mignon	Frederica von Stade	Lucile Vignon	Lucile Vignon
Philine	Gianna Rolandi	Annick Massis	Annick Massis
Wilhelm	Barry McCauley	Alain Gabriel	Alain Gabriel
Lothario	Robert Lloyd	Jean-Philippe Courtis	Christian Tréguier
Laërte	Richard Stilwell	Philippe Ermelier	Jean-Marc Salzmann
Jarno	Kurt Link	Patrice Berger	Gilles Dubernet
Frédéric	Colette Alliot-Lugaz	Franck Cassard	Franck Cassard
Éditeur	Lyric	Accord	DVD Dreamlife Live
Mise en scène			

Hamlet

Date	1947	1949	1978	1983
Direction	Jules Gressier	Jules Gressier	Bruno Rigacci	Richard Bonyngé
orchestre		Paris, Radio-Lyrique	San Diego Oper	Welsh National Opera
Chœurs		Paris, Radio-Lyrique	San Diego Oper	Welsh National Opera
Hamlet	Charles Cambon	Charles Cambon	Sherill Milnes	Sherill Milnes
Ophélie	Odette Turba-Rabier	Solange Delmas	Ashley Putnam	Joan Sutherland
Claudius		Lucien Lovano	Robert Hale	James Morris
Laërte		Joseph Peyron	Joey Evans	Göste Winberg
Gertrude		Denise Scharley	Isobel Veale	Barbara Conrad
Le Spectre		André Philippe	Carlos Chausson	John Tomlinson
Marcellus			Joachim Romaguerra	Keith Lewis
Horatio			David Dunlap	Philip Gelling
Polonius			James Courtney	Arwel Huw Morgan
Fossoyeur 1			Vincent Rousseau	Joseph Rouleau
Fossoyeur 2			Joaquin Romaguerra	Peyo Garazzi
Edition	Malibran CDR extraits	Malibran extraits	Celestial Audio live anglais	Decca

Date	1993	1994	2000	2003
Direction	Antonio De Almeida	Reynald Giovaninetti	Michel Plasson	Bertrand De Billy
orchestre	London Philharmonic	Radio autrichienne	Capitole de Toulouse	Gran Teatre del Liceu
Chœurs	Ambrosian Singers	Arnold Schönberg Chor	Les Eléments	Gran Teatre del Liceu
Hamlet	Thomas Hampson	Bo Skovus	Thomas Hampson	Simon Keenlyside
Ophélie	June Anderson	Alexandrina Pendatchanska	Nathalie Dessay	Nathalie Dessay
Claudius	Samuel Ramey	Kurt Rydl	José Van Dam	Alain Vernhes
Laërte	Gregory Kunde	Jorge Lopez-Yanez	Marc Laho	Danil Shtoda
Gertrude	Denyce Graves	Viorica Cortez	Michelle De Young	Béatrice Uria-Monzon
Le Spectre	Jean-Philippe Courtis	Goran Simic	Markus Hollop	Markus Hollop
Marcellus	Gérard Garino	Andreas Kohn	Jean-Luc Maurette	Gustavo Peña
Horatio	François Leroux	Goran Simic	Philippe Fourcade	Lluis Sintés
Polonius	Michel Trempont	Georg Lehner	Laurent Alvaro	Celestino Varela
Fossoyeur 1	Phiery Félix	Andreas Kohn	Jean-Louis Melet	Joan Martin-Royo
Fossoyeur 2	Jean-Pierre Furlan	Helmut Wildhaber	Rodolphe Briand	Francesc Garrigosa
Edition	EMI	Serenissima live	DVD Première Opéra	DVD EMI
Mise en scène			Nicolas Joel	Patrice Caurier/Moshe Leiset

Compilations

Mignon : Malibran-Music, CDRG 154

Date	1904-1911	1930	1932	1934	1934-1938
Direction		Maurice Bastin	Gustav Cloëz	Piero Coppola	
Mignon		Germaine Cerney	Ninon Vallin		Ebe Stignani
Philine	Margarethe Siems				Lina Pagliughi
Wilhelm	Emile Scaramberg	André d'Arkor			
Lothario			Pierre Dupré		
Laërte			Julien Lafont	Vanni-Marcoux	

Date	1955	1950 ?
Direction		
Mignon		
Philine		Renée Doria
Wilhelm	Serguei Lemeshev	

Hamlet : Malibran CDRG 158

Date	1928	1931	1932	1933	1949
Direction	Gustav Cloëz	Piero Coppola	Henri Defosse	Eugène Bigot	Jules Gressier
Hamlet	Arthur Endrèze	Vanni Marcoux		Pierre Deldi	Charles Cambon
Ophélie			Eidé Norena	Germaine Féraldy	Solange Delmas
Claudius	Paul Payan				Lucien Lovano
Laërte					Joseph Peyron
Gertrude	Laure Tessandra				Denise Scharley

Polonaise de Mignon et scène de folie d'Hamlet

1951	1961 / 1959	1958 / 1955	1961	1967	1998
Janine Micheau	Maria Callas	Mado Robin	Joan Sutherland	Mady Mesplé	Sumi Jo
Mignon	Mignon	Mignon	Mignon	Mignon	Mignon
	Hamlet	Hamlet	Hamlet	Hamlet	Hamlet
Testament	EMI	EMI/Vive INA	Decca	EMI	Erato



Autres Oeuvres

Le Songe d'une nuit d'été

Date	1956	1994
Direction	Manuel Rosenthal	Michel Swierczewski
orchestre		Radio et Télévision de Cracovie
Chœurs		Théâtre Français de la Musique
Elisabeth	Janine Micheau	Ghyslaine Raphanel
Shakespeare	Henri Legay	Alain Gabriel
Falstaff	Xavier Depraz	Jean-Philippe Courtis
Olivia	Odette Turba-Rabier	Cécile Bernard
Lord Latimer	Michel Hamel	Franco Ferrazzi
Jeremy	André Vessières	Gilles Dubernet
Editeur	Malibran	DVD Cascavalle
Mise en scène		Pierre Jourdan

La Cour de Célimène

Date	2008
Direction	Andrew Linton
orchestre	Philharmonia Orchestra
Chœurs	Geoffrey Mitchell Choir
La Comtesse	Laura Claycomb
La Baronne	Joan Rodgers
Le Commandeur de Beaupré	Alastair Miles
Le Chevalier de Mérac	Sébastien Droy
Bretonne	Nicole Tibbels
Editeur	Opera Rara

Françoise de Rimini

(transcription par Paul Taffanel)

Date	2008
	Grande Fantaisie sur Françoise de Rimini
Flûte	Philippe Bernold
Piano	Ariane Jacob
Editeur	Saphir productions

Ouvertures

Date	1952	1960	1965	1988
Direction	Arturo Toscanini	Paul Paray	Leonard Bernstein	Seiji Ozawa
orchestre	NBC Symphony	Detroit Symphony	New York Philharmonic	Boston Symphony
Mignon	x	x	x	x
Raymond		x	x	
Editeur	RCA/Sony /BMG	Mercury Living Presence	Sony	DGG

Date	1999	2009
Direction	Yan Pascal Tortelier	Yuri Simonov
orchestre	BBC Philharmonic Symphony	Royal Philharmonic
Mignon	x	x
Editeur	Chandos	Royal Philharmonic Masterworks



Caricature d'Ambroise Thomas parue dans la revue satirique « Le Charivari » datée du 13 mai 1874, après le procès intenté par son librettiste Thomas Sauvage et sur la demande expresse du compositeur (!), à propos de l'opéra-comique de 1859 « Gille et Gillotin » et dont les représentations furent ordonnées par autorité de justice ! Comme le compositeur l'avait écrit vingt-cinq ans auparavant, il craignait qu'il fit un four. Mais comme l'ouvrage eut du succès, il échappa aux étreintes des critiques qui ne le ménageaient pas.
(Caricature d'Alfred Le Petit, Bibliothèque Nationale)



L'ultime dessin aquarellé d'Ambroise Thomas (assis dans un fauteuil), assistant à la répétition d'un concert où l'on chantait une de ses œuvres et où l'on joua le Prélude de « Françoise de Rimini », a été réalisé par Toulouse Lautrec en janvier 1896. On y voit le chef d'orchestre, un chanteur et l'extravagant chapeau d'une spectatrice. Le compositeur s'éteignit le mois suivant, le 12 février. (Musée Toulouse Lautrec d'Albi).



Dante et Beatrix (Béatrice) contemplant la rose céleste du dixième ciel, l'Empyrée. [Dessin (1860) de Gustave Doré (1832-1883), gravure de François Pannemaker (1822-1900)].

Les artistes de la distribution (2011)

Pour les trois représentations de *Françoise de Rimini*, les 18, 20 et 22 novembre 2011 à l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole, la distribution musicale, vocale, scénique, et chorégraphique est la suivante :

Jacques Mercier, direction musicale

Premier prix de direction d'orchestre à l'unanimité au Conservatoire supérieur de Paris, Premier prix du Concours de Besançon, Jacques Mercier fut l'assistant de Boulez et bénéficia des conseils de Karajan. Il entame rapidement une carrière internationale et dirige de prestigieuses formations. Qualifié de « Souveräner Dirigent » à Berlin, il se produit dans les festivals dont celui de Salzbourg et Madrid où il est cité comme « l'un des meilleurs chefs français de sa génération » par la critique. De 1982 à 2002, il sera directeur artistique et chef permanent de l'O.D.I.F. devenu national, et Pierre Petit, dans *Le Figaro*, dira de lui « qu'il a donné la preuve irréfutable de son grand talent fait de précision et de maîtrise, mais aussi de flamme et de panache... » A partir de 2002, il prendra la direction artistique de l'Orchestre National de Lorraine à Metz, sa ville natale.

De 1975 à 1982, il fut durant sept ans, chef permanent du Turku Philharmonic en Finlande, ce qui lui apportera une expérience déterminante dans son approche des compositeurs d'Europe du Nord dont Sibélius. Mais son talent s'exerce aussi dans le répertoire français, son territoire de prédilection. Il s'illustre pareillement dans le répertoire contemporain, créant en particulier des œuvres de Xénakis, Luis de Pablo, Philippe Manoury, Wolfgang Rihm et bien d'autres compositeurs, dont les œuvres de ceux qui sont jouées l'été aux concerts de l'Académie Acanthes de Metz.

Il a réalisé de nombreux enregistrements discographiques. Il s'est vu décerner le Grand Prix de l'Académie Charles Cros pour *Bacchus et Ariane* d'Albert Roussel et le Prix de l'Académie du disque lyrique pour *Djamileh* de Bizet. Son *Martyre de Saint-Sébastien* de Debussy lui a valu un Choc du *Monde de la Musique*. Son domaine de l'opéra porte essentiellement sur le répertoire français. Elu personnalité musicale de l'année 2002 par le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale, son premier enregistrement avec l'O.N.L. porte sur *L'An Mil* de Gabriel Pierné qui lui a valu le Diapason d'or de l'année 2007. Son second disque avec l'O.N.L. paru en 2008, consacré à *Antoine et Cléopâtre* de Florent Schmitt, a également été récompensé par un Diapason d'or. Jacques Mercier et l'O.N.L. ont remporté un vif succès à leur récente tournée en Allemagne, comme à tous les autres festivals auxquels ils ont participé.

Vincent Tordjman, mise en scène et décors

Scénographe, designer, enseignant, Vincent Tordjman, né en 1974, a étudié à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts décoratifs, à la section « philosophie de l'art ». Il est spécialiste de la conception de mobiliers, de scénographies d'exposition, de décors de théâtres et de projets d'architecture intérieure. Il crée des projets disciplinaires en réunissant des graphistes, des musiciens et des plasticiens. Il produit aussi de la musique sous l'appellation "Vicnet", et a une conceptualisation de l'espace qui englobe la considération attentive du détail des objets qui le constitue, en y incluant le son et la lumière. Il propose ainsi des expériences nouvelles par leur radicalité.

Il a réalisé des mises en scène à Nancy et, en 2004, il a assuré la scénographie de *Kaiser von Atlantis*, l'opéra de Viktor Ullmann (mort en 1944 au camp de Terezin) qui avait été mis en scène par son père, Charles Tordjman. Parmi les projets théâtraux de Vincent Tordjman, figurent *Classe* de Blandine Keller, mise en scène par François Rodinson, *Anna et Gramsci* et *Slogans* de Maria Soudaïeva (scénographie et musique), mis en scène par Charles Tordjman. Il a également participé, l'an dernier, à Nancy, à la création d'un opéra traditionnel chinois, revisité par les techniques contemporaines avec l'Opéra du Sichuan de la ville de Chengdu. Vincent Tordjman enseigne aussi le design d'espace et d'objets à l'Ecole Camondo à Paris et aux Beaux-Arts à Rennes.

Cristel Birot, costumes

Eclairagiste et photographe, Cristel Birot travaille pour les costumes de théâtre et de cinéma. Dans sa filmographie sélective, on retiendra *Clémence* de Pascal Chaumeil, (2003), *L'Amour aux trousses* de Philippe de Chauveron, (2005), *L'Armée du crime* de Robert Guédiguian, (2008) et, en 2010, *D'Amour et d'eau fraîche*, d'Isabelle Czajka, *Les Amants naufragés* de Jean-Christophe Delpias et *L'élève Ducobu* de Philippe de Chauveron. On y ajoutera *Le Dîner*, *Peter Pan a grandi* et *John Lennon est mort*, *Douce France*, *Le Dernier épisode de Dallas*, *La Petite Lili*, *Pensée assise*, *Un aller simple*, etc...

Lucas Manganelli, chorégraphie

Formé aux arts du cirque à l'Ecole Nationale Annie Fratellini en 1996/97, Lucas Manganelli suit une formation théâtrale de mouvement Laassad à Bruxelles (2001/02) et étudie parallèlement l'acuponcture à l'EATC de Paris. Depuis 2002, il travaille comme interprète avec divers chorégraphes : Olivia Grandville, Christian Bourigault, Clara Cornil, Yasmine Hugonnet, Radouane El Medeb. Il exerce aujourd'hui son art dans la Compagnie « Les Cambrioleurs Julie Bérès », comme interprète et chorégraphe et intervient également comme chorégraphe dans la création de *Slogans* de Charles Tordjman. Il a créé *Interstices* pour le Festival de l'Oh en 2005 et a monté *Le Coffre faible* sur un texte de Gérard Lepinois, en 2006, à *Gare au théâtre*.

Nicolas Boudier, création lumières, scénographe

Spécialiste des créations « lumières » et de la scénographie, Nicolas Boudier a participé à des spectacles contemporains originaux et nourris d'humour, produits à travers la France. Cette saison 2010-2011, ils ont donné 80 représentations de cinq spectacles et dix bals chorégraphiés, souvent en coproduction entre la Maison de la Danse de Lyon ou sa Biennale chorégraphique et d'autres partenaires. Ainsi de *Débatailles* comportant quatorze « défis » dans un nouvel espace de confrontation où les artistes participent à une véritable compétition entre deux équipes qui s'affrontent selon divers enjeux. Parmi les créations, Nicolas Boudier est le luminariste de *Encore quelques illusions*, *Les cadavres se regardent dans le miroir*, roman-photo muet, *Le Terrier*, *Labyrinthe paranoïaque*, *Têtes de sardines*, péripéties chorégraphiques, *Derrière la tête*, solo pour danseur double, *DesRôles*, jeu de rôles, etc...

Nathalie Marmeuse, chef de chant

Nathalie Marmeuse est répétitrice, chef de chant à l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole. A chaque spectacle lyrique programmé au fil des saisons, elle accompagne au piano, le Chœur des 24 chanteurs professionnels permanents qui se produisent à chaque représentation d'opéras ou d'opérettes sous la direction de Jean-Pierre Anierte. Elle participe également aux tournées régionales de cet ensemble vocal qui se déplace, depuis plusieurs années, dans les différentes communes de la périphérie messine avec des chœurs d'opéras et airs extraits d'œuvres lyriques célèbres, de *La Traviata*, à *Faust*, *Nabucco*, *La Vie parisienne*, etc..., La tournée de 2009 se déroula, en périphérie messine, sur cinq localités, huit en 2010 et autant en 2011... L'an dernier, dans le cadre de la Journée Internationale de la biodiversité à Bar-le-Duc, elle était la pianiste du récital de chant sur *Les Fables de La Fontaine* mises en musique par Charles Lecocq et les mélodies de Gabriel Fauré, interprétées par le contre-ténor Michel Marquez.

Jean-Pierre Anierte, chef de chœur

Depuis 1975, sous la direction d'Abel Rilliard, Jean-Pierre Anierte fut d'abord chef de chant, régisseur de scène et régisseur de la musique, puis, dès 1979, il fut nommé chef des chœurs et assistant chef d'orchestre. Sa première direction en qualité de chef d'orchestre portait sur *Mann ist Mann* de Paul Dessau, le théâtre de Metz étant alors sous la direction de Christiane Issartel. Né à Oran en 1953, Jean-Pierre Anierte fit des études d'orgue, de musicologie et de chant, puis entra dans la classe de direction d'orchestre à la Schola Cantorum, tenue alors par Jean-Claude Hartemann.

Nommée à la direction de l'Opéra-Théâtre, Danielle Ory confia sa première direction à la fosse à Jean-Pierre Anierte dans *Werther* de Massenet. Depuis, outre la direction des chœurs de l'Opéra-Théâtre, il a dirigé de nombreux ouvrages lyriques. Parmi les opéras, on retiendra *Carmen*, *Les Contes*

d'Hoffmann, *Le Téléphone* et *Le Médium*, tous deux de Menotti, *Faust*, etc... Dans le répertoire lyrique léger, on citera *Phi-Phi*, *Quatre jours à Paris* et *Le Chanteur de Mexico* de Lopez, *No No Nanette*, *Ciboulette*, *La Fille de Madame Angot*, *Les Saltimbanques* et *Hans le joueur de flûte* de Louis Ganne, *La Périchole*, etc... Il dirigea aussi des musiques de ballets et des œuvres religieuses. J.P. Aniorte em-mène également les chœurs de l'Opéra-Théâtre dans des tournées dans la région messine. Il tient, pareillement, l'orgue et le clavecin, donne des cours de chant et forme de jeunes chanteurs.

DISTRIBUTION VOCALE

Catherine Hunold, soprano

(*rôle-titre de Françoise* - « *Francesca* »)

Catherine Hunold avait interprété le rôle de Giuseppa, épouse de Matéo Falcone, à la création de l'opéra *Fortunato* de Théodore Gouvy, à la fin de la saison 2010-2011 à l'Opéra-Théâtre de Metz-Métropole. Elle a fait ses premiers pas dans la voie lyrique à l'âge de onze ans, à l'Opéra-Comique à Paris dans *L'Ecume des jours* de Denisov. Elle étudia ensuite le chant auprès de Mady Mesplé et obtint un Premier prix à l'unanimité du jury au Conservatoire de Saint-Maur, et, parallèlement, une licence de musicologie à l'Université de Paris VIII.

Elle intègre alors l'Opéra Studio de Paris, interprétant des rôles dans son registre de soprano lyrique (Frasquita, Antonia...). Elle avait à cette époque enregistré (pour Audivis) le rôle de Colette dans l'opéra *Bêtes et fous* avec l'Ensemble de musique ancienne *La Maurache*. Elle est lauréate de plusieurs concours internationaux et remporte le Premier prix à l'unanimité, au Concours européen de chant lyrique d'Arles, la médaille d'or au Concours international des jeunes solistes à Luxembourg, ainsi que le Prix de la SACEM, après avoir suivi les master-classes de Christa Ludwig. Elle a aussi reçu les conseils de Margaret Price pour ses Mozart. Elle a également travaillé avec l'Atelier lyrique de Tourcoing et la Grande Ecurie et la Chambre du Roy de Jean-Claude Malgoire.

Ayant débuté en 2009, au Théâtre des Champs-Élysées dans *Mahagonny*, elle tint ensuite les rôles wagnériens de Sieglinde et de Brunehilde dans les émissions « La Leçon de musique » de Jean-François Zygel. La même année, elle créait le rôle de la Reine dans l'opéra *Affaires étrangères* de Villenave à Montpellier, au festival duquel elle a participé en interprétant *La Nonne sanglante* de Berlioz. Ses projets s'étendent jusqu'en 2013. Elle sera Elsa (prise de rôle) de l'opéra *Lohengrin* à Saint-Etienne et d'autres prises de rôle l'attendent au Théâtre Colon de Buenos-Aires, le rôle-titre d'*Ariane* à Naxos de Richard Strauss et celui de Manon dans *Manon Lescaut* de Puccini. Par ailleurs, elle se produit en oratorio (*Requiem* de Verdi et *Neuvième* de

Beethoven). Et elle a abordé l'opérette avec *La Périchole* d'Offenbach.

Delphine Haïdan, mezzo-soprano

(rôle d'Ascanio, page de Paolo)

Titulaire d'une maîtrise de musicologie en Sorbonne, Prix d'opéra au Conservatoire supérieur de Paris, Delphine Haïdan a obtenu plusieurs prix à divers concours internationaux.

Entrée à l'École d'Art lyrique à l'Opéra de Paris, elle y fut engagée dans *Peer Gynt* d'Edouard Grieg, sous la direction de Neeme Järvi, et pour *Les Noces* de Stravinsky.

Elle avait été nominée aux Victoires de la musique en 1998, puis a poursuivi sa carrière sur diverses scènes lyriques. Elle figurait dans la distribution de *Hamlet* donné à l'Opéra-Théâtre de Metz à l'occasion de la Seconde Biennale Ambroise Thomas, en 2009, où elle incarnait le rôle de la Reine Gertrude.

Gilles Ragon, ténor

(rôle de Paolo Malatesta, amant de Francesca)

Musicien et comédien, Gilles Ragon a entamé sa carrière dans le répertoire baroque et notamment en 1984, avec les représentations (et l'enregistrement) de *Médée* de M-A. Charpentier, d'*Atys* de Lully (avec William Christie), de *Platée* de Rameau (avec Marc Minkowski), *Armide* de Lully (avec Philippe Herreweghe), *Calisto* de Cavalli (avec René Jacobs au Staatsoper de Berlin), *Le Retour d'Ulysse en sa patrie*, et l'*Orfeo* à Genève, etc... Il a aussi travaillé avec la Grande Ecurie et la Chambre du Roy de Jean-Claude Malgoire. Il aborde ensuite Mozart (*Flûte enchantée*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*...) passant, avec la même musicalité, des anciens aux classiques puis aux romantiques dont *Mireille* de Gounod, *La Grande duchesse de Gérolstein* et *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, *Lakmé*, *Manon* ; il a participé aussi à la *Carmen* donnée aux Chorégies d'Orange. Puis il entame le répertoire du XX^{ème} siècle avec *Lulu*, *Wozzeck* d'Alban Berg, *Vanessa*, de Samuel Barber, *The Rake's progress* de Stravinsky, *Le Viol de Lucrece* de Britten, etc... abordant le contemporain avec, notamment, *Le Roi* de Philippe Fénelon.

Carlos Aguirre, baryton-basse

(rôle de Dante)

Pianiste, compositeur, le chanteur mexicain Carlos Aguirre a joué dans des groupes instrumentaux de diverses tendances musicales et s'est livré à des expériences en matière de musique populaire latino-américaine. C'est également un chanteur lyrique.

Il est entré en formation à Strasbourg, avec les Jeunes Voix du Rhin en 2006 où il a participé à la production de *La Carmencita*, une adaptation de *Carmen* de Bizet où il tenait le rôle d'Escamillo ; la production s'est égale-

ment distinguée au Théâtre de l'Athénée. Carlos Aguirre a, de même, participé, en 2007, à Strasbourg, à la production de *La Belle Hélène* d'Offenbach dans le rôle d'Ajax II.

Jérôme Varnier, basse

(rôle de Guido da Polenta, père de Francesca)

Issu de l'Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, Jérôme Varnier fait ses débuts à l'Opéra de Lyon, où il sera engagé pour cinq ans. Il s'y produit dans *Phaéton* de Lully, puis chantera dans l'*Orfeo* dirigé par Minkowski, dans *Hippolyte et Aricie* à Versailles et à Beaune, *Acis et Galathée*, et sera parmi les artistes de la distribution de *La Flûte enchantée* à l'Opéra de Nancy et de Nantes, dans celle de *Roméo et Juliette* à l'Opéra-Comique, ainsi que dans *La Bohème*. A Nantes également, il figure dans la distribution d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovsky et dans celle du *Freischütz* de Weber, à Lausanne. Il étend son répertoire au XX^{ème} siècle avec *Le Pauvre Matelot* et *Christophe Colomb* de Milhaud, à Compiègne et à Berlin, puis aux créations contemporaines dont « Dedale » de Hugues Dufour *Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm, *Le Premier cercle* de Gilbert Amy, *Le Balcon* de Peter Etvös, (au Festival d'Aix-en-Provence). Il est engagé pour *Thaïs* à l'automne 2011 et pour *Pelléas et Mélisande* en février 2012.

Olivier Grand, baryton

(rôle de Gianciotto Malatesta, époux de Francesca et frère de Paolo)

Olivier Grand fut Don Andrès de Ribeira dans la production de décembre 2010 de *La Périochole* d'Offenbach à l'Opéra-Théâtre de Metz, puis s'est produit dans le rôle du "Dancaïre" dans la co-production Metz-Nancy de *Carmen* en janvier / février 2011. Il avait tenu, précédemment, à Metz, le rôle d'Enrico de *Lucia di Lammermoor*. Le baryton a débuté à l'Opéra Bastille en 1999 dans *Dialogues des carmélites* de Poulenc et dans *Salambô* de Philippe Fénelon. En 2007, il incarnait le baron dans *La Vie parisienne* (production de Jérôme Savary). Il a, à son répertoire, des rôles dans *Le Barbier de Séville*, *Madame Butterfly* (à Genève), *La Bohème*, *Turandot*, *Il Signor Bruschino* (à l'Opéra Bastille). Il excelle dans l'opera-buffa de Rossini, ainsi que dans le répertoire d'opérettes. Il fut également dans la distribution de *Carmen* aux Chorégies d'Orange. Il avait assumé le rôle-titre de Rigoletto dans la récente production donnée à l'Opéra-Théâtre de Metz (puis à Carcassonne, Massy et Perpignan) et fut, à l'Opéra national de Nancy, dans la distribution de *Divorce à l'italienne* de Battistelli.

Eugénie Danglade, mezzo

(rôle de Virgile)

Titulaire de son D.E.M. de chant à Paris, Eugénie Danglade poursuit sa for-

mation au C.N.I.P.A.L. de Marseille et suivra les master-classes de Mady Mesplé, Yvonne Minton, Tom Krause, David Syrus et Louis Langree. Avec Irène Jarsky, elle se perfectionne dans le répertoire contemporain : *Phaedra* de Britten, *Le Solo* de John Cage, ... Invitée au Festival de musique sacrée de Marseille, elle chantera à Marseille et Avignon dans les productions des *Joyeuses Commères de Windsor* de Nicolai et de *Roméo et Juliette* de Gounod, (production du C.N.I.P.A.L.), dans *La Cenerentola* de Rossini à Montpellier, *La Belle Hélène* et *Thaïs* à Saint-Etienne, ainsi qu'à Nice et Angers. L'an dernier, elle chantait dans *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev ; elle sera dans la création de *L'Amour masqué* à Bordeaux et, en 2012, pour la création de *Camille* de Michel Decoust, à l'Auditorium de Saint-Germain-des-Prés à Paris. En version oratorio, elle était la voix de mezzo des *Dernières paroles du Christ en croix* de Haydn. A l'Opéra-Théâtre de Metz, elle a tenu les rôles de Mastrilla et de Frasinella de *La Périchole*, fin 2010.

* Avec le Chœur de l'Opéra National de Lorraine de Nancy, les Chœurs et le Ballet de l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole, et l'Orchestre National de Lorraine.



*Paolo et
Francesca,
huile sur bois
de
Dominique
Ingres*



203

Peinture illustrant la scène où Malatesta, sabre au poing, surprend son frère Paolo avec Francesca (tableau de Joseph-Antoine Koch)

L'Association des Amis d'Ambroise Thomas et de l'opéra français

COMITÉ FONDATEUR

A l'occasion du bicentenaire de la naissance, à Metz, en 1811, du compositeur Ambroise Thomas, un comité fondateur s'est formé qui a, au cours d'une assemblée constitutive, élu un conseil d'administration et un bureau qui ont adopté les statuts d'une association qui a pour appellation « ASSOCIATION DES AMIS D'AMBROISE THOMAS ET DE L'OPÉRA FRANÇAIS ». Son but est d'honorer la mémoire du musicien, de faire connaître ses œuvres ainsi que celles qui se rattachent au mouvement lyrique français du XIX^{ème} siècle, et, plus largement, de défendre le répertoire lyrique et musical ainsi que l'école de chant française.

Les membres du bureau du conseil d'administration sont les suivants : Georges Masson, président, Danielle Pister, vice-présidente, Christiane Stutzmann, vice-présidente, Patrick Thil, vice-président, Jean-Pierre Vidity, vice-président, Pierre Degott, secrétaire, Jean-Pierre Pister, secrétaire adjoint, Jean Batocchi, trésorier, Jacques Mercier, en qualité d'expert et de conseiller artistique, ainsi que Gioacchino Insalaco, chargé de la communication.

L'association a également souhaité adjoindre à son conseil d'administration, un comité d'honneur composé de personnalités régionales et messines, ainsi que des personnalités du monde des arts et de la musique, afin de donner à ce projet, l'envergure qu'il mérite. Les membres du comité d'honneur -que les membres du bureau remercient- figurent dans le tableau ci-dessous.

COMITÉ D'HONNEUR DE L'ASSOCIATION

Sous le parrainage du

Professeur PIERRE AMBROISE-THOMAS

Arrière-petit-neveu du compositeur,

Président honoraire de l'Académie de Médecine de Paris

GALLIARD DE LAVERNÉE Christian,	Préfet de la Région Lorraine, Préfet de la Moselle
WEITEN Patrick,	Président du Conseil général de la Moselle
GROS Dominique,	Maire de Metz, Conseiller général de la Moselle
ROSSINOT André,	ancien Ministre, Maire de Nancy
BOHL Jean-Luc,	Président de la Communauté d'agglomération de Metz Métropole
RAUSCH Jean-Marie,	ancien Ministre, Maire honoraire de Metz
FONTE Antoine,	Adjoint au maire de Metz, délégué à la Culture et aux équipements
HÉNART Laurent,	Député, ancien Ministre, Président de la Réunion des Opéras de France

AISENE Laurence,	Présidente du Festival des Voix Sacrées de Metz
ANDRÉ Pierre,	ancien Président de l'Académie Nationale de Metz
BAUDRY Philippe,	Fondateur de l'Ensemble « Le Salon de Musique de Metz »
BÉKERMAN Gérard,	Pianiste concertiste, Président-fondateur du Concours International « Les Grands Amateurs de Piano »
BREDEL Jean-Luc,	Directeur régional des Affaires Culturelles
BULDRINI Yonel,	Conférencier, critique musical, spécialiste de l'opéra italien
CAZAUX Chantal,	Rédactrice en chef de la Revue <i>Avant-Scène Opéra</i>
CONDÉ Gérard,	Compositeur, musicologue, critique musical
DELON-ALLÈGRE Colette,	comédienne, metteur en scène, professeur d'art dramatique
DEMOLLIÈRE Christian-Jacques,	Directeur du Centre d'études grégoriennes de Metz
DUPUY Christian,	Artiste lyrique
FOURNY Paul-Emile,	Directeur artistique de l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole
GRIESBECK Jean-Joël,	Maître de Conférences à l'Université Paul Verlaine-Metz, ancien Président de l'A.L.A.M.

HENRY Didier,	Artiste lyrique (prise de rôle d'Hamlet d'Ambroise Thomas)
HOCH Philippe,	Président de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Lorraine, Conservateur en chef, chargé de mission « Mémoire historique », département de la Moselle
HOUTMANN Jacques,	ancien Directeur de l'Orchestre Philharmonique de Lorraine
JOUFFROY Christian,	Président de l'Académie Nationale de Metz
JUNG André,	Membre de l'Académie Nationale de Metz
KRIER Mireille,	Présidente-fondatrice de la Fondation et du Festival Jeunes Talents
KUHN Marie-Antoinette,	Historienne de l'art, membre de l'Académie Nationale de Metz
LACOMBE Hervé,	Musicologue, auteur, professeur des Universités
LEIDER Philippe,	Conférencier et chef de chœurs, spécialiste de Massenet
LEFÈBVRE Claude,	Compositeur, fondateur et directeur des Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz et du Centre Européen pour la Recherche Musicale
MALBLANC Hervé,	Fondateur, ancien président du Festival international de musique et d'art lyrique de Fénétrange
MAYER Désirée,	Présidente des Journées européennes de la Culture Juive
NAUROY Gérard,	Président honoraire de l'Université Paul Verlaine-Metz, ancien Président de l'A.L.A.M
NAVARRÉ Jean-Philippe,	Directeur du Conservatoire de Région du Grand-Nancy
OSTER Louis,	Président-fondateur du Cercle Richard Wagner Région Alsace
PANGE Roland de,	Directeur d'exploitation du domaine du Château de Pange
PIATKOWSKI Benoît,	Président du Festival international de musique de Fénétrange
PIGNON-FELLER Christiane,	Docteur en histoire de l'art, membre de l'Académie Nationale de Metz

PRÉVOST Paul,	Musicologue, Professeur à l'Université Paul Verlaine-Metz, Directeur de la collection « L'Opéra français » (Baerenteiter)
PUHL Claude,	ancien Président-directeur général du <i>Républicain Lorrain</i> , ancien
PUHL Victor,	Président de L'Arsenal de Metz
QUATTROCCHI Fernand,	Chef d'orchestre, Directeur du Philharmonische Orchester de Trèves
RAMON Jean-François,	ancien Chef d'orchestre de la Philharmonie de Lorraine
ROSE Gilbert,	Directeur général de « L'Arsenal Metz-en-Scènes »
ROSE Gilbert,	ancien Président de l'Académie Nationale de Metz, Professeur honoraire au Conservatoire de Région de Metz
SARY Monique,	Conservateur en chef honoraire des Musées de la Cour d'Or à Metz
SPIELMANN Laurent,	Directeur artistique de l'Opéra National de Lorraine de Nancy
TEUTSCH Sylvain,	Président-fondateur de l'Institut International Théodore Gouvy
THILLOY Pierre,	Compositeur
VORMS Daniel,	Président honoraire-fondateur du Cercle Lyrique de Metz
WICKER Pierre,	Directeur général du <i>Républicain Lorrain</i>



UN DOSSIER COMPLET SUR AMBROISE THOMAS TOUTES LES RUBRIQUES DU JOURNAL LYRIQUE

Le Site du Cercle Lyrique de Metz est régulièrement tenu par son webmaster Jean-Pierre Pister, vice-président du C.L.M. et membre actif du Comité fondateur de l'« Association des Amis d'Ambroise Thomas et de l'Opéra français ». De ce Journal lyrique informatique, nous avons détaillé, d'abord, les articles du dossier consacrés au compositeur. Puis, nous citons les quelque vingt rubriques comportant des dossiers divers sur la musique et l'art lyrique, avec leur contenu. Nous souhaitons bonne lecture à tous les internautes ainsi qu'à tous nos amis de l'art lyrique.

Dossier Ambroise Thomas

- **Le buste**, exécuté par Emmanuel Hannaux après la mort du musicien, et figurant dans la Salle Ambroise-Thomas de l'Opéra-Théâtre, ouvre la page d'accueil du site internet (Photo Jean-Pierre Pister).
- L'entrée « **BICENTENAIRE D'UN MESSIN ILLUSTRE** » développe la vie et l'œuvre du compositeur. « 2011, année Ambroise Thomas » présente des photos de sa maison natale et de la plaque qui y est apposée. (Ph. JP. Pister) et la rubrique « Les biennales messines », précise les programmes consacrés à Metz aux opéras du compositeur depuis leur inauguration en 2007.

- ↳ « **DÉCOUVRIR AMBROISE THOMAS** » présente, en sous-pages, plusieurs œuvres du compositeur dont *Mignon* (avec trois extraits chantés par Jeanne Rhodes, Andrée Esposito et Alain Vanzo), *Hamlet* (avec, également, trois extraits chantés, dont un par Maria Callas). On y trouve également des extraits d'œuvres méconnues de Thomas parmi lesquelles *Le Caïd*, *Le Songe d'une nuit d'été* et *Raymond ou le secret de la Reine*.
- ↳ « **À PROPOS D'HAMLET** » signale le numéro de mai 2011 de *L'Avant-Scène Opéra*, consacré à l'ouvrage, avec un renvoi sur le site de la revue.
- ↳ « **ASSOCIATION DES AMIS D'AMBROISE THOMAS ET DE L'OPÉRA FRANÇAIS** » présente un article sur la constitution de cette association et ses buts, précédé de la composition de son Comité fondateur ainsi et de la liste des membres de son Comité d'honneur.
- ↳ « **PRÉLUDE À UN BICENTENAIRE** » comporte l'annonce de la recréation, en juin 2011, du « Quintette à cordes » de jeunesse du compositeur, au Château de Clémery (près de Nomeny), avec un renvoi sur le site du « Salon de Musique de Metz », ainsi que la critique de ce concert donné par ses interprètes, « Un Quintette redécouvert ».

Les comptes rendus de *Mignon*, donné à l'Opéra-Comique de Paris en 2010 et d'*Hamlet*, retransmis en 2010, du Metropolitan Opera de New-York sur les écrans de Kinépolis, sont conservées dans « Archives 2009-2010 ».

Les chapitres du journal lyrique informatique

Par ailleurs, les chapitres suivants sont développés sur le site :

- ↳ « **QUI SOMMES-NOUS ?** »
 Cette rubrique comporte l'éditorial du président, la présentation du comité du C.L.M. et de ses activités, la liste des plaquettes qu'il a éditées sur les opéras joués à Metz, un compte-rendu d'assemblée générale, les modalités d'adhésion au Cercle, etc.
- ↳ « **QUELLES MUSIQUES POUR METZ ?** »
 Il s'agit d'un dossier évolutif portant sur les diverses tribulations qu'ont connues diverses institutions musicales messines, dont l'Opéra-Théâtre de Metz-Métropole, avec la motion de soutien du C.L.M. à l'Opéra-Théâtre et à l'Orchestre National de Lorraine, ainsi que les dernières étapes portant sur le rapprochement des structures Metz-Nancy.
- ↳ « **LES DÉCIDEURS S'EXPRIMENT** »
 Le C.L.M. a publié dans cette rubrique les deux interviews de Jean-Luc Bohl, président de Metz-Métropole et de Paul-Émile Fourny, le nouveau directeur de l'Opéra-Théâtre de Metz, ainsi que le point de la situation exprimé par Antoine Fonte, adjoint à la Culture à la Mairie de Metz et des Équipements culturels, et portant sur l'avenir de cette institution.

- « **LA SAISON 2011-2012 À METZ** »
 Détail des programmes à venir de l'Opéra-Théâtre, de l'Arsenal et de l'Orchestre national de Lorraine.
- « **ACTUALITÉ LYRIQUE 2011** »
 Cette rubrique développe les activités musicales autres que celles présentées à l'Opéra-Théâtre de Metz : les concerts de Nathalie Stutzmann, en résidence pendant trois ans à l'Arsenal ; le Concert « Prestige » de Natalie Dessay et Laurent Naouri, l'annonce du concert de José Cura à Nancy en collaboration avec Nancy-Opéra Passion, de même que le détail du programme des onze opéras retransmis du Metropolitan Opera de New-York, à Kinépolis, pour la saison 2011-2012, de même que le programme de la saison de l'Opéra-Théâtre de Metz et les conférences du C.L.M..
- « **CRITIQUES MUSICALES MESSINES** »
 Y figurent les critiques des opéras et du lyrique léger, saison 2010-2011, de même que celles des concerts vocaux et autres concerts vocaux donnés à l'Arsenal, à la cathédrale, le récital au Château de Pange, etc.
- « **SPECTACLES EXTRA-MUROS** »
 Comptes rendus d'opéras donnés à Nancy et à Torre del Lago (festival Puccini), Orange.
- « **COLLOQUE DU XXX^{ème} ANNIVERSAIRE DU C.L.M.** »
 Tous les documents concernant le programme complet, le press-book (avec le panoramique en couleur paru dans *Le Républicain Lorrain*, et l'édition papier des Actes du Colloque.
- « **CONSEILS DISCOGRAPHIQUES** »
 Ils portent sur les œuvres représentées à Metz.
- « **CONSEILS BIBLIOGRAPHIQUES** »
 Article sur les femmes chef d'orchestre.
- « **LES PUBLICATIONS DU C.L.M.** »
 L'ouvrage d'art sur le 250^{ème} anniversaire de l'Opéra-Théâtre de Metz (Éd. Klopp) ; Colloque du XXX^{ème} Anniversaire, version imprimée (Co.J.Fa).
- « **L'OPÉRA À L'ÉCRAN 2010-2011** »
 Les critiques des onze opéras retransmis du Met au Kinépolis de Saint-Julien-lès-Metz.
- « **ANNIVERSAIRES 2010** » (naissance et décès)
 José van Dam, Mado Robin.
- « **ANNIVERSAIRES 2011** »
 Le « Nouveau Bayreuth » avec neuf extraits musicaux et une sous-page sur la rivalité EMI et DECCA dans les coulisses du Festival ; Michel Dens, deux extraits ; Ricardo Muti (deux illustrations musicales), Jussi Björling (avec cinq sous-pages dont de nombreux extraits d'enregistrements discographiques, des vidéos, des documents iconographiques, des références bibliographiques) ; Mady Mesplé (avec trois extraits d'enregistrements) ; Sir Thomas Beecham (avec extraits discographiques lyriques) ; Léonard Warren (avec cinq extraits chantés d'opéras) ; Elisabeth

Grummer (extrait du Freischütz).

↳ « **IN MEMORIAM 2010-2011** »

Denise Charley, Pierrette Alarie, Jane Rhodes, Margaret Price, Solange Michel, Ernest Blanc, Sir Charles Mackerras, Shirley Verret, Joan Shuterland avec, pour chacun des disparus, plusieurs extraits d'enregistrements discographiques.

↳ « **ARCHIVES 2010-2011** »

Saison 2010-2011 à Metz (3), Nos conférences (7).

↳ « **ARCHIVES 2009-2010** »

Anniversaires 2009 (2), Actualité lyrique 2010 (4).

↳ « **IN MEMORIAM 2009-2010** » (11), Nos conférences (8), Critiques mes-sines (3), Autres critiques (4), L'Opéra à l'écran (7), Furtwängler au Goethe-Institut de Nancy. Billet d'humeur.

↳ « **LES SITES AMIS** »

www.classiquenprovence.fr : concerts, opéras, expositions en Provence.

www.Wukali.com : actualité culturelle mosellane et régionale, française et internationale ; articles de fond concernant tous les domaines de la connaissance.

↳ « **PARTENARIATS** »

Partenaires institutionnels, actifs et partenaires de soutien.

↳ « **BLOG** », « **ALBUM PHOTOS** » (conférences, assemblée générale, remise de 195 plaquettes sur les opéras joués à Metz depuis 1987 avec listing des plaquettes, et don de livres aux Archives municipales de Metz) ; « **LIENS** » ; « **LIVRE D'OR** » ; « **CONTACTS** » ; « **NEWSLETTER** » ; « **ESPACE MEMBRES** » ; « **CONTACT** ».

LE SITE DÉPASSAIT, CET ÉTÉ, LE CHIFFRE DE 32.000 VISITEURS.

Notre adresse informatique : www.associationlyriquemetz.com

Mais vous pouvez taper tout simplement : Cercle Lyrique de Metz.

Bonne lecture à nous nos amis de l'art lyrique !

C.L.M. : conférences annuelles, plaquettes de la saison 2011-2012, nouveautés, partenariats...

Parmi ses activités de la saison, le Cercle Lyrique de Metz a, pour 2011-2012, prévu six conférences au fil de l'année. Elles seront assurées, dans l'ordre, par Patrick Thil, président d'honneur du C.L.M., sur *Falstaff* de Verdi (24 septembre), Georges Masson, président du C.L.M. sur *Françoise de Rimini* d'A. Thomas, (12 novembre), Pierre Degott, musicologue, professeur à l'Université Paul Verlaine de Metz, sur *L'Italienne à Alger* de Rossini (3 mars), Jean-Pierre Vidit, premier vice-président du C.L.M. sur *Caravaggio* de Suzanne Giraud, et Danielle Pister, vice-présidente du C.L.M. sur *Faust* de Gounod (2 juin).

Conférence de Paul-Emile Fourny

Une autre conférence sera faite par Paul-Emile Fourny, le nouveau directeur artistique de l'Opéra-Théâtre, à l'invitation du C.L.M., sur le thème « Mettre en scène un opéra », à une date à définir. Une nouvelle synergie s'est d'ailleurs instaurée entre P.E. Fourny et le C.L.M. en vue de la réalisation de nouveaux projets.

Le C.L.M. multiplie par ailleurs, ses partenariats. L'un avec l'Orchestre National de Lorraine pour le concert prestige « Les grands interprètes », le 26 janvier 2012, avec la célèbre diva June Anderson, à l'identique de celui organisé en début d'année avec Natalie Dessay et Laurent Naouri.

L'autre avec Kinépolis, avec qui les adhérents du C.L.M. peuvent bénéficier d'une remise sur le prix des places sur présentation de leur carte, dans le cadre des retransmissions d'opéras depuis le Met de New-York. Un autre deal a été conclu avec Kinépolis dans le cadre de cette même opération « L'Opéra au cinéma » qui prévoit une annonce très pointue de chaque opéra retransmis, sur un document papier qui sera distribué à l'entrée de chaque salle, avant chaque spectacle. Par ailleurs, et pour la troisième saison consécutive, les membres du comité du C.L.M., spécialistes en la matière, assureront la critique des onze opéras retransmis dans le courant de la saison 2011-2012. Enfin, le C.L.M. a intégré dans son comité actif, Jacques Mercier, chef permanent et directeur artistique de l'Orchestre National de Lorraine, au titre d'expert et de conseiller artistique.

Deux associations complémentaires

Parallèle au C.L.M., mais toute différente dans ses objectifs, une « Association des Amis d'Ambroise Thomas et de l'Opéra français » s'est créée à l'occasion de l'année du bicentenaire du musicien. Dans le but de soutenir ses projets qui visent à promouvoir les œuvres du compositeur et, plus largement, de défendre l'opéra français en général, le conseil d'administration de l'Association, issu de son comité fondateur, a souhaité s'entourer d'un comité d'honneur qui réunit des personnalités institutionnelles et des responsables lyriques, musicaux et plus largement, les acteurs de la vie culturelle locale et régionale.

Leur liste figure par ailleurs (voir chapitre N° 18) dans cette même publication. Le comité actif de cette nouvelle association présidée par Georges Masson, a également lancé une proposition aux membres adhérents du Cercle Lyrique de Metz qui souhaiteraient intégrer l'« Association des Amis d'Ambroise Thomas et de l'Opéra français », en devenant membre correspondant, pour une cotisation symbolique de 5 euros. (à adresser au C.L.M. ; B.P. 90261 à 57006 Metz Cedex 1, en attendant la création du nouveau compte de la nouvelle association.)

Enfin, les deux comités actifs du C.L.M. et de l'A.A.A.T.O.F. remercient vivement tous les participants qui s'associent à cette initiative à laquelle ils assurent ainsi son rayonnement, comme ils leur savent gré de leur soutien à l'art lyrique en général.

ACADEMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Direction : Emmanuel Vaucorbeil

Françoise de Rimini

Opéra en quatre actes, un Prologue et un Epilogue
PAROLES DE JULES BARBIER ET MICHEL CARRE
MUSIQUE D'AMBROISE THOMAS

Représenté sur la scène de l'Opéra le 14 avril 1882

Edition Henri Heugel , Paris, au « Ménestrel »



Rôles et texte du livret correspondent à la production de la création de l'opéra en 1882.

DISTRIBUTION DES RÔLES

PAOLO	premier ténor	Henri-Alfred Sellier
MALATESTA	premier baryton	Jean-Louis Lasalle
GUIDO	première basse chantante	Pedro Gailhard
DANTE	basse (ou baryton)	Alfred Giraudet
FRANCESCA	premier soprano (falcon)	Caroline Salla
ASCANIO	premier contralto (ou mezzo)	Alphonsine-Hélène Richard
VIRGILE	contralto (ou mezzo)	Joseph-Théodore-Désiré
Barbot		

Béatrix, séraphins et damnés, seigneurs guelfes et seigneurs gibelins, dames, valets et pages, bourgeois et soldats.

Ballet-divertissement du III^e acte, réglé par Louis Mérante

Rôle de la Captive : Melle Rosita Mauri

Jeunes filles de Rimini, de Pise, de Florence, Vénitiens et Espagnols

Mise en scène : MM. Henri-François Régnier et Adolphe Mayer

Chef d'orchestre : M. Ernest-Eugène Altès ; Chef de chœur : M. J. Cohen ;

Chef de chant : M. L. Delahaye.

Décors : MM. Jean-Baptiste Levastre, Carpezat, Daran, Rube et Chaperon

Costumes : M. E. Lacoste.



Dessin à l'encre de Chine d'une répétition des représentations de la création de « Françoise de Rimini » au Palais Garnier en 1882 : A la table de régie, Ambroise Thomas donnant ses ordres, en présence du régisseur Halanzier. Côté gauche, le couple des chanteurs, créateurs des rôles principaux, Henri Sellier (Paolo) et Caroline Salla (Francesca). De dos, au pupitre, le chef d'orchestre Ernest-Eugène Altès (Croquis de H.F. Gourguet).

- PROLOGUE : « L'Enfer » 1^{er} Tableau : « Porte de l'Enfer »
- 2^{ème} Tableau : « Premier Cercle de l'Enfer »
- PREMIER ACTE : 1^{er} Tableau
- 2^{ème} Tableau
- DEUXIEME ACTE
- TROISIEME ACTE « La Captive » : Ballet-Divertissement
- QUATRIEME ACTE
- EPILOGUE

=====

PROLOGUE

=====

PREMIER TABLEAU (Porte de l'Enfer)

(Les vers qui suivent sont écrits en caractère de feu au dessus de la porte infernale. Un chœur invisible les chante dans la nuit. Le rideau se lève...)

A/ INTRODUCTION ET CHŒUR INVISIBLE

BASSES : « C'est par moi qu'on connaît l'éternelle souffrance ; vous qui passez mon seuil ; laissez toute espérance » *(bis)*.
(Silence. Dante entre en scène. L'inscription lumineuse s'éteint.)

B/ ENTRÉE ET RÉCIT DE DANTE

RECIT DE DANTE : « D'où viennent ces accents désespérés. Quel est ce lieu sauvage et sombre où mes pas se sont égarés. De quelles visions suis-je assailli dans l'ombre ?
 Une louve affamée, un lion rugissant, m'ont poursuivi comme une proie. Le soleil s'est éteint sous un voile de sang ; et j'ai perdu la bonne voie. »

C/ ENTRÉE DE VIRGILE

RECITS ET AIR : *(Andante sostenuto)*

VIRGILE : « Dante ! »

DANTE : « Ah ! Qui que tu sois, homme ou fantôme vain, viens ! Viens à mon aide, étends vers moi la main. »

V : « La terre où je passai, comme toi, me renomme ; je fus poète comme toi ; je naquis à Mantoue et j'ai vécu dans Rome, sous Auguste, empereur et roi. »

D : « Es-tu donc ce poète aux lèvres d'ambrosie qui tenait l'univers charmé ? Ô, gloire, ô, pur foyer de toute poésie ! Virgile ô maître bien aimé. »

V : « Près du séjour sacré que Dieu nous ferme encore, j'errais parmi ceux d'autrefois. Pâle comme Phoebé, belle comme l'aurore, une femme

m'appelle et m'arrête à sa voix. »

AIR DE VIRGILE (*Andante con moto*)

« Privé de toute aide opportune, mon ami, qui n'est pas celui de la fortune, dit-elle, sans savoir où le guidaient ses pas, est descendu vivant dans la sombre vallée... Au nom de Béatrix qu'il invoque tout bas, va, secoure-le si bien que j'en sois consolé. »

DANTE : « Béatrix ! Béatrix ! »

VIRGILE : « Elle part et j'accours »

D : « O, divine bonté ! Charitable secours ! »

V : « Viens, je serai ton guide en ces lieux redoutables, fermés aux regards des vivants (*bis*) Là, des sanglots, des pleurs et des cris lamentables, pareils aux bruits des flots mouvants, retentissent au loin (*bis*) dans un air sans étoiles ! Si ton cœur est bien résolu (*bis*) de ce monde, pour toi, j'écarterai les voiles. Viens, viens, c'est Béatrix qui l'a voulu. »

DANTE : « O, maître, ô seigneur ! Viens, viens, c'est Béatrix qui l'a voulu. »

CHŒUR INVISIBLE

Basses : « C'est par moi qu'on connaît l'éternelle souffrance, vous qui passez mon seuil, laissez toute espérance. » (*bis*)

DEUXIÈME TABLEAU (Premier Cercle de l'Enfer)

D/ SYMPHONIE ET « CHŒURS DES DAMNÉS »

(Virgile et Dante paraissent dans une barque et abordent aux rives de l'Enfer)

(Plaintes et clameurs lointaines) (Moderato maestoso)

CHŒUR (ténors, sopranos et basses) : « Mes os brûlent. Ah ! ma peau s'embrase ! Mes dents se heurtent en grinçant. »

(N.B. cette pièce symphonique et le chœur des damnés peuvent être supprimés dans les théâtres qui ne comportent pas de grande mise en scène)

Introduction orchestrale, puis chœur invisible

Ténors, soprano, basses : « Le hideux démon boit mon sang ! Il m'étouffe ! Son pied m'écrase ! Maudit soit Dieu dont l'implacable main nous enchaîne, nous enchaîne en ce lieu. Maudit soit Dieu ! ... Mes os brûlent, etc... Son implacable loi nous enchaîne en ce lieu (*bis*) »

(Dante et Virgile ont abordé sur les rochers et la barque infernale s'est éloignée au milieu des cris et des imprécations)

DANTE : « Je me sens pénétré de terreur. Mon cœur tremble... »

VIRGILE : « Suis-moi »

E/ RÉCITS ET « DUO DES ÂMES »

(Les âmes de Paolo et de Francesca traversent l'air, emportées par le vent)

DANTE : « Maître, qui sont ceux-là qui vont ensemble, tendrement enlacés et si légers au vent ? »

VIRGILE : « N'attends pas que leur vol les porte plus avant. Invoque-les, au nom de Dieu qui les rassemble. Ils répondront à ton appel. »

DANTE : « Pauvres amants fuyant le froid glacé des tombes ! Venez et parlez-nous. »

(Paolo et Francesca s'arrêtent sur un rocher)

DANTE : « Pareils à deux colombes qu'un même essor unit, et qui traversent l'air, volant vers leur doux nid. Ils sont venus vers nous ; ma pitié les attire. »

FRANCESCA ET PAOLO : « Ami compatissant qui plaint notre martyre, que nous veux-tu ? » *(bis)*

DANTE : « Parlez, j'ai hâte de savoir quel funeste serment vous lie, ou quel pouvoir ? »

FRANCESCA ET PAOLO : *(en duo)* « Ah ! le cruel effort et l'épreuve cruelle ! Sous le poids d'un malheur qui ne doit pas finir, pourquoi faut-il, hélas, que par le souvenir, notre douleur toujours, toujours se renouvelle ? »

FRANCESCA : « Son nom est Paolo, le miens est Francesca. »

PAOLO : « L'un et l'autre à jamais, l'amour nous enchaîna. »

F : « Amour coupable, hélas, passion criminelle... »

P : « Rayon divin, suivi d'une nuit éternelle... »

F : « Dieu nous unit enfin dans une même mort ! »

P : « Celui qui nous frappa gémit sous le remords... »

DANTE : « Dites-moi vos aveux et vos premières larmes ; et comment se sont pris vos cœurs aux mêmes charmes ? »

F : « Nous étions seuls tous deux... »

P : « Lisant le même livre... »

F : « Non, je ne puis poursuivre... »

DANTE A VIRGILE *(Allegro)* « Ils pleurent, approchons-nous d'eux. »

PAOLO ET FRANCESCA : « Ah ! trop cruel effort, épreuve trop cruelle ! Quoi ? faut-il, hélas, que, par le souvenir, notre douleur, toujours, se renouvelle, toujours, hélas ! ... » *(bis)*

DANTE : « Quel est donc ce passé qu'ils n'osent rappeler ? »

VIRGILE : « Pour toi, si tu le veux, ce passé va revivre, et sous les yeux se dérouler. »

(Dante s'assied dans une attitude de recueillement)

« Ils étaient seuls tous deux, lisant le même livre... »

=====

PREMIER ACTE

=====

PREMIER TABLEAU (Un oratoire byzantin)

1/ ENTRACTE ET « DUO DU LIVRE »

(Paolo et Francesca sont assis l'un près de l'autre, et lisant le même livre)

Introduction orchestrale (Andantino puis Andante)

PAOLO : « Galléhaut ajouta qu'une amoureuse flamme avait fait Lancelot vainqueur.

Que ses exploits n'étaient que pour plaire à sa dame, seule maîtresse de son cœur.

Qu'on pouvait écouter sans crime, le cœur si tendrement épris. Et qu'il était bien légitime qu'un doux baiser en fut le prix. »

FRANCESCA : « La Reine répondit avec un fin sourire : m'en ferais-je prier ? Plus que vous le désire. »

P : « Lors, voyant bien que loin d'oser, le chevalier s'en troublait davantage, la Reine s'inclina, confuse de visage, et devant Galléhaut, lui donna le baiser. Oh ! heureux chevalier que sa dame convie par un si tendre vœu de lui donner sa foi. En un pareil moment , que ne perd-on la vie. Oh ! l'heureux chevalier. »

F : « Pas plus heureux que toi, Paolo, je t'aime. »

(s'inclinant vers Paolo, elle le baise au front et laisse tomber le livre)

P : « O, vœu que je n'osais former. Ne demandant à Dieu lui-même, que de te voir et de t'aimer. Regarde moi, mon cœur, ma joie, tout mon espoir tout mon amour, mon âme en ton âme se noie, comme le jour se mêle au jour. »

F et P *(en duo)* : « Vivre à jamais de ta pensée ; partager, ô, douce loi, l'heure à venir, l'heure passée ; vivre pour toi, mourir pour toi ! Ah ! la douce loi, mourir pour toi. » *(etc...)*

F : « Du jour où je t'ai vu, je t'ai donné ma vie. Ne l'as-tu pas lu dans mes yeux ? »

P : « J'aurais craint de porter jusque là mon envie ; de loin je contemplais les cieux. »

F : « C'est pour les voir de près, cependant, qu'à mon père, vous avez demandé d'être mon écuyer. Porter votre missel, vous tenir l'étrier, quel rêve plus charmant ? Quel destin plus prospère ? Par delà les mers et les monts, loin de nous le fracas des armes !

Guerres qui coûtent tant de larmes, éloignez-vous, nous nous aimons ! »

P. et F. *(en duo)* « Ah ! regarde-moi mon cœur, ma joie. Tout mon espoir, tout mon amour, mon âme en ton âme se noie. Comme le jour se mêle au jour. Douce loi.

Vivre pour toi, mourir pour toi... » *(bis)*

DEUXIÈME TABLEAU (Scène, Récit et Trio)

2/ A/ SCÈNE ET RÉCIT (Francesca, Guido, Paolo)

FRANCESCA : « Mon père ! »

GUIDO : « Qu'avez-vous et d'où vient cette épouvante que je lis dans vos yeux ? Ma fille, adresse à Dieu ta fervente prière; rien ne peut nous sauver que le secours des cieux. »

PAOLO : « Qu'arrive-t-il ? Quel danger nous menace ? »

G. : « Les guelfes triomphants gagnent de place en place tout le pays toscan. Des soldats résolus ont défendu Milan, Milan n'existe plus ! Ils ont pillé Ferrare, ils ont saccagé Parme. Leurs troupes de Florence occupent les chemins et Rimini va tomber dans leurs mains. Ecoutez ! » (*on entend le son des cloches*)

G : « Ecoutez, c'est le signal d'alarme. »

P : « C'est donc le signal des combats. Nos citoyens ne fuiront pas. »

G : « Ah ! tu ne connais pas la multitude vile. L'or étranger circule dans la ville ! Nos murs sont d'avance livrés ! »

P : « Quoi ! Vous êtes soldat et vous désespérez ? »

B/ TRIO : « Italie ! Italie ! »

(*Allegro*)

G : « J'ai vu ces guerres sans gloire et j'en garde la mémoire. De nos vainqueurs insolents, j'ai vu les hordes sauvages nous apportant leurs ravages, fouler nos pavés sanglants, jadis superbes et fières ; j'ai vu des villes entières, périr ou s'humilier. Et ces trente ans, ces trente ans de carnage, il est permis à mon âge, de ne pas les oublier. »

P : (*Allegro risoluto*) « Il est permis au mien d'en effacer la trace ; de vaincre si le peuple à ma voix entraîné, seconde mon audace. Et, si j'en suis abandonné, de mourir ! »

F : « Paolo, je l'aime, ô mon père ! » (*Andantino*) Pardonnez-moi d'avoir, sans votre aveu, disposé de ma foi. Il me tient de l'amour, il me tient de moi-même. Consacrez des liens si doux en présence du ciel, qu'il me tienne de vous. Je l'aime. On ignore son propre cœur. On croit braver l'amour, il est déjà vainqueur. Sans le connaître encore, on reçoit son baptême. Il suffit qu'on lise à genoux d'amoureux fabliaux qui soupirent pour nous. Je l'aime, je l'aime. »

G : « Va, ton choix est le mien. Et si dans un tel jour, un rien pouvait apporter quelque joie à mon âme, enfants, enfants, ce serait votre amour ! Paolo, soit mon fils, Francesca, soit sa femme, mais, par cet amour même, évitez le courroux d'un ennemi cruel. »

F : « Sans vous ? »

G : « Partez, fuyez ! Que deviendront si je ne les protège, femmes, enfants, vieillards, dont le sort m'est commis ? J'irai, pour leur rançon, m'offrir aux ennemis ! »

F : « Eh bien ! nous vous ferons cortège. »

G : « Malheureuse ! sais-tu qui les mène ? Un banni que le sort fit déchoir, qu'élève un sort contraire. »

P : « Qui donc ? »

G : « Et qui, de son passé, paiera Rimini ? »

P : « Dieu puissant ! »

G : « Malatesta, ton frère ! »

P : « Il ose, à la face des cieux, imprimer cette tache au nom de nos aveux ? »

FRANCESCA, PAOLO, GUIDO : (*Allegro Moderato*) « Italie, Italie ! noble terre qu'on livre à l'étranger ! » (*bis*)

F : « Tes fils, le fer en main ; oui tes fils, le fer en main, sauront te protéger. » (*bis*)

Italie, Italie, etc... »

TROISIÈME TABLEAU : Les Remparts de Rimini

A/ CHŒURS

Introduction orchestrale (Allegro)

PREMIER CHŒUR : « C'est fait de nous, c'est fait, c'est fait de nous. » (*bis*)

SOPRANOS, TENORS, BASSES : « Entendez-vous, la cloche sonne ; mon cœur frissonne ; c'est fait de nous... » (*bis*)

DEUXIEME CHŒUR : « Entendez-vous ? Ils sont aux portes de la ville ! »

1^{er} CHŒUR : « Combien ? Les maudits ! »

2^{ème} CHŒUR : « Dix mille ! Les bandits ! Malatesta qui les commande... A moins qu'on se rende... Jure de tout brûler ! ... »

1^{er} CHŒUR : « Ce n'est pas un serment frivole ; il est homme à tenir parole... »

ASCANIO : « Quoi ? »

DOUBLE CHŒUR/ASCANIO/TENORS (*en alternance*) : « Il faut capituler » (*bis*)

« Sans combattre, un contre quatre. » « Les chefs ont quitté leurs palais au premier cri d'alarme. » « Et les soldats ? » « L'or les désarme ; ô ciel ! » « Ils sont à qui les paie. »

1^{er} et 2^{ème} CHŒUR (bourgeois) : « Ecoutez-les. »

CHŒUR DE SOLDATS (ténors et basses) : « Servons l'Empereur ! »

(*Les soldats envahissent la scène*)

« Guelfes ou gibelins, qu'importe ! A tout seigneur tout honneur ! Courons au drapeau qui l'emporte ! Et si l'Italie est morte ! Servons l'Empereur ! »

B/ STROPHES D'ASCANIO

(*Moderato*)

ASCANIO : « Par ma foi, quel courage, quel amour du pays ! L'étranger nous outrage. Vos champs sont envahis. Et toi, prudent et sage, tu fuis devant l'orage, toi, soldat, tu trahis ! » (*reprise*)

SOLDATS : « Morbleu, l'insolence est forte. A l'ennemi, qu'on l'escorte, fers aux mains et la corde au cou ! »

ASCANIO : « Allons, allons, ferme mes braves ! Je ne suis qu'un enfant. Pour me charger d'entraves, prenez l'air triomphant. Cachez-vous dans vos caves. Et vous, soyez esclaves ! Moi seul, je me défends. » (*bis*)

LES DEUX CHŒURS : « C'est un enfant, c'est un fou ! » « Ecoutez ! »

(*trompettes dans les coulisses*)

TENORS ET BASSES : « Ecoutez les clairons. Chaque moment qui passe

accroît notre danger. »

SOPRANOS, TENORS ET BASSES : « Ecoutez. A qui peut se venger, demandons grâce, sans nous entr'égorger. Livrons la place ! »... « C'est fait de nous ! ».

ASCANIO : « O, honte à l'étranger. Demander grâce ! (*bis*) Ah ! vite à genoux, entendez-vous, entendez-vous la cloche. La cloche sonne. On vous pardonne à genoux. »

PAOLO : « Citoyens ! Citoyens ! L'ennemi vous menace. Attendez-vous la mort ? Aux remparts, suivez-moi ! »

ASCANIO : « Seigneur, nous sommes deux ; l'effroi les a cloués sur place. »

PAOLO : « O, lâcheté. L'ai-je bien entendu. Rimini périra sans s'être défendu ? Non ! »

C/ CHANT DE GUERRE DE PAOLO

PAOLO : « Non, non ! Réveillez-vous dans votre âme ! Un courage endormi jadis devant votre oriflamme, a tremblé l'ennemi. Réveillez un courage endormi ! Quand César, où nous sommes, haranguait ses soldats, Pour vos aïeux, combattaient en hommes et ne se rendaient pas. » (*bis*)

BOURGEOIS ET SOLDATS (ténors et basses) : « Pourquoi, de l'Empereur, méconnaître les droits ? »

PAOLO : « Vos aïeux ! »

ASCANIO : « Seigneur, on se consulte. Les chefs ont ordonné d'ouvrir à l'ennemi. L'on se presse en tumulte. »

1^{er} et 2^{ème} SOPRANOS : « Ah ! c'est fait de nous ! »

ASCANIO : « Pour la dernière fois, les clairons ont sonné ! »

TENORS ET BASSES (bourgeois et soldats) : « Ah ! Désertez, désertez un drapeau par le ciel condamné. » (*bis*)

PAOLO : « Non ! »

ASCANIO : « D'un vainqueur implacable faut-il subir les lois ? Le ciel, inexorable, est sourd à notre voix. »

PAOLO : « La victoire est aux braves, et s'il vous faut périr, du moins ne mourez pas esclaves ! Libres, sachez mourir (*bis*). Le ciel, inexorable, est sourd à notre voix. » (*bis*)

ASCANIO/PAOLO : « Faut-il, d'un vainqueur implacable, subir les lois ? »

SOPRANOS, TENORS ET BASSES (bourgeois et soldats) : « Le ciel est sourd à notre voix. » (*bis*)

ASCANIO : « Seigneur, la porte cède. On n'a pas attendu le combat. C'en est fait. L'étranger nous possède. Rimini périra sans s'être défendu ! »

SOLDATS AUX BOURGEOIS : « Pourquoi trembler ? Tout est perdu ! »

PAOLO (*tendant la main à Ascanio*) : « Toi, quel est ton nom ? »

ASCANIO : « Je me nomme Ascanio, Seigneur. »

PAOLO : « Lui seul vous parle en homme. Devant cet enfant, ô suprême affront ! Lâches, rougissez et courbez le front ! »

4/ FINAL

Entrée, chœurs et récits/Mélopie de Malatesta/
Récits et ensemble final :
« HONNEUR ET GLOIRE AU GUERRIER VALEUREUX »

(Entrée triomphale de Malatesta)

A/ CHŒURS ET RÉCIT

SOPRANO, TENORS ET BASSES : « Vive Malatesta ! » (*bis*)

MALATESTA (*montrant le drapeau impérial*) : « C'est bien assez. J'oublie qu'on a tardé peut-être à m'obéir. Voici votre drapeau. Qui l'osera trahir, brave la mort. Qu'on s'humilie. Qui donc reste debout lorsque j'ai parlé ? »

PAOLO : « Moi. »

MALATESTA : « Mon frère ! »

PAOLO : « D'où vient ton émoi ? Pour châtier mon insolence, n'as-tu pas les soldats ? Impose-moi silence ! Ces pierres parlent contre toi. Elles savent te reconnaître. Elles évoquent ton passé. Elles disent : "C'est le traître que ses concitoyens autrefois ont chassé ! »

MALATESTA : « Misérable ! Mais non, tu ne peux me comprendre. J'accomplis mon devoir, loin de le désert. Ce faîte glorieux, tu crois m'en voir descendre et tu ne m'y vois pas monter ! »

B/ MÉLOPIE

(*Andantino marziale*)

MALATESTA : « Que vos cités dans leur furie se déchirent de toutes parts ! Je ne connais qu'une patrie et je ne veux qu'un étendard. (*bis*) Si j'y repars comme un Maître sous les plis d'un jeune drapeau, c'est pour faire ressortir peut-être un Lazare de ce tombeau !... Que vos cités dans leur furie, se déchirent... etc... »

C/ RÉCITS ET ENSEMBLE FINAL

PAOLO : « Oui, d'une parole sonore, le crime insolent du vainqueur se justifie et se colore. Frappe plutôt ! Frappe, voici mon cœur ! »

FRANCESCA (*entrant en scène, se précipitant entre eux et tombant aux genoux de Malatesta*) : « Ah ! Paolo ! Grâce ! »

PAOLO : « Voici mon cœur, Francesca. Toi, te jeter à ses genoux ? Debout, fille de noble race, laisse Dieu juger entre nous. »

MALATESTA (*remettant son épée au fourreau*) : « C'est bien, Dieu jugera. »

MALATESTA (*à Francesca*) : « Quelle est votre famille ? »

GUIDO (*s'avançant*) : « Seigneur, c'est Francesca ma fille. J'ai pu fuir. Le devoir a retenu mes pas. Que je sois la rançon de tous ! »

MALATESTA : « N'êtes-vous pas Guido de Polenta ? Un de ceux qui sur moi lancèrent l'anathème ? »

GUIDO : « Lui-même. Mais je ne veux pas me venger. Je ferai plus : pour l'amour d'elle, je pardonne à celui qui vient de m'outrager.

(s'adressant à Paolo) Sois libre. »

FRANCESCA (voulant entraîner Paolo) : « Viens ! »

MALATESTA (les arrêtant) : « Quoi donc ? Est-ce là mon partage ? A peine ai-je exaucé votre premier désir, et vous fuyez ? Non pas, puisqu'on m'offre un otage, c'est vous que je prétends choisir. »

PAOLO : « Ah ! tu te venges ! »

FRANCESCA : « Loi cruelle ! »

MALATESTA : « Ils s'aiment ! Je m'en souviendrai. »

ASCANIO (à Paolo) : « Seigneur ! nous serons deux à combattre pour elle. »

FRANCESCA : « Hélas ! Loin de ces murs je vous suivrai. »

PAOLO (à part) : « O, douleur ! »

MALATESTA (Récit) : « Qu'on déploie les drapeaux au sommet des tours, et que partout les feux de joie s'allument au bruit des tambours....Ajoutons à ma gloire, un pardon généreux, par des chants de victoire, fêtons ce jour heureux. » (bis)

CHŒURS (sopranos, ténors et basses) : « Honneur, honneur et gloire au guerrier valeureux couronnant sa victoire ! » (bis)

FRANCESCA, ASCANIO, PAOLO, GUIDO (en quatuor final) : « Insultez, chant de gloire, ô funeste victoire d'un pardon généreux. Gloire à nos cœurs malheureux. L'enfer combat pour eux. Ah ! garde en ta mémoire nos serments amoureux. Insultez... » (bis)

MALATESTA : « Par des chants de victoire, fêtons tous ce jour heureux. »

SOPRANOS, TENORS ET BASSES : « Honneur et gloire (bis). Gloire au guerrier valeureux. Couronnons sa victoire d'un pardon généreux. »

F.A.P.G. : « O, douleur, hélas ! »

=====

DEUXIÈME ACTE

=====

(Décors : chapelle à droite ; palais à gauche ; une grande galerie reliant la chapelle au palais ; jardins au fond)

5/ INTRODUCTION ORCHESTRALE, RÉCIT ET CANTABILE DE GUIDO ; RÉCIT DE FRANCESCA

FRANCESCA (revêtue de son voile de mariée) et GUIDO (Récit Allegro agitato)

F : « Non, non, plutôt la mort que cet hymen maudit. »
 G : « Hélas, souviens-toi des maudits. »
 F : « Je l'ai dit. A mes serments rien ne peut me soustraire. Quoi ! Paolo n'est plus et j'épouse son frère ! »
 G : « Accomplis ton devoir pour d'autres que pour nous, car c'est un peuple entier qui t'implore à genoux. »
 F : « Ainsi, pour le salut de tous, il faut que je sois criminelle ? »
 G : « Criminelle envers qui ? Ton cœur en vain l'appelle, Paolo ne reviendra pas. »
 F : « Qui sait ? Le bruit de son trépas est mensonger peut-être. S'il vivait, s'il allait paraître ? »
 ASCANIO : « Hélas, non ! Paolo n'est plus, Madame ! »
 G : « Ah ! »
 F : « Ah ! Paolo ! »
 ASCANIO : « Son parjure a démenti ses larmes. Je ne crois pas aux regrets superflus. Et son compagnon d'armes... »
 G : « N'étiez-vous pas son page ? »

6/ TRIO (Francesca, Ascanio, Guido)

A : « O, funeste journée, combat maudit de Dieu ! Fier de marcher à ses côtés et de le suivre à la bataille, déjà, pour voir les coups portés, je me haussais presque à sa taille. Le combat nous sépare ! Il est enveloppé. Je vole à son secours. Trop tard, il est frappé d'un coup mortel ! Dieu, juste ! Et le soleil resplendissait au ciel ! »
 G : « Epargnez-lui cette sanglante image. »
 F : « Douleur ! »
 ASCANIO (*Andantino*) : « Va, dit-il, lui porter ma dernière pensée. Elle n'a plus d'époux, je la confie à Dieu. »
 F : « Mon Paolo n'est plus ! »
 A : « Il se croyait aimé, Madame. Il se croyait aimé. Ah ! si vous l'aviez vu, Madame, ranimé par votre souvenir ! »
 F : « Il se croyait aimé ? »
 G : « Ma fille Francesca l'aime encore et l'a toujours aimé. »... « Je le jure ! »
 F : « Quoi ? Suis-je insensée ? »
 A : « Va, dit-il, lui porter une dernière pensée. »
 F (*avec égarement*) : « Suis-je donc insensée ? »
 A : « Elle n'a plus d'époux. »
 G : « Francesca l'aime encore. » (*bis*)
 F : « Amour maudit de Dieu. Ah ! cruel ! »
 A : « Je la confie à Dieu. Ah ! cruel adieu ! Il se croyait aimé de vous, Madame. »
 G : « J'ai su lire en son âme. Devant Dieu je l'atteste, toujours fidèle à sa flamme, oui son cœur l'aime encore... Oui, pleurant sur lui, son cœur brisé, il l'a toujours aimée. »

F : « Ah, Dieu ! C'est moi qu'on juge infâme. Ai-je donc enfermé cette ivresse de flamme. Juste Dieu, on ose dire à moi qu'il se croyait aimé ? »

A : « Il se croyait aimé. Sous mes yeux, à son dernier moment, il se croyait aimé. »

F : « Vous parlez sans m'avoir entendue ? Ah ! cette justice m'est due, peut-être. Ecoutez donc... »

F (*Andantino*) : « La paix et le sommeil, grâce à moi, planeront ce soir sur cette ville. Ce bonheur, ce repos, ce pardon du vainqueur sont payés de ma vie, hélas, et de mon cœur. Maintenant, doutez de mes larmes »

G : « Ta vie, mon enfant ! »

F : « Recevez-en le don, mon père. On vient ! Silence ! »

A : « Ah, Madame, pardon. »

7/ CHŒUR NUPTIAL

(*cortège de dames, de seigneurs et de pages*)

CHŒUR (sopranos, ténors) : « Longs jours, heureuse destinée que Dieu va bénir. »

F : « Hélas ! cruelle destinée. »

G : « Un peuple entier va te bénir. »

F : « Hélas ! »

CHŒUR (sopranos, ténors et basses) : « Pour tous deux, heureuse fortune, sois l'aube d'un doux avenir (*bis*) Montez, montez aux cieux ! Chants d'hyménée, montez aux cieux... » (*bis*)

MALATESTA (*Récit*) : « Salut à vous, nobles amis ! Nos discordes sont calmées. Les plus fiers sont soumis. L'Empereur a quitté Florence et sera bientôt parmi nous. Fêtons-le par des chants de joie et d'espérance. Vous, Francesca, mon cœur vous choisit devant tous. Mais, parlez, cette heure est suprême. »

8/ AIR

MALATESTA (*Andante sostenuto*) : « J'espère, je vous aime. Que vos yeux se posent sur moi. Que vos regards, nouveau baptême, de mon cœur raniment la foi. J'espère, je vous aime... » (etc...)

FRANCESCA : « O, mon Dieu ! »

M : « Suivez sans regrets et sans crainte, votre époux au pied de l'autel. Des liens, d'une chaîne sainte, soyons unis devant le ciel. J'espère ô Francesca. J'espère, je vous aime, que vos yeux... » (*bis*)

F : « O rêves de bonheur, rêves d'amour, adieu ! »

CHŒUR (Sopranos, ténors et basses) : « Pour tous deux, heure fortunée (*bis*) sois l'aube d'un doux avenir (*bis*) Montez aux cieux, chants d'hyménée... » (*Entrée dans la chapelle. Introduction à l'orgue*)

9/ PRIÈRE D'ASCANIO

ASCANIO : « Hélas, si mes pleurs aujourd'hui ne peuvent lui rendre la vie, je peux du moins prier pour lui. O, mon cher maître, hélas, ô Paolo, dans la paix éternelle, pardonne à qui t'aime toujours. Elle meurt de ses amours (*bis*). Seigneur, ayez pitié d'elle, (etc...). Si mes pleurs, aujourd'hui, ne peuvent lui rendre la vie, je peux du moins prier pour lui. »

10/ CHŒUR DES PAGES

1^{er} et 2^{ème} SOPRANOS : « Nous, amis, surveillons les apprêts du repas. Messire, ne venez-vous pas ? Eh bien ! mon jeune page, à quoi rêves-tu ? Fais-nous meilleur visage en ce jour de gala (*bis*). Un jour de mariage est un jour de gala » (*bis*)

ASCANIO : « Ah non, laissez-moi seul ! Je suis triste et je pleure. »

SOPRANOS : « Pour pleurer, vive Dieu, tu choisis mal ton heure. »

ASCANIO : « Votre maître est heureux, le mien n'est plus. O, mon seigneur, ô, mon cher maître ! »

1^{er} et 2^{ème} SOPRANOS : « C'est le sort des combats, combien d'autres sont morts. Tes pleurs le feront-ils renaître ? Il faut tourner selon le vent. Le temps n'est plus, beau page, à ces souvenirs là. Eh bien ! mon beau page à quoi rêves-tu là... » (*bis*)

ASCANIO : « Adieu, vous dis-je. »

11/ RÉCIT ET CAVATINE DE PAOLO

(Entrée de Paolo, blessé)

PAOLO : « Ah ! le rude chemin et les plaines brûlantes. Que les heures m'ont semblé lentes. Je tremblais ; ma blessure a failli se rouvrir. Pour la première fois, j'avais peur de mourir. »

CAVATINE (*Andantino*) : « Mais non, mais non, j'en crois ton doux oracle ; amour, amour, tu fais tout mon espoir (*bis*). Ah ! je vais la revoir (*bis*). Laisse parmi les morts, et sauvé par miracle, je ne veux pas mourir. » (*bis*)

12 / SCÈNE, RÉCIT ET ENSEMBLE

(Francesca sort de la chapelle sans apercevoir Paolo)

ASCANIO : « Paolo ! Paolo ! »

PAOLO : « Qui prononce mon nom ? Ascanio ? »

A : « Dieu, je rêve ! »

P : « Non, c'est bien moi, sauvé par celle que j'adore. »

A : « Ah ! peut-être il est temps encore. »

CHŒUR (*dans la chapelle*) SOPRANOS, TENORS ET BASSES : « Seigneur, qu'ils soient unis, sur terre et dans les cieux. »

P : « D'où vient ce bruit de fête et cet hymne pieux ? O, désespoir, pourquoi se taire ? Un hymen s'accomplit. Qui sont les deux époux ? Mon frère ! Et, près de lui, mains jointes, à genoux, le front incliné vers la terre, Francesca ! Saints du ciel ! Trahison ! Non, le délire a troublé ma raison. Francesca ! C'en est fait ! Que la mort me délivre de ces tourments d'enfer. Je ne veux plus vivre, non ! »

A (*cherchant à s'approcher de Paolo*) : « Ah ! » (*il tombe évanoui*).

P : « Laisse-moi mourir, adieu ! »

(*Ascanio soutient Paolo dans ses bras. Les mariés sortent de la chapelle, suivis de Guido*)

MALATESTA : « Lui ? Lui vivant ? »

GUIDO : « Paolo, grand Dieu ! »

MALATESTA : « Sa blessure est rouverte, il respire et n'est qu "évanoui. Le bonheur nous a fait oublier son injure. »

FRANCESCA : « Je me meurs ! »

MALATESTA : « Songez qu'aujourd'hui, Madame... »

GUIDO : « Elle chancelle ! »

MALATESTA (*à Guido*) : « C'est à vous de prendre soin d'elle, seigneur Guido... Nous prendrons soin de lui. »

CHŒUR (SOPRANOS, TENORS ET BASSES) « O, terreur. O, épouvante. »

ASCANIO : « Jour de malheur. O ! jour d'effroi, jour de malheur. » (*bis*)

GUIDO : « L'Empereur entendra ma voix, fera justice. Dès ce soir, je serai de retour en ces lieux. »

FRANCESCA (*d'une voix éteinte et revenant peu à peu à elle*) : « Vivant ! cher Paolo ! »

GUIDO : « Par pitié pour toi-même, pour moi qui t'implore et qui t'aime : silence ! »

FRANCESCA : « Il est vivant, vous me le jurez ? C'est bien, laissez-moi, mon père, laissez-moi. »

GUIDO : « Seigneur Dieu ! C'est en vous que j'espère ; guidez mon cœur et inspirez-le. »

FRANCESCA : « Il vit ! »

12 bis / AIR FINAL DE FRANCESCA

FRANCESCA (*Allegretto*) : « Ah ! il vit, celui que j'ai pleuré, surgi de la poussière. Le jour, sur ce front adoré, verse encore sa lumière. Il vit, celui que j'ai pleuré... (*bis*) O ! joie. Enchantement, extase qui ravit et mes sens et mon âme. Il respire, il renaît. Cette ombre devient flamme. Il vit, il vit, ô, bonheur. Ah ! c'est moi que la mort foudroie. Son frère, mon époux, mon maître, mon seigneur, ô Dieu, j'ai cru mourir de joie et je vais mourir de douleur. Ingrate. A la bonté céleste, tu réponds par de vains regrets. Efface-toi, meurt, disparaît. Il vit, que t'importe le reste. O ! joie, enchantement, extase, (etc...) Mais

quoi ? Peut-être, sans m'entendre, il m'accuse de trahison ? O terreur, épouvante, où se perd ma raison. Eh bien, non, je ne veux pas même me défendre. »

(Andantino) « Souris, nature, et toi, soleil, dore les cieux. Dans mon cœur la douleur s'est tue. Soleil, dore les cieux. » (etc...) « Jette ton anneau de mariage et ces fleurs ! Loin de moi, ce gage odieux, ces fleurs, ce voile qui me tue. Ah ! il vit ! »

=====

TROISIÈME ACTE

=====

13 / INTRODUCTION, RÉCIT ET ARIOSO DE MALATESTA

(Salle des fêtes du Palais de Malatesta donnant sur le port de Rimini)

(Introduction orchestrale)

MALATESTA *(Récit)* : « Lui, Paolo vivant ? Dieu le rend à ma haine. Quelles mains l'ont sauvé ? Quel démon le ramène ? A pleurer sur son sort, déjà on s'enhardit ! On l'aime. Et moi l'on me maudit. Gloire, richesse, honneurs et puissance suprême. Tout est vain si c'est lui qu'on aime ! »

ARIOSO

(Andante sostenuto)

MALATESTA : « O, Francesca, ton front charmant rayonnait sur ma vie et transformait mon être. Dans les ivresses de l'amant, à mes jeunes vertus, je me sentais renaître. *(bis)*

O ! rage, O ! rage, il est aimé. C'est pour lui qu'on soupire et c'est lui qu'on adore. C'est lui qu'on cherche encore d'un regard enflammé. » *(reprise)*

13 BIS/ DUO (Récit et scène)

MALATESTA *(Récit)* : « Est-ce donc moi que vous fuyez, Madame ? Est-ce pour Paolo que vous tremblez ainsi ? »

FRANCESCA : « Seigneur ! »

M : « Il fut, je crois, votre écuyer fidèle ? »

F : « Il fut aussi, mon cœur se le rappelle, l'ami de mon père et le mien. »

M : « Eh bien ! la mort comme moi-même, a pardonné. Ne redoutez plus rien. Daignerez-vous pourtant sourire à qui vous aime ? Je n'ai pas les dehors charmants ni les grâces efféminées, ni l'ardeur des jeunes amants, doux maîtres de vos destinées. Mais j'ai dans le cœur l'amour d'un époux. Amour fidèle, amour jaloux. Et, pour venger la foi trompée, j'ai mon épée, j'ai mon épée. »

F : « Moi je suis, Monseigneur, de trop noble maison. Et le sang dont je sors,

m'a fait l'âme trop haute, pour accepter jamais la honte d'une faute ou d'une lâche trahison. Je veux savoir, moi, si l'on m'a trompée. Le cri ne me fait peur et non pas votre épée. »

M : « Je le sais, je vous crois. C'est folie à moi de parler en maître. Puis-je méconnaître l'âme en qui j'ai foi ? »

F : « Fiez-vous à moi sans parler en maître. Je ne sais pas être parjure, parjure à ma foi. » (*bis*)

M : « Non je ne puis méconnaître l'âme en qui j'ai foi. Ah ! tenez, Francesca, mon orgueil s'humilie, soyez-moi plus clémente et que ce cœur oublie les révoltes de ma fierté. Je ne vous parle plus la menace à la bouche. Ce n'est pas mon honneur dont le souci me touche. C'est mon amour, c'est ta beauté. »

F : « Monseigneur, je suis votre femme. Pour acheter votre pardon, de ma main je vous ai fait don... Mais je n'ai pas vendu mon âme. »

M : « Seras-tu sans pitié ? »

F : « Puis-je forcer mon cœur ? Faut-il compter l'amour dans les droits du vainqueur ? »

M : « Francesca, tu m'appartiendras ! »

F : « Dieu ! »

M : « Rien ne saurait t'arracher de mes bras. Ah ! »

F : « Rien ne fait revivre le rêve d'un jour. A vous Dieu me livre mais non pas l'amour. »

M : « Ta beauté m'enivre. J'ordonne à mon tour : je ne peux plus vivre que par ton amour. Ah ! » (*bis*)

F : « Peut-il revivre ce rêve d'un jour ? A vous, Dieu me livre, mais non pas l'amour. » ... etc.

14 / CHŒUR DE FÊTE

(*Chœur en coulisses*)

1^{er} et 2^{ème} SOPRANOS, TENORS ET BASSES : « L'Italie en fête renaît aux plaisirs. Après la tempête, les joyeux loisirs. » (*bis*)

(*Entrée du cortège de Francesca et de ses dames d'honneur*)

Introduction orchestrale

LE CHŒUR (*sur scène*) : « L'Italie en fête renaît aux plaisirs. » (*bis*)

MALATESTA : « Silence ! »

ASCANIO : « La vengeance, pour nous s'apprête. »

M : « Relevons la tête. Les chants éclatent sur vos pas. Tristes alarmes ! »

1^{ers} SOPRANOS : « Envolez-vous et fuyez pour toujours ! »

A : « Guido m'a recommandé tout bas, de cacher au bruit d'une fête, le piège tendu sous ses pas. »

1^{ers} SOPRANOS : « Au bruit des armes succède enfin l'ivresse des amours. »

M : « Il faut sourire aux chants de fête. O ! mon cœur, ne me trahit pas ! »

A : « Au bruit de fête, le piège est tendu sous ses pas. »

=====

« LA CAPTIVE » BALLET - DIVERTISSEMENT

=====

15/ A/ COUPLETS D' ASCANIO

Ascanio : « Ecoutez, c'est vous, Madame, c'est vous qu'on fête et qu'on acclame ! »

Première entrée du ballet

(De jeunes paysannes des environs de Rimini apportent des fleurs à Francesca)

Premier couplet

A : « Venez des pays d'alentour. De Francesca formez la cour et lui témoigner votre amour. De Rimini, saluons les couleurs. Toi qui mit fin à ses douleurs, reçoit le tribut de ces fleurs. Les lys aimés sont moins parfumés que cet encens divin d'un cœur de flamme, moins embaumés, moins purs que son âme. Comme elle a répandu les grâces de son cœur pour guérir la douleur ; répandez aux pieds de votre sœur, le doux printemps, le doux printemps en fleurs. Répandez... » (etc...)

(De jeunes Florentines apportent des bijoux)

Seconde entrée du ballet

Second couplet

A : « Voici pour ton front radieux, des Florentins, l'or précieux, trésor moins brillant que tes yeux ! L'art façonna ces écrins, ces bijoux. Apportez-les à ses genoux ; son âme est aussi parmi vous. Dans le ciel clair, colombe fend l'air. La branche d'olivier est sous son aile. L'âge du fer a fui devant elle. Comme elle a répandu les grâces de son cœur pour guérir la douleur, déposez ce trésor à ses pieds. Comme elle a répandu (etc...) Déposez à ses pieds votre butin vainqueur. »

B / BARCAROLLE

Introduction orchestrale

(Une riche gondole vénitienne apparaît et aborde au fond de la scène)

A : « Après les fleurs, après l'or florentin, Venise apporte son butin. »

F : « Que nous cache cette gondole ? Que dérobe-t-elle à nos yeux sous ses rideaux mystérieux ? »

C / PANTOMIME ET RÉCIT D'ASCANIO

A : « Deux pauvres amoureux dont le cœur se désole, qu'un rigoureux destin a frappé de ses coups, et qu'une heureuse étoile amène à vos genoux. En Espagne ils virent le jour ; tous deux esclaves pris tous deux aux bords du Tage. Le Doge les destine à votre doux servage. Soyez libres, heureux ; c'est moi qui, dans le temple, unirai vos destinées. »

(Les deux amants se prosternent aux pieds de Francesca et la remercient)

MALATESTA : « Madame, trêve de discours, que vos jeux reprennent leur cours. »

16 / VALSE CHANTÉE

A/ DANSE ET CHANT

1^{ers} et 2^{èmes} SOPRANOS, TENORS ET BASSES : « Oh ! les souvenirs d'ivresse et de joie. Oh ! l'écho lointain des printemps heureux ! »

TENORS : « Quand, de leur jeunesse, ils suivaient la voie, en cueillant des fleurs par les bois ombreux. »

ASCANIO : « Oh ! les jeux charmants *(bis)* quand l'herbe verte, filles et garçons enlaçaient leurs pas. Et qu'aux doux refrains de leur danse alerte, un soupir furtif se mêlait tout bas. »

SOLO *(dansé)* DE « LA CAPTIVE »

(Accompagnement orchestral)

1^{ers} et 2^{èmes} SOPRANOS, TENORS ET BASSES : « Goûtez le bonheur que Dieu vous envoie. Chantez et dansez, couples amoureux. Oh ! les souvenirs d'ivresse et de joie. Oh ! l'écho lointain des printemps heureux. Goûtez le bonheur....(etc...) Dansez, fêtez les souvenirs des printemps heureux... » (etc...)

AIRS DE BALLETS

(1, Adagio ; 2/ Scherzo ; 3/ Capriccio ; 4/ Pas de six ; 5/ Habanera ; 6/ Saltarelle et Sévillana)

17/ FINAL

A/ SCÈNE ET RÉCITS

(Le ballet est interrompu par des fanfares et des clameurs au dehors)

(FRANCESCA, ASCANIO, PAOLO, MALATESTA, GUIDO)

MALATESTA : « Quel est ce bruit ? »

(Quelques pages se précipitent sur scène)

TENORS (au dehors) : « Mort à Malatesta ! Gloire à Guido de Polenta ! »
MALATESTA : « Insolentes clameurs ; peuple rebelle et traître ! »
UN OFFICIER : « Alerte, Monseigneur, la foule est sur nos pas ! »
MALATESTA (*tirant l'épée*) : « Je brave sa fureur et je ne tremble pas ! »
(*Guido entre en scène, suivi de Paolo, d'Ascanio, de chevaliers allemands, et d'une foule de bourgeois et d'artisans*)
MALATESTA : « Guido ! »
GUIDO : « Je viens, au nom de l'Empereur, ton maître. »
BASSES : « L'Empereur ! »
GUIDO : « A ses pieds j'ai porté nos plaintes, et voici l'arrêt par lui dicté. »
TENORS (partisans de Guido) : « Regardez, il pâlit, il change de visage ! »
MALATESTA : « J'écoute : lis-nous ton message. »

B/ LE « MESSAGE »

GUIDO (*Andante sostenuto*) : « Instruit de tes méfaits, vengeur de tes victimes, je te cite à la barre, et veux que de tes crimes, tu viennes devant moi, répondre
avant demain. Si tu ne m'obéis pas sur l'heure, je renie mon vassal accusé par moi de félonie, et de toi pour jamais je retire ma main. »

C/ CHŒUR ET ENSEMBLE GÉNÉRAL

TENORS ET BASSES (Camp de Malatesta) (*Andante*) : « Quoi ! L'Empereur, ainsi récompense nos armes; juste prix qui paiera tant de sang et de larmes ! »
GUIDO : « L'arrêt qui le frappe aujourd'hui pourra demain nous frapper comme lui. »
PAOLO (*à part*) : « Tremble, tremble vassal, perfide et traître, et courbe toi sous la main de ton maître. »
FRANCESCA (*à part*) : « J'ai peur ! »
MALATESTA : « Quelle fureur ! »
BASSES : « Insultez notre sort (*bis*). Nous bravons l'anathème de l'Empereur et de Dieu même ! Malheur ! A vous la mort ! (*bis*) »
GUIDO : « Fuis l'anathème ! De ton pays et de Dieu même, fuis l'anathème ! »
PAOLO + TENORS ET BASSES : « Va ! Subis ton sort. Fuis devant l'anathème ! »
MALATESTA : « Quoi ? »
ASCANIO : « Ah ! »
GUIDO (+ BASSES) : « Malheur à toi ! »
TENORS ET BASSES : « De ton pays et de Dieu même, à toi l'exil, à toi la mort ! »
FRANCESCA : « O ! Terreur ! »
ASCANIO : « Dieu vengeur ! »

TENORS ET BASSES : « Fuis devant l'anathème, nous bravons Dieu lui-même ! (*bis*) »

PAOLO ET GUIDO : « A toi la honte et le remords ! »

TENORS ET BASSES : « A toi l'exil, à toi la mort ! Malheur à vous ; à vous la mort ! (*bis*) »

MALATESTA : « Silence, tous ! Je dois obéissance au souverain dont je tiens ma

puissance et reçois humblement, l'ordre qui m'a été donné. Mais on oublie imprudemment peut-être, que, pour être accusé, je suis encore le maître, et qu'enfin l'Empereur ne m'a pas condamné. Nous avons foi dans sa justice. »

TENORS ET BASSES : « Sur vous, qu'elle s'appesantisse ! »

MALATESTA : « Pour m'insulter, attendez à demain. Votre haine est aveugle et trop tôt se hasarde. (*A Paolo lui montrant Francesca*) Mon frère, j'ai reçu sa main, Francesca m'appartient, je la fie à ta garde. »

GUIDO (*à part*) : « Perfides adieux ! »

PAOLO : « Coupable joie ! »

MALATESTA : « Quel éclair de joie brille dans leurs yeux ! »

FRANCESCA : « Mon cœur, sois sans remords... (*bis*) C'est Dieu, c'est Dieu lui-même qui m'éloigne de ce que j'aime... Ah ! maintenant, vienne la mort ! »

MALATESTA : « O, fureur ! Coup du sort ! A vous, à vous la mort ! »

GUIDO : « Ah ! pour toi, la honte et le remords ! »

ASCANIO : « A toi, l'anathème ! »

PAOLO : « Ah ! maintenant, loin de mon âme, défaillances coupables ! »

GUIDO : « Ah ! tu te ris en vain du sort, courbé sous l'anathème, de ton pays et de Dieu même. »

(*Les 1^{ers} et 2^{èmes} sopranos, ténors et basses reprennent les mêmes injonctions : A toi l'exil, Malheur à vous...*)

MALATESTA : « O ! coup du sort (*bis*) A moi la honte, à vous la mort. »

SOPRANOS, TENORS ET BASSES (*à l'unisson*) : « Va, maudit, subit ton sort ! »
(*Reprise en quintette vocal des injonctions opposées : Francesca, Ascanio, Paolo, Malatesta, Guido*).

FRANCESCA : « Vienne la mort ! Ah ! mon cœur, sois sans remords. Et maintenant vienne la mort ! »

MALATESTA : « Madame, adieu ! »

=====

QUATRIÈME ACTE

=====

18/ A/ INTRODUCTION ORCHESTRALE

(*Andante sostenuto*)

B/ RÉCIT

FRANCESCA : « Tout se tait, tout s'endort. Mon époux est parti. Sous le pas des chevaux le sol a retenti. Me voila seule avec moi-même, seule avec ma douleur, seule avec mon amour . O, regrets ! O rêves d'un jour. Paolo va me fuir pour jamais. Et je l'aime. (*Elle s'assied, pose la main sur le livre fermé*). Ah ! ce livre ! »

C/ CHANT DU LIVRE

FRANCESCA (*Première strophe : Andante*) : « Ce livre est toute notre histoire, il a reçu tous nos aveux. Ah ! doux interprète de nos vœux. Au bonheur il nous a fait croire. Ah ! de ce livre inanimé s'échappe un murmure céleste. Mon Paolo, mon bien aimé, non, non, tais toi, livre funeste ! Tombeau de notre cœur, sois à jamais fermé. » (*bis*)

(*Deuxième strophe*) « De tes paroles caressantes, l'écho lointain me suit toujours. Le feu brûlant de nos amours, court dans tes pages frémissantes. D'un foyer mort et consommé, quelle cendre encor te reste ? Mon Paolo, mon bien aimé ! Non, non, tais toi, livre funeste ! Tombeau de notre cœur, reste à jamais fermé. » (*bis*)

19/ CHANSON

Premier couplet

ASCANIO (*en coulisses*) : « Mon maître m'a dit : l'honneur m'interdit de revoir ma belle. »

FRANCESCA : « C'est la voix d'Ascanio, son serviteur fidèle. »

ASCANIO : « Malgré mon amour, quand viendra le jour, je serai loin d'elle. Et moi j'ai répondu : sans combattre pourquoi se rendre ? Le bien volé peut se reprendre. L'amant qui fuit est attendu. » (*bis*)

FRANCESCA : « Adieu, cher Paolo, quand de nos tristes flammes tout s'efface. L'amour ne peut nous réunir. Je ne veux plus me souvenir. Pars ! La mort seule unit les âmes. »

Deuxième couplet

ASCANIO : « Mon maître m'a dit : mon sort est maudit. Je suis las de vivre. Demain, loin d'ici, de mon noir souci, que Dieu me délivre. Et moi j'ai répondu : sans combattre pourquoi se rendre ? Le bien volé peut se reprendre. L'amant qui fuit est attendu. » (*bis*)

(*Ascanio, frappé d'un coup de poignard, jette un cri*)

PAOLO : « N'est-ce pas Ascanio qui m'appelle ? Ascanio ? Tout est sombre, tout dort. Quel est ce bruit de pas ? Ecoutons. Non, plus rien, sinon que le silence et l'ombre. »

20/ AIR DE PAOLO

(*Andantino*)

PAOLO : « J'ai voulu te revoir, ô, paradis perdu. Témoin de mon bonheur, témoin de mon supplice qu'à tout jamais, qu'à jamais, en toi mon cœur ensevelisse le secret d'un aveu, par toi, par toi seul entendu. Elle est seule, elle dort peut-être. Va, va, ne crains pas mes adieux. J'obéis et je pars, et te laisse à ton maître. Vers lui tu peux tourner, et ton cœur et tes yeux . Mais avant de partir, avant de fuir ces lieux, pour n'y plus reparaître, j'ai voulu te revoir, ô paradis perdu, témoin de mon bonheur, témoin de mon supplice. Qu'à jamais en toi mon cœur ensevelisse le secret d'un aveu par toi seul entendu. O, paradis perdu ! » (*bis*)

20 bis/ SCÈNE

PAOLO : « O, Dieu, qui l'eut pu croire ? Sans un regret, sans un mot de pitié. Le livre est encore là, qui garde la mémoire de ce bonheur par elle à jamais oublié. Dieu puissant ! La voilà, cette amoureuse page où nos regards venaient ensemble se poser. La Reine s'inclina, confuse de visage, et devant Galléhaut lui donne le baiser. (*Récit*) Baiser menteur, baiser qui me torture. Que je sens comme un fer encore présent dans la blessure. Avant coureur du ciel qui m'a donné l'enfer. Dieu c'est elle ! »

21/ DUO FINAL

(*Andante*)

FRANCESCA : « Quel charme invincible m'attire ? J'implore le sommeil et le sommeil me fuit. O, silence, ô, fraîcheur, ô parfums de la nuit, calmez mon cœur, chassez un funeste délire. Non, non, je l'ai juré ! Je ne veux plus le lire. Mais ce livre est ouvert. Comment, par qui ? Grand Dieu, quelqu'un est donc ici ? Je frémis de comprendre. Non ! Ne parais pas ! Fuit sans me voir, sans m'entendre. Grâce, fuis ! »

PAOLO : « Pas avant de t'avoir dit adieu, je t'obéissais, l'âme désespérée, je revoyais ces lieux pour la dernière fois. Soudain, j'ai reconnu ta voix. Je voulais fuir. Tu t'es montrée. Et maintenant que Dieu te jette sur mes pas, non, non, je ne partirai pas sans avoir contemplé ton image adorée, sans l'emporter au fond du cœur. »

FRANCESCA : « Insensé ! Cet adieu suprême nous perd tous deux. »

PAOLO : « Tous deux ? »

FRANCESCA : « Doutes-tu que je t'aime ? Penses-tu que le passé de mon cœur soit effacé ? Que ce foyer soit en cendres ? Qu'un seul de tes regards ne le ranime pas ? Et que je puisse entendre, sans t'attirer dans mes bras, sans épier ton sourire ? Sans m'enivrer de ta voix ? Et sans perdre mon âme, ô, suprême délire ? A t'aimer, à te le dire, à te le dire cent fois, ô, suprême délire ! A t'aimer, à te le dire cent fois. Qu'ai-je fait ? »

PAOLO : « Francesca ! Ah ! parle-moi. J'écoute, je tremble, mon cœur doute. Va, le ciel est à moi ! (Andantino) Que son tonnerre gronde, je ne vois plus au monde, je n'entends plus que toi ! »

FRANCESCA : « Silence ! Un bruit de pas ! »

PAOLO : « Non, c'est mon page. Ah ! les chevaux sont là. L'exil est mon partage. Un ancre ! Rends le calme à mes sens égarés. Ne me dispute pas cette heure, la dernière. Dans un instant, grand Dieu, nous serons séparés. Non ! »

DUO DE FRANCESCA ET DE PAOLO

(Allegro risoluto)

FRANCESCA : « Vois ma douleur profonde, et, si la foudre gronde, mon Dieu, ne frappe que moi ! O ! Dieu, ne frappe que moi. » (bis)

PAOLO : « Non, le ciel est à moi. Que son tonnerre gronde, je ne vois plus au monde, je ne vois plus, je n'entends plus que toi ! » (bis)

F : « Malheureux ! ... A l'honneur, rien ne peut nous soustraire. Souviens toi, souviens toi, que mon époux, ton frère, m'a remise entre tes mains. »

P : « Je me souviens qu'un jour, nous lisions en ce livre, une histoire d'amour. Et moi, perdu dans mon extase, je me disais : ses yeux verront ce que pense mon âme. Et que le ciel s'embrase si tes lèvres, alors, n'ont effleuré mon front. »

F : « Dieu ! »

P : « Nous étions ainsi. Reconnais-tu la page ? Le Reine, d'un baiser, payait le doux servage de Lancelot. Et moi, tu n'as pu l'oublier, je disais par deux fois : Oh ! l'heureux chevalier ! »

F : « Paolo, Paolo ! Grâce ! »

P : « Toi, tremblante d'émoi, a murmuré, ô, je m'en souviens. A voix basse, ta bouche a murmuré. »

F : « Pas plus heureux que toi ! Amour ! »

PAOLO ET FRANCESCA : *(Andantino)* « Amour enivrant, dévorante flamme. » (bis)

F : « Tu brises ma force et ma volonté ! »

ENSEMBLE VOCAL, PAOLO ET FRANCESCA : « Réunis nos cœurs et n'en fait qu'une âme, jusque dans la mort et dans l'Eternité ! » (bis)

=====

ÉPILOGUE

=====

22 / ENSEMBLE ET APOTHÉOSE

(Un rideau de nuages passe devant la scène)

(Paolo et Francesca sont debout, au sommet d'un rocher, comme au second tableau du Prologue)

FRANCESCA ET PAOLO (*à l'unisson*) : « Amour sans espoir, ta coupable flamme embrase mes sens... (*bis*) toujours, toujours, hélas ! »

RÉCIT ET APOTHÉOSE

(*Le fond du théâtre s'ouvre. Béatrix apparaît, entourée d'anges radieux au sein d'une auréole lumineuse et sans limite*)

VIRGILE : « Etoile du pardon, messagère bénie ! »

SOPRANOS, TENORS ET BASSES (*bocca chiusa*) : « Ta Béatrix, ô, Dante, à nos yeux vient s'offrir. C'est aux cieux que l'amour est l'ivresse inconnue. Pour régner sur la mort, il faut vaincre la vie. Il faut mourir d'aimer pour aimer sans mourir. »

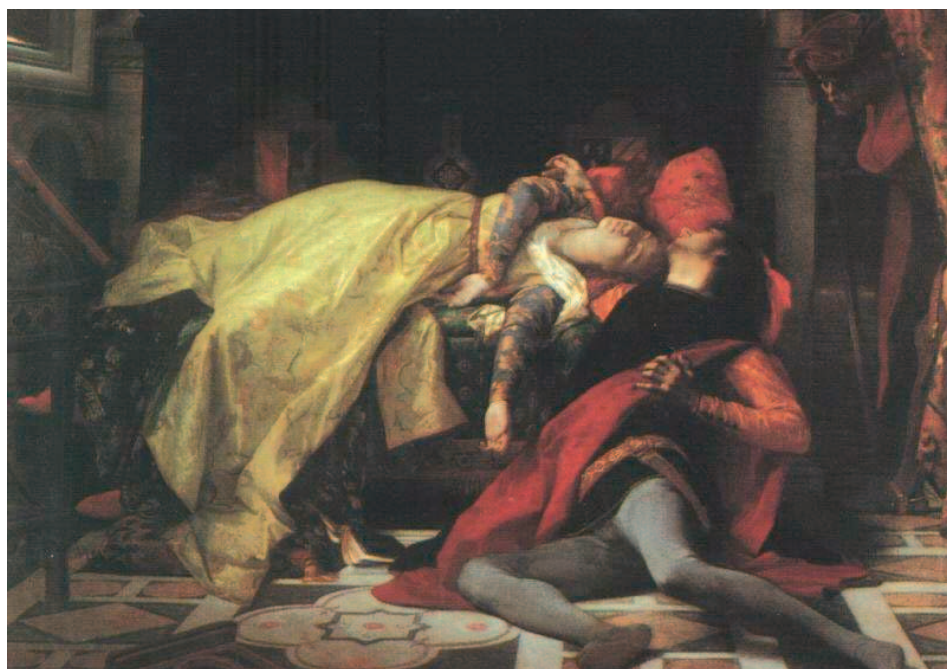
ENSEMBLE FINAL

(*Francesca, Béatrix, Virgile, Paolo et Dante, chœur des sopranos, ténors et basses*)

« Soleil des élus (*bis*) que ta sainte flamme, que ta vivante flamme, embrase mon cœur et ma volonté... (notre cœur et notre volonté). Célestes concerts, enivrez mon âme... (enivrez leur âme). Gloire à Dieu dans l'Eternité ! Chaste Béatrix verse, verse en mon âme...(en leur âme), l'ineffable amour. Gloire à Dieu dans l'Eternité ! »



*Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgil
(Ary Scheffer - Canvas, 1855 - Louvre, Departement des Peintures, Paris, France)*



*Mort de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta.
(Alexandre Cabanel, peinture 1870 - Musée Orsay, Paris, France)*



« **FRANCOISE DE RIMINI** »

Opéra en quatre actes,
un Prologue et un Epilogue d'Ambroise Thomas
Production de l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole

Conférence de Georges Masson au foyer du public (Salle Ambroise Thomas) de l'Opéra-Théâtre : « La tragique histoire de deux héros romantiques », **le samedi 12 novembre à 16h**. Accès entre 16h et 16h30 à la répétition. Limité aux auditeurs de la conférence.

Représentations les vendredi 18 novembre (20h), dimanche 20 novembre (15h) et mardi 22 novembre (20h)

Distribution

Direction musicale : Jacques Mercier

Mise en scène et décors : Vincent Tordjman

Costumes : Christel Birot

Chorégraphie : Luca Manganeli

Lumières : Nicolas Boudier

Chef de chant : Nathalie Marmeuse

Distribution vocale : Catherine Hunold (Francesca) ; Delphine Haïdan, (Ascanio) ; Eugénie Danglade (Virgile) ; Gilles Ragon (Paolo) ; Olivier Grand (Malatesta) ; Jérôme Varnier (Guido) ; Carlos Aguire (Dante)

Chœurs de l'Opéra National de Lorraine
Chœurs et Ballet de l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole,
Orchestre National de Lorraine

Couverture : (photo en filigrane) Buste d'Ambroise Thomas réalisé par Emmanuel Hannaux en 1897, un an après la mort du compositeur, trônant au foyer du théâtre qui a été baptisé "Salle Ambroise Thomas" en novembre 2011.

Dernière de couverture : Monument Ambroise Thomas au Parc Monceau à Paris

Conception et rédaction de l'opuscule : Georges Masson (avec la participation de D. et J.P. Pister)

Directeurs de la publication du C.L.M. : Georges Masson, président et Jean-Pierre Vedit, premier vice-président.

Adresse postale du Cercle Lyrique de Metz : B.P. 90 261 - 57 006 Metz Cedex 1

Adresse mail du président : masson.georges@neuf.fr

Adresse mail du vice-président et webmaster : pister@free.fr

Adresse du site et du blog Internet : www.associationlyriquemetz.com



Le Monument Ambroise Thomas, érigé au Parc Monceau à Paris, a été sculpté par Alexandre Falguière, à l'initiative des directeurs de l'Opéra de Paris, Eugène Bertrand et Pedro Gailhard, et commandé après le décès du musicien. La statue représente l'image du créateur en méditation, isolé du monde, assis en haut d'un rocher et contemplant à ses pieds, Ophélie, l'héroïne de son opéra « Hamlet ». L'ensemble architectural fut inauguré en 1900, année de la mort du sculpteur dont ce fut une des dernières réalisations. La photo a été prise par une arrière-petite-nièce du compositeur.