# Opéra : le miracle et sa reprise

Maud Pouradier

▶ **To cite this version:**

Maud Pouradier. Opéra : le miracle et sa reprise. Célébrer/profaner : dynamiques de l'écoute et de la création musicale, 8, Editions d'Ambronay, pp.109-122, 2016, (Cahiers d'Ambronay), 978-2-918961-16-1. hal-01780695

**HAL Id: hal-01780695**

**https://normandie-univ.hal.science/hal-01780695**

Submitted on 12 May 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

# Opéra : le miracle et sa reprise.

par Maud POURADIER
Université de Caen Normandie
EA Identité et subjectivité 21/29

Le 15 décembre 2013, année du cinquantenaire de la mort de Poulenc, j'allais voir au Théâtre des Champs-Élysées les *Dialogues des Carmélites* dirigé par Jérémie Rhorer et mis en scène par Olivier Py. Comme le souligna la critique, le spectacle fut exceptionnel : distribution irréprochable, direction soignée, scénographie envoûtante de Pierre-André Weitz, mise en scène parfaite. Ce fut comme un miracle dont on est certain qu'il restera gravé dans votre mémoire. Ainsi le compositeur Philippe Hersant nous confiait à propos de la séduction exercée par l'opéra :

> « Il y a une fascination pour ce genre que je comprends très bien. C'est la magie de tous ces arts réunis : un spectacle vivant qui n'aura jamais lieu de la même manière deux fois, qui est capable d'apporter des instants miraculeux, et des déconvenues tout aussi catastrophiques ! [...] Il y a une sorte de prise de risque dans l'opéra que je trouve tout à fait excitante et fascinante[1]. »

La présence inattendue de Sabine Devieilhe dans le rôle de sœur Constance ce 15 décembre après-midi augmenta l'aura d'une représentation qui ne connut aucun enregistrement[2]. Les représentations furent à peine achevées que la critique réclamait une reprise. Des bruits coururent. La presse spécialisée hasarda la date de fin 2015 puis de 2018. Mon impatience fut temporairement apaisée par l'enregistrement en DVD[3] qui parut un an après le miracle. Si la date de 2018 est correcte, alors il s'agira bien au sens strict de reprendre un spectacle dont la série de représentations a été longuement interrompue. Mais voilà que mon attente se fit crainte. Non que le désir ne se fut émoussé, mais désir de quoi exactement ? De voir un spectacle similaire ou de revivre le miracle ? N'allais-je pas renier la puissance de l'événement initial pour une reprise qui ne pourrait être que décevante aux yeux de la mémoire ?

Dans *La Reprise*, Kierkegaard distingue la reprise véritable du simple ressouvenir. La première est le renouvellement du passé dans le présent quand le second est retour vers le passé depuis le présent. La première engage l'existence quand le second nous place en position de spectateur désengagé. De retour à Berlin, le narrateur de *La Reprise* se heurte sans cesse à la pacotille du ressouvenir quand il voudrait revivre son passé au présent.

> « On s'assied sur une chaise devant la fenêtre. On regarde la vaste place ; on voit courir rapidement sur les murs les ombres des passants ; et tout se change en décor de théâtre [...]. Mais hélas ! aucune reprise possible[4] ! »

Si le ressouvenir transfigure son objet en théâtre, réciproquement le théâtre est incapable de reprise[5] : il ne produit que du ressouvenir factice. Représentation d'un

[1] Philippe Hersant, « Le risque de l'opéra », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°12, 2013, p. 165-172.
[2] La titulaire du rôle pour cette production était Sandrine Piau.
[3] Poulenc, *Dialogues des Carmélites*, dir. Jérémie Rhorer, mise en scène Olivier Py, réal. François-René Martin, Erato/Warner Classics, 2014.
[4] Kierkegaard, *La reprise*, Paris, Flammarion, 1990, p. 91.

événement-source, la reprise théâtrale risque vide toujours la performance première de la force de sa puissance. Ainsi le théâtre est-il d'essence mélancolique, c'est pourquoi le mélancolique regarde le monde comme un décor de théâtre selon Kierkegaard.

Le désir de revivre le miracle du 15 décembre 2013 ne s'était certes pas émoussé un an plus tard, mais la crainte de voir la reprise transformée en ressouvenir m'emplit de doute. Au delà des modifications nécessaires à toute reprise (remplacement de certains interprètes et musiciens, éventuelle restauration des décors ou costumes), le miracle opératique décrit par Philippe Hersant ne risquait-il pas d'être profané en voulant être répété ? L'événement d'exceptionnels *Dialogues des Carmélites* n'allait-il pas être obombré par la tentative de le maîtriser en le réitérant ? Leur aura n'allait-elle pas être entachée par sa reproduction, et à jamais détruite pour la mémoire ? Déjà les tableaux vivants d'Olivier Py – référence aux photographies de sainte Thérèse au Carmel de Lisieux – étaient kitschisées par les reproduction parues dans la presse. Car la complexité de l'art opératique résiste à la simplicité de la dichotomie entre art dit allographique et art dit autographique [6] : si la représentation d'un opéra n'est pas une individualité comparable à un tableau ou une sculpture, sa reprise n'est pas non plus comparable à l'exécution d'une œuvre instrumentale. La multiplicité des techniques artistiques en jeu et des divers acteurs de la représentation augmente la probabilité d'accidents et d'écarts. Le spectateur assidu d'opéras le sait bien : rares sont les spectacles où la mise en scène, la scénographie, tel interprète ou tel *tempo* ne rompt le charme. Le risque accepté par le compositeur a pour symétrique le risque pris par le spectateur : on hue plus souvent à l'opéra qu'au théâtre. Mais quand le miracle survient, l'enthousiasme est à son comble. C'est pourquoi l'opéra a pu semblé un art politiquement dangereux propre à fasciner les foules et à les manipuler.

Nous commencerons par montrer que le problème de la reprise s'est plus particulièrement posé, pour des raisons institutionnelles et historique, à l'Académie royale de musique. Lully et Rameau apportent ainsi deux solutions distinctes au risque de profanation du miracle opératique par la reprise : l'assimilation de l'opéra à un mémorial sacré ou la normalisation du miracle par les lois de la nature. S'inscrivant dans la tradition lyrique française, Poulenc ne peut cependant choisir entre la solution lullyste et la solution ramiste. C'est que *Parsifal* a transformé le mémorial opératique en une cérémonie du Graal sacralisant le sang : l'instrumentalisation politique du chef-d'œuvre de Wagner pendant la Seconde Guerre mondiale interdit dans les années 1950 tout recours au mémorial sacré d'inspiration eucharistique. L'originalité des *Dialogues des Carmélites* est ainsi d'abandonner la sacralisation de l'opéra sur le modèle eucharistique au bénéfice de la tradition des témoignages, dont l'idée régulatrice est la Communion des Saints.

On pourrait dire que l'opéra a mis en abyme son propre miracle. Comme l'a magistralement montré Catherine Kintzler, la tragédie lyrique de Lully, comparée à la tragédie racinienne, se caractérise par le recours aux prodiges et à des dieux visibles interdits par les codes du théâtre classique. Afin de justifier sa place dans le système poétique du XVII[e] siècle, la tragédie lyrique doit se présenter comme le double symétrique de la tragédie parlée, montrant ce que l'autre cache, sa vraisemblance étant

[5] Kierkegaard évoque plus particulièrement le Königstheater de Berlin. *Ibid.*, p. 111.
[6] Gérard Genette, *L'œuvre d'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

celle d'un monde habité par le miracle et le divin[7]. Sans doute fallait-il un tel univers fictionnel pour que le spectateur accepte la loi selon laquelle les personnages s'expriment en chantant. L'opéra est donc l'art de l'enchantement et de l'étonnement, miracle sensible et païen qui scandalise La Fontaine[8].

Mais il n'est pas de miracle qui ne soit unique. Si l'esprit classique refuse qu'un miracle puisse advenir hors de l'ordre[9], un miracle reproductible à l'envi ne serait qu'un simple tour. Il n'y a point de miracle hors de l'ordre, mais l'ordre autorise qu'à vue humaine apparaisse une exception au cours ordinaire des lois. Or l'Académie Royale de Musique fondée apparaît elle-même comme une exception dans le paysage théâtral européen des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles : une de ses caractéristiques consiste en la stabilité de son répertoire. De manière exceptionnelle pour l'époque, les œuvres de Lully se maintiennent au répertoire de l'Opéra jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Comme le Théâtre Français, l'Opéra de Paris est une maison de répertoire qui institutionnalise la reprise de ses œuvres. Mais reprendre un miracle est une oxymore : l'extraordinaire ne se répète qu'au risque de s'inverser dans le commun.

La difficulté est d'autant plus grande que le prologue, qui fait partie intégrante de l'esthétique de la tragédie lyrique, insiste traditionnellement sur les circonstances qui ont présidé à la composition de l'opéra, miracle politique qui autorise la splendeur du spectacle opératique en tant que tel, l'un renvoyant à l'autre. Victoire militaire, traité de paix ou mariage[10] — autant de caractéristiques dont la reprise est difficultueuse dans un autre contexte historique. C'est pourquoi le voile de la représentation est si poreux entre la tragédie lyrique et l'assistance, l'action représentée étant aisément interprétée comme une référence directe à la vie du monarque.

Avant de devenir simple introduction à l'action[11] puis strictement instrumental[12], le prologue résout la tension entre le miracle de l'opéra et sa reprise en assumant le paradoxe de la référence au roi en personne, ce dernier fût-il absent du public. Si l'on a beaucoup commenté l'évolution du prologue des tragédies de Lully et Quinault, en soulignant leur abstraction grandissante selon un mouvement parallèle à celui de l'étatisation progressive de la monarchie française, on a peu souligné, à notre connaissance, le paradigme christique qui préside aux allégories royales dans ce contexte. Comme l'a montré Buford Norman dans son livre consacré à Quinault, sans doute est-ce le prologue d'*Alceste* qui constitue la rupture la plus prégnante. Si le roi n'est plus évoqué sous la figure d'un dieu particulier mais d'un héros à la grande sagesse, il apparaît surtout dans une position comparable à celle du Christ après l'Ascension. Si la nymphe éplorée espère au début du prologue la venue de son « Héros », à l'arrivée de la Gloire, c'est le retour de l'« auguste Maître » qu'elle attend. L'appellation païenne est remplacée par le titre christique, car la vraie Gloire revient au maître de l'univers. Le roi céleste et le roi

---

[7] Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* [1983], Paris, Minerve, 1988.

[8] « Reviens, docte Lulli, puisse, aujourd'hui, ton ombre / Echaper, comme Orphée à la demeure sombre ! / [...]Et sur les vains débris de ta scene idolâtre, / Aux grandeurs du Seigneur ériger un théâtre. »La Fontaine, « La poésie et la musique » dans *Les dernières poésies retrouvées de J. de la Fontaine*, Avignon, Jean Aubanel et fils, 1979

[9] Leibniz, *Discours de métaphysique*, VI.

[10] Les prologues de Quinault sont étudiés avec soin par Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des grâces* [2001], Liège, Mardaga, 2009.

[11] Avant Gluck, Rameau fait du prologue une fin en soi et non un prétexte politique. Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau. Les Boréades ou la tragédie oubliée*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 171.

[12] *Zoroastre* est la première tragédie lyrique de Rameau ne comportant qu'une introduction instrumentale.

terrestre sont ici mêlés en cette figure du Maître dont la présence mystérieuse est visible malgré l'absence apparente. La Gloire console la nymphe par ces mots :

« Il revient, et tu dois m'en croire ;
Je lui sers de guide avec soin :
Puisque tu vois la Gloire,
Ton héros n'est pas loin.
Il laisse respirer tout le monde qui tremble :
Soyons ici d'accord pour combler ses désirs. »

Le roi n'est pas absent, il est tout proche. Il n'est pas parti pour toujours, il arrive bientôt. Son royaume est déjà là. Rien de ce qui arrive n'advient sans sa permission. Tel le Christ monté à la droite du Père, il est d'autant plus puissant qu'il n'est plus présent de manière visible — comme dans l'évangile johannique l'Ascension rend les disciples plus proches du Père[13]. Si le prologue mêle avec tant de bonheur mythologie païenne et images bibliques, c'est que l'argument même de l'opéra autorise un double niveau de lecture. La substitution d'Admète par Alceste en victime sacrificielle évoque le sacrifice du Christ innocent à la place de l'homme coupable. Quant à Alcide descendant aux enfers pour reprendre Alceste, il semble préfigurer le Christ recherchant Adam durant le samedi saint. Sa glorification finale par Apollon apparaît comme un *ersatz* d'Ascension. Mais alors que le sacrifice d'Alceste donnait lieu à une statue à son effigie – médiocre souvenir qui fait se lamenter Admète - le mémorial de la victoire d'Alcide et de son renoncement est l'opéra lui-même dont le titre complet est *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*. Alcide est donc vainqueur là où Orphée fut vaincu, celui dont la faute fut de se retourner pour jeter un regard en arrière – de se ressouvenir aurait dit Kierkegaard. Aussi la tragédie d'Orphée est-elle à l'origine de l'opéra lorsqu'il se veut art révolutionnaire. Monteverdi dans *Orfeo* s'affirme ainsi comme celui qui ne veut plus se ressouvenir pour engager une nouvelle pratique musicale digne d'un modèle antique perdu.

Mais quand le miracle de l'opéra a eu lieu et s'est institutionnalisé, c'est la réactualisation permanente du miracle dans un répertoire qu'il faut légitimer. Le mythe d'Orphée tendrait à montrer l'échec de toute tentative de reprise, en la résumant à un simple ressouvenir mélancolique et morbide (ce que les opposants aux vieux lullystes — ramistes, piccinistes et gluckistes — ne manqueront pas de souligner périodiquement !). Répéter l'opéra, c'est le rendre ordinaire, profaner son caractère extraordinaire. Le mythe d'Alceste revisité par Quinault et Lully célèbre le miracle d'un mémorial qui peut ne pas être mortifère. Reprendre l'opéra en fait une liturgie sacrée. Le mythe d'Alceste est le triomphe de l'institution opératique quand le mythe d'Orphée était le triomphe du genre. Dans *Alceste* de Quinault et Lully, la tragédie lyrique en tant que telle acquiert donc rien moins que la fonction de l'eucharistie dans l'économie liturgique et sotériologique de l'Église.

L'Eucharistie est le mémorial du Christ dont la reprise n'est ni un simple ressouvenir ni une répétition, mais la réactualisation d'un sacrifice qui n'eut lieu qu'une seule fois. La théologie eucharistique du sacrifice non sanglant de la messe avait été précisée au Concile de Trente, et donnait les outils conceptuels pour penser un miracle unique, mais dont la réactualisation itérative demeure rédemptrice[14]. En 1975, Louis

[13] Dans la « prière sacerdotale », Jésus annonce par là à la fois sa Passion et son Ascension. Jean 16, 1-22.

[14] « Et parce que le même Jésus-Christ, qui s'est offert une fois lui-même sur l'autel de la croix, et avec effusion de sang, est contenu et immolé sans effusion de sang dans ce divin sacrifice qui s'accomplit à la messe : dit et déclare le saint concile que ce sacrifice est véritablement propitiatoire [...]. [C]'est le même

Marin démontrait dans *La critique du discours* que l'Eucharistie, signe devenant réellement ce qu'il signifie, était le centre de l'idéologie classique de la représentation, en particulier dans la *Logique* de Port Royal[15]. De même dans *Alceste*, l'Eucharistie apparaît implicitement comme le point de fuite de la reprise.

C'est d'une tout autre manière que Rameau assume le problème opératique de la reprise du miracle. Catherine Kintzler a parlé de l'esthétique cartésienne de Rameau[16] : selon le modèle du jardin à la française, il s'agit d'opposer la vérité de l'illusion à la réalité perceptive, en faisant de « l'artifice le révélateur de la nature[17] ». Les arbres ne poussent pas de manière parallèle sans la main de l'homme, mais les lois de la nature qui président au foisonnement des forêts sont bien de nature mathématique. La musique n'est pas un empire dans un empire, et ses lois peuvent être découvertes au même titre que les lois du mouvement. C'est toute l'esthétique opératique du *deus ex machina* et de l'enchantement des décors qui trouve ici un fondement philosophique : nous ne voyons pas de dieu arrivant sur un char pour régler les conflits humains, mais nous pouvons en donner l'illusion car nous maîtrisons les mécanismes du décor qui sont de même nature que les mécanismes du monde physique. La vérité de l'opéra est dans l'artificialisation du prodige qui en permet la répétition à l'envi.

Mais l'originalité de Rameau est de fonder musicalement cette esthétique de l'opéra comme « miracle permanent ». Le problème n'est plus de reprendre un miracle extraordinaire, mais de montrer au contraire que la structure poético-musicale de l'opéra n'est pas un miracle, mais répond à des lois tant scientifiques qu'artistiques et esthétiques. La stabilité d'un tel édifice autorise sa reprise, faisant de l'opéra une œuvre musicale à part entière. L'esthétique cartésienne légitime ainsi non seulement l'enchantement du *deus ex machina* réitérable, mais la reprise d'une musique obéissant à des lois aussi strictes que ces mécanismes visuels. L'opéra n'est pas un miracle en tant que tel, mais les lois de la nature permettent qu'il apparaisse ainsi.

Ainsi la conversion de la haine d'Armide en amour dans l'opéra de Lully apparaît comme extraordinaire. La célèbre querelle entre Rameau et Rousseau sur la manière dont Lully aurait dû traiter le texte de Quinault oppose deux conceptions du « miracle permanent » de l'opéra : celle du miracle légal et celle du miracle hors norme. Rousseau reproche au compositeur de ne pas imiter la vérité de la voix passionnée en infligeant à l'auditeur un récitatif d'une insupportable platitude.

> « *Quel trouble me saisit ? Qui me fait hésiter ?* [...] Ce vers est dans le même ton, presque dans le même accord que le précédent. Pas une altération qui puisse indiquer le changement prodigieux qui se fait dans l'âme et dans les discours d'Armide[18]. »

---

qui s'offrit autrefois sur la croix, qui s'offre encore à présent par le ministère des prêtres, n'y ayant de différence qu'en la manière d'offrir : et c'est même par le moyen de cette oblation non-sanglante que l'on reçoit avec abondance de fruit de celle qui s'est faite avec effusion de sang. » Concile de Trente, XXII[e] session, chapitre 2.

[15] Louis Marin, *La Critique du Discours*, Paris, Minuit, 1975.

[16] Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* [1983], Paris, Minerve, 1988, p. 12.

[17] *Ibidem*, p. 42.

[18] Rousseau, « Lettre sur la musique française » in *Œuvres complètes*, V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 324-325.

Le retournement d'Armide devrait pour Rousseau se traduire par des changements de tons inattendus, une pénible succession de *ré* ne pouvant légitimement imiter la voix d'une femme qui prononce à la vue de son amant haï : « Quel trouble me saisit qui me fait hésiter ? ». Rameau ne cesse de montrer au contraire que la répétition d'une même note n'est qu'apparente, le même *ré* passant en particulier du statut de tonique à celui de dominante. La passion extraordinaire ne doit pas se traduire par un bouleversement superficiel de la ligne mélodique : le miracle réside dans une répétition qui n'en est pas une — comme le jour devient nuit[19] sans que la position des choses mondaines n'en soit modifiée, bien que tout soit en vérité changé. Une note identique, considérée isolément, change de contenu expressif par la modification du fonds harmonique.

> « [L]e mode mineur de *mi*, celui qui règne dans tout le monologue, celui qui seul y préoccupe, et qu'on vient de faire désirer plus fortement que jamais par tous les différents tons ou modes qui l'ont suivi depuis le quatrième vers, savoir, ceux de *ré*, de *sol*, d'*ut* et de *la*, si bien, dis-je, que ce même mode de *mi*, tant désiré, s'annonce, revient, et va tout d'un coup frapper sur sa tonique[20]. »

Le désir de l'oreille révèle la loi nécessaire de construction du son, car l'instinct est une connaissance innée de ce que le théoricien musicien explicite. La répétition du *ré* renvoie à la stabilité des lois de production du son, lesquelles transfigurent l'apparent retour du même en miracle permanent. Aussi faut-il comprendre qu'Armide ne convertit pas son cœur à l'amour : sa haine était amour, et son amour demeure haine – la magicienne tentera du reste à nouveau de tuer Renaud. Là où Rousseau voit changement ou nécessité de changement, Rameau voit constance et loi, et tel est le véritable miracle. C'est pourquoi la loi autorise l'apparent extraordinaire. De même que l'expression pathétique est sous-tendue par tout le déploiement harmonique, la réussite esthétique de l'opéra dépend de toute la construction musicale. Le miracle esthétique de l'opéra est donc aussi répétable que tout ce qui est fondé en raison et connu par la loi géométrique.

Allant plus loin que la lettre même des *Observations*, nous pouvons élargir les conclusions de Rameau au cas de la répétition de l'œuvre entière. Depuis 1749 Rameau ne sacrifie plus à la tradition du prologue : ni *Zoroastre* ni *Les Boréades* ne font référence en prélude de l'œuvre à quelque circonstance de composition ou de représentation. Le contexte historique peut partiellement le justifier[21], mais un prologue littéraire, mettant en avant les thèmes de l'opéra aurait pu inaugurer chacune de ces tragédies. Détachée des circonstances de la composition, elles se présentent comme des touts tant musicaux que poétiques. Leur déploiement répond à des lois musicales et poétiques dont le fondement est dans la nature. Le miracle de l'opéra n'est plus attaché à la présence du roi qui autorise par sa puissance la création d'un spectacle d'ampleur remarquable. Il réside dans la totalité qu'il constitue : on n'écoute pas un opéra note par note comme le croit Rousseau, mais dans une perception d'ensemble. Le miracle réside donc dans la possibilité de sa répétition, laquelle est fondée en nature. Chaque reprise célèbre la stabilité de la nature, qui dépend du miracle permanent de la création continuée, si l'on est fidèle comme Rameau à la métaphysique cartésienne.

---

[19] Répondant à Rousseau, Rameau écrit « "La tonique, il est vrai, devient dominante" etc., c'est comme si l'on disait : le jour, il est vrai, devient nuit. » *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe* in *Musique raisonnée*, Catherine Kintzler (éd.), Paris, Stock, 1980, p. 182.

[20] *Ibidem.*

[21] Solveig Serre, « L'opéra entre incarnation et représentation. Quelques éléments d'un système poético-politique », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°12, 2013, p. 11-22.

Les solutions lullyste et ramiste au problème de la reprise de l'opéra supposent une stabilité institutionnelle renvoyant à l'éternité des lois divines ou à l'éternité des lois de la nature — les deux étant intimement liées dans un pouvoir monarchique à l'origine divine. C'est une telle stabilité qui est brutalement remise en cause par l'Événement par excellence que fut la Révolution. Le texte de Bernanos dont Poulenc conçoit un opéra en 1953 fait mémoire du traumatisme historique et met en abyme la crise de l'opéra. Au sortir de la seconde guerre mondiale, le genre est mis à mal par son instrumentalisation politique par les régimes totalitaires d'Europe occidentale[22]. Cette crise de l'opéra est éminemment symbolisée par le constat du prêtre au milieu des *Dialogues* : « Le tabernacle est vide. »

En effet, si le paradigme eucharistique est implicite chez Lully et Quinault, il est devenu explicite dans l'œuvre de référence pour toute la modernité opératique : *Parsifal*. Dans son chef-d'œuvre, Wagner avait fait de la cérémonie du Graal le cœur de son « festival scénique sacré ». Jouant sur le thème eucharistique, cette cérémonie est cependant plus païenne que chrétienne : alors que l'Eucharistie n'est pas attachée à un lieu particulier mais souligne au contraire l'universalité de la présence christique, la cérémonie du Graal ne peut se dérouler que dans un lieu particulier et dans une coupe particulière. Cet attachement géographique renvoie à l'interdiction wagnérienne de donner *Parsifal* sur une autre scène que celle de Bayreuth : la cérémonie du Graal justifie moins la reprise du « festival scénique sacrée » que sa réitération *en un lieu singulier*. Au contraire, l'attachement des tragédies lullystes au répertoire de l'Académie Royale de Musique est fonctionnel et abstrait : comme la messe, elles peuvent se dérouler dans n'importe quel lieu adéquat, par exemple Versailles. Enfin le sang du Christ censé remplir le Graal de *Parsifal* n'est pas caché sous l'espèce du vin : on ne saurait mieux souligner le rêve wagnérien d'un abandon de la représentation qui entache l'opéra traditionnel de facticité. Ce qui préserve le christianisme de l'accusation de cannibalisme[23] est omis.

Contrairement aux apparences, la cérémonie du Graal est donc rigoureusement l'inverse de l'Eucharistie. Loin de la théologie eucharistique classique – dans sa version catholique ou luthérienne – *Parsifal* met en scène une célébration de la puissance vitale symbolisée par le sang du Christ en échange duquel le prêtre (fautif d'avoir perdu la lance) paie mystérieusement un tribut (il saigne à chaque élévation du Graal). L'Eucharistie était une oblation pour les hommes, les hommes offrent leur propre sang pour bénéficier des vertus du Graal. Cette scène fondamentale de *Parsifal* résume le pouvoir de fascination de l'opéra tout en soulignant son pouvoir de subversion. Dans le contexte des années 1930, Schoenberg vivant la manipulation des foules par le régime nazi réinterprète dans *Moses und Aron* la dernière scène du premier acte de *Parsifal* sous la forme de l'adoration orgiaque du veau d'or. Mais le chef-d'œuvre de Schoenberg est inachevé : l'échec de Moïse est peut-être celui de tout opéra désormais. C'est à cette question que tente de répondre Poulenc, comme tous les compositeurs lyriques de la seconde moitié du XX^e^ siècle, par le biais de la pièce de Bernanos.

[22] Aude Ameille, « Mort et Renaissance de l'opéra contemporain en Europe occidentale », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°12, 2013, p. 55-66.
[23] Emmanuel Falque, *Les Noces de l'agneau*, Paris, Cerf, 2011.

Dans les années 1950, pour qu'un opéra soit possible sans céder aux sirènes d'une Eucharistie renversée en messe noire[24], il faut que le tabernacle soit vide. Dans les *Dialogues des Carmélites*, la Révolution se charge de l'éventrer. Le risque de la célébration humaine trop humaine est évité, mais le miracle de l'opéra pourra-t-il encore avoir lieu sans son « point de fuite » ? Sans doute pourrait-on situer Blanche de la Force dans la longue tradition des héroïnes sacrificielles de l'opéra : comme Alceste, elle offre sa vie pour quelqu'un d'autre, et comme Iphigénie, elle est le bouc émissaire d'un pouvoir politique vorace. Mais la pièce de Bernanos se situe dans un cadre qui n'est plus celui du paganisme, fût-ce à un niveau simplement apparent. Aussi Blanche, pas plus qu'aucune de ses compagnes, ne peut-elle prétendre sauver qui que ce soit par sa mort – comme elle le rappelle de manière cinglante à sœur Constance. Si Blanche peut se sacrifier pour quelqu'un d'autre – le peuple de France comme le suggère sœur Marie de l'Incarnation – c'est parce que quelqu'un d'autre est mort à sa place – madame de Croissy et ultimement le Christ. Le contexte moral et religieux des *Dialogues* n'est donc plus celui du sacrifice païen mais celui de la communion des saints, que sœur Constance récapitule par la formule : « On ne meurt pas chacun pour soi, mais les uns pour les autres, les uns à la place des autres. » Ce n'est possible que parce que quelqu'un qui en avait le droit et le pouvoir est mort une fois pour toutes à notre place : pour les personnages des *Dialogues*, la mort ne peut pas être notre possibilité la plus propre[25].

Si l'Eucharistie était peut-être le point de fuite de la tragédie lullyste et si son inversion était celui de *Parsifal*, la communion des saints est explicitement celui des *Dialogues des Carmélites*. Comme le souligne l'inoubliable mort de madame de Croissy à la fin du premier acte, tous les personnages vivront une double mort qui ne sera jamais seulement la leur : la mort du Christ auquel ils sont configurés et la mort de quelqu'un d'autre. La configuration au Christ de la première prieure fut particulièrement soulignée par Olivier Py et Pierre-André Weitz, qui choisirent de positionner en hauteur et verticalement le lit d'agonie du personnage, donnant la vive impression au spectateur qu'elle y était clouée. Madame de Croissy vit ainsi la déréliction de Jésus sur la Croix (« Je suis seule ma mère, absolument seule ») tout en mourant à la place de Blanche (« je ne puis donner maintenant que ma mort »). Le caractère singulier de sa mort – une agonie difficile – est au croisement de cette double mort dont aucune ne lui est propre, au point que l'agonie apparaît comme la terrible *persona* qu'il faut tragiquement tenir (« L'angoisse adhère à ma peau comme un masque de cire... Oh ! que ne puis-je arracher ce masque avec mes ongles ! »). Les entêtants intervalles de sixte qui inaugurent le dernier tableau du premier acte l'annoncent sans ambiguïté au spectateur : « C'est l'heure ». Le présent de l'agonie de madame de Croissy coïncide avec le passé de la rédemption et le futur que le personnage prophétise (« Je viens de voir notre chapelle vide et profanée, l'autel fendu en deux, de la paille et du sang sur les dalles »). Le temps n'apparaît plus alors comme une simple continuité successive. Il est toujours réactualisation de l'événement rédempteur, non comme un sacrifice non sanglant, mais comme un témoignage nécessairement sanglant – les *Dialogues des carmélites* ne sont pas seulement une fiction mais font référence au martyr des carmélites de Compiègne en 1794. Ce croisement des temps enté dans la rédemption et l'éternité divine fait de la reprise une réactualisation, qui n'est jamais répétition discrète d'un événement à jamais éloigné de nous.

[24] Dans son *Pierrot lunaire*, Schoenberg évoque une messe noire à l'hostie sanglante, l'inversion de la relation parole/musique dans le *Sprechgesang* semblant avoir là son chiffre.
[25] Heidegger, *Être et Temps*, §53.

Le chef-d'œuvre de Poulenc n'est pas qu'un opéra édifiant. La puissance des *Dialogues* ressortit pourtant incontestablement d'une forme de terreur sacrée. Hasard peut-être, mais l'après-midi du 15 décembre 2013, mes deux voisins immédiats pleuraient. La chose me frappa d'autant plus que c'étaient des hommes, chez qui on m'accordera qu'il est encore moins courant de voir une telle effusion lors d'un spectacle lyrique. Le dogme de la communion des saints nous serait-il totalement étranger, il est difficile de ne pas succomber à la suggestion selon laquelle les carmélites de Compiègne sont mortes pour ce peuple français dont le public est une partie et un représentant, comme le souligne ce dialogue du deuxième acte :

> Sœur Constance. – N'y aura-t-il pas de bons Français pour la défense de nos prêtres ?
> La Prieure. – Quand les prêtres manquent, les martyrs surabondent et l'équilibre de la grâce se trouve ainsi rétabli.
> Mère Marie. – Il me semble que l'Esprit Saint vient de parler par la bouche de Sa Révérence. Pour que la France ait encore des prêtres, les filles du Carmel n'ont plus à donner que leur vie.

Il est vrai que ce ne sont pas les bienheureuses carmélites de Compiègne que le public voit, et que le martyr ultime est feint. Le risque d'oublier la réalité de l'événement historique par la multiplication des représentations est cependant évité. En effet, la communion des saints a précisément été décrite de manière théâtrale durant tout le premier acte : c'est le masque de cire qui brûle le visage de madame de Croissy, ou le mauvais costume que l'on vous octroie dans les coulisses (« On dirait qu'au moment de la lui donner, le bon Dieu s'est trompé de mort, comme au vestiaire on vous donne un habit pour un autre [...], une mort trop petite pour elle, elle ne pouvait seulement pas réussir à enfiler les manches. ») Le public représente ainsi le public de l'exécution finale – d'autant plus qu'Olivier Py eut l'heureuse idée de cacher le chœur – mais est peut-être ultimement celui pour qui les vraies carmélites de Compiègne ont offert leur vie. D'où le sentiment de sacré auquel il est si aisé de succomber, aussi éloigné soit-on de la foi des personnages.

Représenter l'exécution des carmélites n'est pas profaner la mémoire de saintes si la communion des saints est déjà comprise de manière représentationnelle. Madame de Croissy incarne le Christ en y étant configurée, mais elle joue aussi le rôle qu'aurait dû prendre Blanche sur l'échafaud. C'est toute l'ambiguïté du thème du masque de cire, qui peut aussi bien renvoyer au rôle théâtral que l'on joue qu'à l'empreinte mortuaire qui ressortit à la ressemblance par contact[26] et à la configuration. La messe ne pourra plus être célébrée à Compiègne, comme le souligne l'aumônier : « Cette messe que je viens de dire est la dernière. Le tabernacle est vide. [...] Ce jour est un grand jour pour le Carmel. » Contrairement à *Parsifal*, la reprise de l'opéra n'est pas justifiée par l'itération d'une cérémonie artistico-religieuse symétrique de l'Eucharistie. Les *Dialogues des Carmélites* constituent pourtant une célébration au sens d'un témoignage au témoignage des véritables carmélites de Compiègne. Ce témoignage parvient à ne pas devenir factice malgré la représentation opératique. Le génie de Bernanos a consisté à l'insérer dans une communion des saints interprétée de manière théâtrale sous le motif ambigu du masque.

[26] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.

Nous avions mis l'opéra sous le signe du miracle. Apparemment les *Dialogues* sont un anti-miracle, puisque rien n'est plus ordinaire que le martyr. À peine une décennie après la seconde guerre mondiale, l'exécution d'innocents devait sembler encore plus habituelle à Poulenc qu'elle ne l'est pour nous. Rousseau aurait peut-être dit de cet opéra qu'il ne vaut pas mieux que l'ensemble du théâtre qui purge notre pitié pour mieux nous rendre indifférent aux réalités[27]. C'est en effet le péché de la représentation que de nous mettre à distance de ce que nous regardons afin de transfigurer son référent. Il nous semble cependant que l'œuvre de Bernanos et Poulenc échappe à cette critique. Au sens strict, les *Dialogues* ne sont pas susceptibles d'une reprise, car chacune de ses représentations n'est pas reprise d'une œuvre ou d'un spectacle, mais insertion dans la tradition des témoignages, où la représentation est témoignage rendu à un témoignage, lequel est toujours à la fois incarnation et représentation – masque d'un rôle et masque d'une configuration. De manière beaucoup plus efficace que tout mime d'une célébration religieuse, les *Dialogues* parviennent ainsi à dépasser la facticité d'une esthétique de la représentation, sans céder aux sirènes de l'art total qui contreviendrait au genre de l'opéra.

[27] Rousseau, lettre « À monsieur d'Alembert », in *Œuvres complètes*, V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.