

*L'une des « bêtes féroces »
du XIX^e siècle*

Un jour des années 1980, la mezzo-soprano Marilyn Horne me fit l'honneur, lors d'une rencontre, de me parler de Pauline Viardot, une des légendes de l'art du chant au XIX^e siècle. Le nom de cette artiste choyée par des compositeurs comme Rossini, Meyerbeer, Gounod ou Saint-Saëns ne m'était pas inconnu. Malheureusement, il n'existe pas – comme il ne saurait toujours exister – d'enregistrements de sa voix. Un organe des plus étendus, à la fois mezzo-soprano et soprano dramatique, n'ayant pas hésité à chanter les *contraltini* à coloratures de Rossini comme la redoutable *Norma* de Bellini. S'étant retirée de la scène en 1862, la fille de Manuel Garcia, créateur d'Almaviva du *Barbier de Séville*, et la sœur de la Malibran n'avait pas pu chanter pour l'invention d'Edison – le phonographe – apparue en 1876. Comme je déplorais cette lacune, Marilyn Horne me proposa de la retrouver quelques jours plus tard. Afin qu'elle puisse me montrer un document captivant. Il se rapportait à l'artiste glorieuse l'ayant précédée dans des rôles tels que Rinaldo de Händel, Fidès du *Prophète* de Meyerbeer, Azucena du *Trouvère* ou la Dalila de Saint-Saëns.

La cantatrice américaine adulée chantait, à cette époque, l'*Orphée* de Gluck au Théâtre des Champs-Élysées. Dans l'arrangement pour voix grave féminine réalisé, en 1859,

par Berlioz, Saint-Saëns et Pauline Viardot. Rendez-vous fut pris au paisible appartement occupé lors de ses séjours parisiens par l'amie de cœur de Montserrat Caballé et situé à proximité de l'église Saint-Julien-le-Pauvre. La Horne m'y présenta une partition ancienne. Il s'agissait d'une réduction pour chant et piano d'*Orphée*. Chargée d'annotations manuscrites, enrichie de cadences. Également manuscrites. Le tout était de la main de Pauline Viardot ! Marilyn Horne m'expliqua qu'elle restituait ainsi, dans sa propre interprétation, l'arrangement de la cantatrice l'ayant précédée dans ce rôle près de cent trente ans auparavant. Une telle pratique était, au demeurant, la métaphore de la transmission – moins mystérieuse qu'on pourrait le croire – d'un style, comme d'une pose et d'une technique vocales. En 2007, l'art d'un Rolando Villazon ou d'un Juan Diego Flores procède de la lignée initiée, entre autres, par Manuel Garcia et ses deux filles. Les auditeurs de la défunte Pilar Lorengar et du regretté Alfredo Kraus, de monstres sacrés nommés Teresa Berganza et Montserrat Caballé, comme de Placido Domingo ou de la délicieuse Maria Bayo, si ce n'est de Pedro Lavirgen, ne se rendent pas toujours compte que ces interprètes prennent place parmi un arbre généalogique remontant aux premières décennies du XIX^e siècle. Essentiellement entretenu par des compositeurs italiens et français, si ce n'est d'origine allemande avec Meyerbeer, il est – pour une bonne partie – d'origine ibérique. Pour ce qui se rapporte au sport de la *vocalità*. Parmi ses plus belles feuilles se trouvaient Isabel Colbran, la seconde épouse de Rossini, Maria Malibran et Pauline Viardot.

En dépit d'un inévitable ancrage dans son époque, la créatrice de la *Rhapsodie pour alto et chœur d'hommes* de Brahms est une figure moderne. Voire actuelle. Comme l'explique Michèle Friang au long du présent ouvrage, parais-

sant avec une souhaitable avance si l'on songe que 2010 sera l'année du centenaire de sa mort, Pauline Viardot « *voulait chanter tout ce qu'elle aimait* ». À l'instar de Sylvia Sass, de Cheryl Studer ou de Maria Callas. Telle la soprano d'origine hellène, elle a usé prématurément sa voix. En passant des pièges dramatiques de Norma, de la Lady Macbeth de Verdi ou des clameurs déchirantes de la Léonore de Beethoven à la plaisante *agilità* des chansons espagnoles dont elle régala, à la ville et à la campagne, ses invités. Quand ce n'est pas au répertoire de l'opérette, présenté – néanmoins – en privé. En 1847, à Berlin, elle est à la fois Alice et Isabelle dans *Robert Le Diable* de Meyerbeer. Deux rôles de soprano pour le moins antinomiques. Atteinte, comme la maîtresse d'Aristote Onassis, de boulimie vocale et également dotée d'une voix âpre, la Viardot s'immole sur l'autel du *noble art*. Après avoir fait école – entre autres – dans *Ô ma lyre immortelle !*, les fameuses stances de *Sapho* de Gounod où brillera, un jour, Régine Crespin.

Orphée et la poétesse de Lesbos : deux emblèmes du monde d'Homère et de l'aurore de la musique, ayant élevé Pauline Viardot au rang d'icône de la culture de notre continent. Alors que le Traité de Rome, paraphé voici un demi-siècle, a jeté les bases de l'Union Européenne, elle fait déjà fi – bien que née en 1821 – des nationalismes étriqués. En vertu d'une conscience européenne exceptionnelle pour l'époque. Voyageant sans cesse pour raisons professionnelles d'un pays à l'autre, elle prend domicile à Paris, à Baden-Baden ou à Londres. Selon ses nécessités, les événements historiques et la conjoncture politique. Voire les tendances despotiques de Napoléon III. Affichant de fortes convictions de gauche, la famille Viardot voit d'un œil très défavorable le glissement pernicieux d'une République boîteuse vers un Empire autoritaire. Comme Victor Hugo et bien d'autres.

D'ailleurs, l'année 1851 n'est pas seulement celle du coup d'État survenu le 2 décembre. On crée à l'Opéra de Paris, le 16 avril, *Sapho* de Gounod. Avec, dans le rôle-titre, Pauline. Or, l'action de l'ouvrage comporte un complot organisé pour restaurer la liberté. La censure théâtrale, paradoxalement somnolente, ne se rend pas compte de ce rapprochement avec l'actualité. Professeur de chant réputé ayant notamment formé Désirée Artôt ou Félicia Litvinne, Pauline prohibe aussi l'utilisation de la traduction française des œuvres vocales étrangères. Un véritable cas d'école à une époque où, en ce qui concerne notre langue, l'utilisation de celle-ci était à la fois exclusive et obligatoire sur la première scène lyrique nationale.

La vie sentimentale de l'amie de George Sand est aussi en avance sur les usages de l'époque. Ayant épousé Louis Viardot, de vingt ans son aîné, elle se consume pour l'écrivain russe Ivan Tourguéniev. Sans passer vraiment à l'acte. En dépit de commérages innombrables sur ce sujet. Pauline va, en l'espèce, vers l'étranger. L'auteur du conte *Eaux printanières* n'est-il pas, entre autres traits distinctifs, de confession orthodoxe ? Une particularité remarquable à l'heure, en France, du catholicisme triomphant. À cet égard, notre vedette nage à contre-courant. N'est-elle pas l'une des célèbres interprètes de Meyerbeer, compositeur juif brocardé par les chrétiens antisémites ? N'a-t-elle pas triomphé dans *Valentine des Huguenots*, opéra s'élevant contre l'intolérance en matière religieuse ? Comme dans *Fidès du Prophète*, pompeux spectacle traitant du soulèvement des anabaptistes dans l'Allemagne du XVI^e siècle et ressuscité, voici quelques années, par l'Opéra d'État de Vienne avec une distribution comportant Agnès Baltsa et Plácido Domingo ?

Nettement plus prudents dans le domaine spirituel, des compositeurs de l'envergure de Fauré ou Saint-Saëns sont,

alors, des organistes professionnels appréciés. Gounod est confit en dévotions. César Franck dit régulièrement des neuvaines. Sans oser émettre, tel Gabriel Fauré, de discrètes réserves sur les limites du magistère pontifical. Quant à Pauline, bien qu'insensible aux questions religieuses, elle commande au facteur Cavallé-Coll un orgue destiné à son hôtel particulier de la rue de Douai. Elle le joue elle-même. En vertu d'une formation musicale de très haut niveau, ayant également fait d'elle une pianiste accomplie et une compositrice. Deux de ses enfants, Louise et Paul, seront respectivement une vocaliste et un violoniste réputés. Ils incarneront, ainsi, la troisième génération d'une famille d'artistes que des zéloteurs un rien trop empressés compareront à la tribu Bach. Ils évoquent plutôt, de notre point de vue, la lignée des Casadesus, connue – entre autres – à cause de Robert, le virtuose du clavier, et Jean-Claude, le chef d'orchestre.

En tout cas, les grands compositeurs du XIX^e siècle se sentent, en présence de Pauline Viardot, tout à fait à l'aise. Elle est, de par son cursus encyclopédique, leur égale. En dépit de certains préjugés machistes. On ne s'étonnera pas, dès lors, que plusieurs d'entre eux lui dédient des pages inédites. Ils écrivent pour elle. Avec plus d'empressement que pour ses consœurs. En lui demandant des prouesses que, seule, une technicienne hors-pair du chant et de la musique est à même de réaliser. L'une des plus belles « bêtes féroces » des grandes scènes de l'époque, comme elle se dépeint elle-même dans une lettre de 1849, ne peut donc qu'en imposer terriblement à son mari et à Tourguéniev. À dater de 1863, un ménage à trois se met en place. À une époque où Pauline a déjà triomphé dans deux ouvrages de Gluck traitant – comme par hasard – des douleurs possibles de la vie conjugale : Orphée et Alceste. Dans ce dernier opéra, une femme

donne sa vie par amour pour son mari. Autre observation savoureuse : Louis Viardot et Tourguéniev, s'étant toujours entendus comme larrons en foire, entreprendront une traduction française d'Eugène Onéguine de Pouchkine. Ce roman en vers n'offre-t-il pas le spectacle d'une relation triangulaire entre deux hommes et une certaine Tatiana ? Son époux, le prince Grémine, n'est-il pas largement plus âgé qu'elle, tel l'indulgent Louis Viardot ? Comme dans l'univers wagnérien, les apparentes fictions scéniques et les événements de la vie intime de Pauline s'entremêlent.

Notre nouvelle Wilhelmine Schröder-Devrient, analogie suscitée par la personnalité de la tragédienne lyrique allemande indispensable aux ouvrages de Weber, de Bellini et du jeune Wagner, était d'ascendance ibérique. Elle aimait les épopées. Elle adorait, à la fois par nécessité pratique et par goût, correspondre avec ses contemporains. Utilisant des fragments de dizaines de lettres de la Viardot et d'autres personnalités, certaines d'entre elles étant encore inédites, poussant ses investigations chez les descendants de la cantatrice ou parmi les experts en documents autographes, Michèle Friang nous donne aujourd'hui une biographie captivante de l'amie d'Eugène Delacroix et de tant d'autres. Sa vie nous est contée, en bonne partie, grâce à sa correspondance. Comme ressuscitent, à nos yeux, l'univers prescripteur des salons, les représentations triomphales d'alors, l'émotion provoquée par la mort de Chopin ou l'exécution du Requiem de Mozart lors de ses funérailles avec, parmi le quatuor de solistes, Pauline Viardot. Sans oublier les joies simples de Courtavenel, propriété champêtre de la cantatrice et de son mari. L'usage linguistique du xixe siècle consistant à franciser les titres des ouvrages étrangers est, ici, repris. On retrouve, ainsi, la saveur d'un temps où l'on disait Don Juan pour Don Giovanni de Mozart, quand ce n'était pas Cendrillon lorsqu'on évoquait La Cenerentola de Rossini. De

même, la ponctuation d'origine de mainte lettre a été respectée. À côté de créateurs dont les œuvres sont toujours vivantes et de virtuoses dont le nom est passé à la postérité, cette galerie présente des personnages qui, entre le règne de Louis XVIII et la veille de la Première Guerre Mondiale, furent des notoriétés incontestables. Notamment le baryton Julius Stockhausen, l'un des créateurs du Requiem allemand de Brahms. Ou l'Alsacien Napoléon-Henri Reber, auteur d'un Traité d'harmonie respecté, traduisant une forte nostalgie du XVIII^e siècle. Dans sa célèbre Biographie universelle des musiciens, le redouté Fétis le créditera d'une « certaine naïveté gracieuse ». La postérité – tout du moins française – a également quelque peu oublié l'un des correspondants préférés de Pauline Viardot, l'Allemand Julius Rietz. Encore un étranger. Un être éloigné d'elle par l'espace.

Tout comme un musicien élevé dans un sérail de choix. Ancien assistant de Mendelssohn, le très introverti Rietz (1812-1877) deviendra directeur du prestigieux Orchestre du *Gewandhaus* de Leipzig. À ce titre, il sera l'un des prédécesseurs de Wilhelm Furtwängler et de Kurt Masur dans la fonction. Habile violoncelliste, il sera aussi le secrétaire de la *Bach-Gesellschaft* de la ville saxonne et se livrera à des activités éditoriales. On lui doit, entre autres, la *Gesamtausgabe* des œuvres de Mendelssohn. Ainsi que le texte dit *scientifique* de plusieurs opéras de Mozart. L'assise des objets de vénération de Rietz contribua-t-elle à susciter, chez Pauline Viardot, une attirance – exceptionnelle de son temps – pour des figures du répertoire baroque ? L'hypothèse mérite d'être avancée. Pour elle, Bach ou Carl Heinrich Graun, le maître de chapelle de Frédéric Le Grand, n'étaient pas des bustes poussiéreux. Elle les mettait, avec enthousiasme, au programme de ses concerts. Quant à Händel, elle avait certainement pris la mesure de son talent durant des séjours en Angleterre, la patrie d'adoption de l'auteur

du *Messie*. Cependant, comme chacun d'entre nous, Pauline a eu ses limites. Suscitées par le contexte culturel et social de son époque. Elle n'a pas totalement reconnu, de manière précoce, les génies respectifs de Berlioz et de Wagner. Des *Troyens* du premier, l'un des plus hauts chefs-d'œuvre du répertoire lyrique universel, elle trouve que quelques passages se caractérisent par « *une bizarrerie choquante et déplacée* ». Pour ce qui se rapporte à l'auteur des *Wesendonck-Lieder*, elle procède à un amalgame entre l'homme et le créateur. D'abord hostile au tumultueux Richard, elle est ensuite fascinée par son apport au patrimoine culturel de l'humanité. Que n'ont-ils pas conversé au sujet de la Grèce antique, à l'heure où la Viardot étudiait Eschyle et Sophocle afin de paraître dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck ! Ils seraient, alors, peut-être devenus des complices. En effet, les théories wagnériennes sur le rôle du théâtre lyrique découlent de la pensée hellène des années 500 avant Jésus-Christ.

Quand, en 1876, l'ouverture du festival de Bayreuth fut un événement culturel d'envergure planétaire et que la wagnérolâtrie commença à se propager jusqu'au Japon, Pauline revint sur ses positions. Honnêteté intellectuelle ? Oui. Intime conviction ? Non. Il est facile, en effet, de laisser le triomphe voler au secours de la victoire. Comme il n'est obligatoire, pour personne, de répandre de l'encens autour de Wagner et de faire du « *vieil enchanteur rusé* », dont parlait Nietzsche, un objet de culte. *Mutatis mutandis*, la Viardot était peut-être révoltée devant le sort fait, dans l'œuvre comme dans la vie de Wagner, à la gent féminine. Surtout quand, préfigurant en cela une émancipation à l'ordre du jour pour les années 2000, ces dames étaient aussi des compositrices. Qu'il s'agisse d'elle-même, de Clara Schumann, sa vieille amie, ou d'Augusta Holmès. Pour ne pas citer celles que la Viardot, proche de l'illustre violoniste

Joseph Joachim, ne rencontra jamais. À commencer par Alma Mahler. Il est donc largement temps, en France, de se pencher sérieusement sur le statut, la réception et l'appréciation des femmes compositeurs du XIX^e siècle. Avec un précédent ouvrage consacré à Augusta Holmès, Michèle Friang avait ouvert une brèche. L'heure a sonné, grâce à Pauline Viardot, d'avancer sur ce chemin riche et étonnant...

Philippe Olivier