

L'ESPACE « SENSIBLE »  
DE LA DRAMATURGIE MUSICALE

*Sous la direction de*  
Héloïse Demoz, Giordano Ferrari et Alejandro Reyna

L'Harmattan  
Collection « Arts 8 – Compositions »

Ce livre bénéficie d'une aide de l'ANR au titre du programme *Investissements d'avenir* (ANR-10-LABX-80-01) et du Laboratoire MUSIDANSE de l'Université de Paris 8 (EA 1572).

*Conception graphique* : Viviane Ferran.

*Photo de couverture* :

Aperçu du *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (Berlin), Photo Emma Ferrari.

## *Sommaire*

<b>Préface</b> HÉLOÏSE DEMOZ, GIORDANO FERRARI et ALEJANDRO REYNA	9
<b>I. Ouvertures</b>	
<b>Qu'est-ce que l'espace pour l'écriture musicale ?</b> JEAN MARC CHOUVEL	27
<b>« Et vive la musique qui nous tombe du ciel ! ». L'espace sensible sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle</b> MICHELE GIRARDI	37
<b>II. L'articulation de l'espace</b>	
<b>Les nouvelles technologies comme amplificatrices et créatrices d'espaces sensibles pour la scène lyrique contemporaine</b> MARTIN LALIBERTÉ	61
<b>Mise en scène sonore de l'espace dans les expériences de spectacularisation de la musique à l'aube du premier baroque</b> JOËL HEUILLON	81
<b>III. La parole et l'espace scénique</b>	
<b>Au-delà de la « parola scenica » : quelques remarques sur la "théâtralité" dans la littérature verdienne.</b> RICCARDO PECCI	109
<b>Du livret à la scène : espaces et héros dans <i>Volo di notte</i> de Luigi Dallapiccola</b> SYLVAIN SAMSON	129

#### IV. Espaces virtuels, espaces imaginaires

- Espaces et lieux dans *Hétérozygote* de Luc Ferrari**  
ALEJANDRO REYNA 161
- L'espace sensible de l'« opéra-vidéo » : l'exemple de *Three Tales* de Steve Reich et Beryl Korot**  
PIERRE-ALBERT CASTANET 177
- L'espace filmique dans les œuvres de Schönberg et Berg**  
ANNAMARIA MORAZZONI 191
- La mise en musique de l'espace irréel : *La belle et la bête*, *Orphée* de Cocteau et *Hamlet* de Kozintsev**  
DELPHINE VINCENT 207
- Réalité, virtualité et imaginaire : l'espace sensible dans l'œuvre multimédia d'Olga Neuwirth**  
SUZANNE KOGLER 221
- La construction d'espaces fictifs en musique**  
ÁLVARO OVIEDO 243

#### V. Ecritures de l'espace dans l'opéra des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles

- Music-hall avec effraction : inquiétante étrangeté et métathéâtre dans *L'Enfant et les Sortilèges* de Maurice Ravel**  
TOMMASO SABBATINI 261
- « Am Rande eines Waldes ». Schoenberg's *Erwartung* and the discovery of the empirical space as a criterium of musical composition**  
DÖRTE SCHMIDT 293
- L'interlude comme espace sensible singulier dans le *Wozzeck* d'Alban Berg**  
JEAN-PAUL OLIVE 311

<b>La partition comme « espace théâtral » autonome, l'exemple du <i>Château de Barbe-bleue</i> de Béla Bartók</b>	
MARIE LAVIEVILLE-ANGELIER	325
<b><i>Les Soldats</i> de Bernd Alois Zimmermann et la sphéricité du temps</b>	
LAURENT FENEYROU	343
<b>L'espace sensible dans les œuvres scéniques de Philippe Boesmans</b>	
CECILE AUZOLLE	361
<b>Du spectre musical à l'espace théâtral : le cas de <i>La Métamorphose</i> (2011) de Michaël Levinas</b>	
JONATHAN CROSS	375
<b>VI. La dramaturgie musicale mise en scène</b>	
<b>Vsevolod Meyerhold et la mise en scène de <i>Tristan und Isolde</i> de Richard Wagner</b>	
DONATELLA GAVRILOVICH	389
<b>Le creuset de l'espace : recherche théâtrale et création musicale en Italie dans les années 1960</b>	
ERICA MAGRIS	403
<b>L'espace sensible de Robert Carsen : l'héritage de Peter Brook et Pina Bausch</b>	
THIERRY SANTURENNE	427
<b>VII. Un compositeur, une œuvre</b>	
<b>Dramaturgie, espace et fracture</b>	
ZAD MOULTAKA et ANIS FARIJI	441
<b><i>Jour 54</i> - un espace sensible - un espace sémantique</b>	
PIERRE JODLOWSKY	451

<b>Espaces imaginaires et sensibles dans l'opéra radiophonique <i>in cielo in terra in mare</i></b>	
MARCO STROPPA	457
<b>Reflets, échos, résonances : L'espace-multiple dans <i>La Noche y la Palabra</i> de José Manuel López López.</b>	
JOSE MANUEL LÓPEZ-LÓPEZ ET HÉLOÏSE DEMOZ	471
<b>Biographies des auteurs</b>	483

# **I. Ouvertures**





## MICHELE GIRARDI

« Et vive la musique qui nous tombe du ciel ! ».  
L'espace sensible sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle.

Hörner in möglichst großer Anzahl geblasen  
in weiter Entfernung aufgestellt

Langsam

Länge (Echo)

(etwas schwächer) 3 (wieder stärker)

verlängert

Ob. Langsam

ppp

Exemple 1 – Début du *Tuba Mirum* commence. Gustav Mahler, *II<sup>e</sup> symphonie*, partition d'orchestre, Vienne, Universal Edition, V, p. 140

*La musique tombe du ciel*, donc. Et ce « miracle » se produit non seulement dans *Carmen* - lorsqu'elle danse pour Don José- mais aussi à la fin du troisième acte de *Don Carlos* lorsque le peuple de Valladolid entend une voix céleste chantant pour les âmes des martyrs brûlés sur le bûcher de l'Inquisition. Et *la musique tombe du ciel*, non seulement dans le théâtre musical du XIX<sup>e</sup> siècle mais aussi lorsqu'une idée dramatique et narrative soutient la musique.

L'idée d'un espace acoustique « sensible », bien au-delà de la réception dans le cadre d'un public traditionnel, doit son origine non seulement aux exigences de la scène, mais aussi à d'autres solutions exemplaires et éclatantes, comme le *Tuba Mirum* de la *Grande Messe des Morts* (1837) d'Hector Berlioz, avec les quatre groupes

Michele Girardi

d'instruments à vent placés aux quatre points cardinaux<sup>1</sup>. Verdi, à son tour, a créé un effet spatial très célèbre dans le *Tuba Mirum* de son Requiem (n°2, « Dies iræ »), avec quatre trompettes hors de l'espace visuel faisant écho aux quatre trompettes de l'orchestre :

4 Tr. solo a due  
In orchestra p a due f  
4 Tr. a due  
In lontananza e invisibili a due p

Exemple 2 – Début du *Tuba Mirum*. Giuseppe Verdi, *Messa da Requiem*, partition d'orchestre, Leipzig, Peters, 1934, p. 43.

Mahler, qui connaissait bien la *Messa da Requiem* de Verdi, a lui aussi écrit dans la deuxième symphonie un *Tuba Mirum* évoquant la nature. Le compositeur décrit ce passage dans un programme en 1901 :

Le GRAND APPEL résonne, les trompettes de l'Apocalypse hurlent. Dans un affreux silence, nous croyons reconnaître un rossignol lointain, comme un dernier écho de la vie terrestre ! (Ex. 3). Doucement résonne alors le chœur céleste des bienheureux : « Ressusciter ! Oui, tu vas ressusciter !<sup>2</sup> ».

1. Voir Hector BERLIOZ, *Grande Messe des morts*, London et al., Eulenburg, 1969, II, p. 19. Dans les exemples musicaux les hauteurs sont écrites en sons réels.  
2. Cf. Henry-Louis DE LA GRANGE, *Gustav Mahler*, Paris, Fayard, 2007, p. 408 «Der „Große Appell“ ertönt, die Trompeten der Apokalypse rufen: – mitten in der grauenvollen Stille glauben wir eine ferne, ferne Nachtigall zu vernehmen, wie einen letzten zitternden Nachhall des Erdenlebens! Leise erklingt ein Chor der Heiligen und Himmlischen: „Auferstehn, ja auferstehn wirst du! “», dans Richard SPECHT, *Gustav Mahler*, Berlin-Leipzig, Schuster & Loeffler, 1922, p. 214.

« Et vive la musique qui nous tombe du ciel ! ».  
*L'espace sensible sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle.*

Exemple 3 – La nature en combinaison avec le *Tuba Mirum*. Mahler, *op. cit.*, V, p. 140.

Les cuivres et les timbales, placés par Mahler dans un endroit très éloignés interagissent avec la flûte, le piccolo et les tambours de l'orchestre. Ils font allusion à un monde qui transcende l'action visible, grâce à la conquête de l'espace « sensible » présent en particulier dans le théâtre musical. Cet espace, dont la conquête fleurit principalement en France depuis l'époque de Napoléon, est principalement identifié par les habitudes du spectateur : à partir de *Dafne* de Marco da Gagliano (1608), l'orchestre a été placé en face de la scène, et dès lors, le développement spectaculaire d'une œuvre devenu le produit d'une interaction visible entre les instruments et chanteurs sur scène. Pour assimiler un endroit différent il est donc nécessaire d'avoir une autre source sonore que celle de l'orchestre placé dans la fosse, une source sonore cachée ou visible, mais qui symbolise un espace différent que celui du plateau. Comme dans l'exemple du *Trouvère* proposé par Michel Leiris<sup>3</sup>, où Leonora, seule sur scène, identifie le chœur dans les coulisses comme un présage de

3. Michel LEIRIS, « L'Opéra, musique en action », *L'Arc*, n° 27, 1965, pp. 279-285.

mort (« Ces voix en prière, | ce chant funéraire | remplissent la terre | de sombre terreur...<sup>4</sup> »).

Cette condition permet également le déroulement de deux événements simultanés et toujours liés entre eux. Souvent l'évènement présent dans les coulisses contribue à renforcer la prise dramatique de l'action principale, comme la Corrida qui se déroule derrière les gradins du cirque dans le final de Carmen et qui fait irruption plusieurs fois dans le duo entre Carmen et Don José, excitant l'homme en lui donnant un motif supplémentaire pour tuer la femme. Le plus souvent, l'espace symbolisé par une source sonore devient la cause de développements imprévisibles en provoquant des réactions de la part des interprètes, voire même, en impliquant une identification entre le point de vue du personnage et celui du destinataire. En fait, le public et les chanteurs sur scène perçoivent un événement extérieur au temps réel sur lequel l'axe de la narration converge temporairement. Cet événement peut être visible par les interlocuteurs : dans le quatrième acte de *Nabucco*, le public ne voit pas tout de suite le cortège défilant sur un tempo de marche funèbre qui accompagne Fenena à la mort, mais le protagoniste, regardant par la fenêtre, voit sa fille enchaînée et de fait retrouve sa raison perdue. La musique sur scène produit un effet similaire, comme quand Alfredo porte un toast dans le premier acte de *La Traviata* (« Buwons, buwons dans les joyeuses coupes<sup>5</sup> »), mais l'effet a une portée symbolique réduite.

Je voudrais tracer brièvement un aperçu de la création d'espaces sensibles dans les opéras du XIX<sup>e</sup> siècle, œuvres dans lesquelles les exigences du spectacle deviennent de plus en plus importantes et nécessitent de créer une nouvelle relation entre la musique et la scène. Comme point de départ, je souhaiterai partir de Paris et d'un exemple

---

4. « *Quel suon, quelle preci, solenni, funeste, | empiro quest'aere di cupo terror!* », dans Giuseppe VERDI, *Il trovatore*, partition d'orchestre, Milan, Ricordi, MCMLV, IV, p. 334-335.

5. « *Libiamo, Libiamo nei lieti calici* », dans Giuseppe VERDI, *La Traviata*, partition d'orchestre, Milan, Ricordi, rist. 1980, PR. 157, p. 31. Traduction française d'Olivier Rouvière, dans *L'avant-scène opéra*, n° 51, février 2014.

« Et vive la musique qui nous tombe du ciel ! ».  
L'espace sensible sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle.

révélateur. Il s'agit du théâtre français, même si Gioacchino Rossini est un musicien très italien et que l'hypotexte est de l'allemand Schiller. Le système spectaculaire utilisé dans *Guillaume Tell* suit les coutumes de la capitale française, qui emploie largement les musiques de coulisses pour contextualiser un espace plus grand que celui visible sur scène. Rossini et ses librettistes ont renforcé le modèle français en ajoutant un nouveau sens au drame. Dans l'intrigue, la composante « politique » joue un rôle supérieur à celui de l'amour, de même que le bonheur dans le monde des affections est soumis à la réalisation de la liberté de la part d'un peuple opprimé. Tout l'opéra converge vers cet objectif, qui est bruyamment atteint dans le final et célébré avec l'un des chœurs les plus connus et les plus passionnants de tous les temps, dans lequel le calme qui arrive après la tempête symbolise la libération du tyran. Mais un espace sensible, destiné à apparaître plusieurs fois dans le cours de l'action, fait son chemin dans le premier acte après la quatrième scène (ex.4) dans laquelle le vieux Melchtal béni le mariage de trois nouveaux couples. Resté seul, bouleversé, son fils Arnold revient sur son amour fatal pour la Princesse Mathilde de Habsbourg, il est interrompu par une fanfare de quatre cors dans les coulisses :

Allegro

Cors I et II (Mib) sur le théâtre

Cors III et IV (Mib) sur le théâtre

Arnold

Mais quel bruit? Mais quel bruit?

Exemple 4 – Le cor de Gessler. Gioacchino Rossini, *Guillaume Tell*, partition d'orchestre, Paris, Troupenas, 1829, p. 118.

C'est un signal qui suggère un espace au-delà de la scène. Il pourrait venir d'une partie de chasse, mais le ténor l'identifie sans

ambiguïté :

Mais quel bruit ! des tyrans qu'a vomis l'Allemagne  
Le cor sonne sur la montagne.  
Gesler est là ; Mathilde l'accompagne ;  
Il faut encore la voir, entendre encore sa voix ;  
Soyons heureux et coupable à la fois !

Cet espace sonore a une fonction dramatique précise : il rappelle au jeune homme suisse qu'il est dans les mains d'un tyran, en otage, et qu'il aime lui-même une ennemie pour laquelle il pourrait sacrifier l'idéal d'un pays et d'un peuple libre. Cet épisode entre en collision frontale avec une autre musique beaucoup plus complexe et élaborée pour quatre cors en coulisses qui entonnent le *Ranz des Vaches*, une mélodie qui « faisait fondre en larmes », comme l'écrivait Rousseau dans son *Dictionnaire* « désertier ou mourir ceux qui l'entendaient, tant qu'il excitait en eux l'ardent désir de revoir leur pays<sup>6</sup> » :

Andantino Cr IV Cr III Cr IV Cr I Cr II Cr III Cr IV Cr I f

Exemple 5 – *Ranz des vaches*, Gioachino Rossini, *op. cit.*, pp. 71-72.

6. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, à Paris, chez la Veuve Duchesne, MDCCLXVIII, pp. 314-315.

« Et vive la musique qui nous tombe du ciel ! ».  
*L'espace sensible sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle.*

Même cet espace sensible idéal est identifié par le chœur des Suisses :

On entend des montagnes  
le signal du repos ;  
La fête des campagnes  
abrège nos travaux.

L'exemple de *Guillaume Tell* à son tour fut contagieux : deux chefs-d'œuvre de Wagner et Verdi exploitent l'espace acoustique pour situer une partie de chasse en extérieur ayant un fort impact sur l'histoire principale. Au début de l'acte II de *Tristan et Isolde*, Wagner met en scène une fanfare de six cors qu'il gère avec une virtuosité impressionnante, créant un effet de distanciation à l'aide d'un fondu sonore (voir la pédale inférieure des timbales dans l'orchestre, ex. 6). L'angoisse de Branganie s'oppose à l'énervement d'Isolde (laquelle, à son tour, entendra le gazouillement des clarinettes, avec violons et altos, tandis que la voix des cors disparaît) :

BRANGANIE  
Tu es trompée par la fougue de ton désir  
qui te fait croire aux inventions de ton imagination.  
(Elle écoute)  
J'entends le bruit des cors.  
ISOLDE (écoutant)  
Le bruit des cors  
n'est pas si beau ;  
c'est l'eau de la source  
s'écoulant doucement,  
dont le murmure délicieux nous parvient<sup>7</sup>.

---

7. « BRANGÄNE | *Dich täuscht des Wunsches* | *Ungestüm*, | *zu vernehmen, was du wähnst*. | (*Sie lauscht*) | *Ich höre der Hörner Schall*. | ISOLDE (*wieder lauschend*) | *Nicht Hörnerschall* | *tönt so hold*, | *des Quelles sanft* | *rieselnde Welle* | *rauscht so wonnig daher* », Richard WAGNER, *op. cit.*, pp. 220-221.

Michele Girardi

The musical score is divided into several systems. The first system features the Trumpet (Tp.) with trills (tr) and a Corno I (Cr. I) part marked '(gedämpft)' and 'p'. The second system includes Corno III (Cr. III) marked '(immer entfernter)', a vocal line for Brangäne with lyrics 'du wähnst.' and '(Auf dem Theater)', and Corno VI (Cr. VI) marked '(immer entfernter)'. The third system shows Corno I-III (Cr. I-III) with 'pp' dynamics and the Trumpet (Tp.) with trills. The fourth system features Corno I-IV (Cr. I e IV) with 'f' dynamics and '(sehr fern)', Corno IV (Cr. IV), and a vocal line for Brangäne with lyrics 'Schall' and '(Isolde lauscht)'. The fifth system shows Corno I (Cr. I) and Corno IV (Cr. IV) with 'pp' dynamics and sixteenth-note passages.

Exemple 6 – *La chasse s'éloigne*. Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, partition d'orchestre, Leipzig, Peters, 1901, pp. 220-221.

Avec les cors s'éloigne également le roi Marke et le rendez-vous avec Tristan, auquel la protagoniste aspire de toutes ses forces, aura lieu : cela portera non seulement au point culminant de l'opéra, mais aussi sur la plus célèbre idylle en musique XIX<sup>e</sup> siècle.



« Et vive la musique qui nous tombe du ciel ! ».  
*L'espace sensible sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle.*

Le bruit d'une chasse à courre que l'on entend au début de *Don Carlos*, également symbolisée par six cors, indique au contraire le retour d'Elisabeth de Valois dans le château de Fontainebleau. La princesse, perdue dans la forêt, rencontre son fiancé Don Carlos et célèbre pour un moment son rêve d'amour avec lui, avant de se retirer dans la douleur éternelle quand elle est proclamée reine et épouse de Philippe II. Même dans cette situation, la fonction de l'espace acoustique est cruciale pour le développement du drame, auquel il offre les prémisses nécessaires ; et elle aurait été encore plus marquante si à la répétition générale de *Don Carlos* à Paris, le dialogue entre Elisabeth et les femmes des Bûcherons – affamées et épuisées par la guerre et invoquant la paix pour survivre – n'avait pas été éliminé. Pour leur salut Elisabeth acceptera la main de Philippe<sup>8</sup>.

Dans les exemples décrits ci-dessus, le code de l'opéra impose ses propres règles avec clarté, grâce à la nature emblématique des sons utilisés – du tam-tam lié à l'élément surnaturel, comme dans la scène des apparitions de *Macbeth* et dans le final de *Don Carlos*, à la harpe pour des sérénades et des prières, au cor comme un outil pour la chasse etc. Mais le son des instruments exerce toujours une fonction symbolique qui fournit parfois des associations sémantiques inédites.

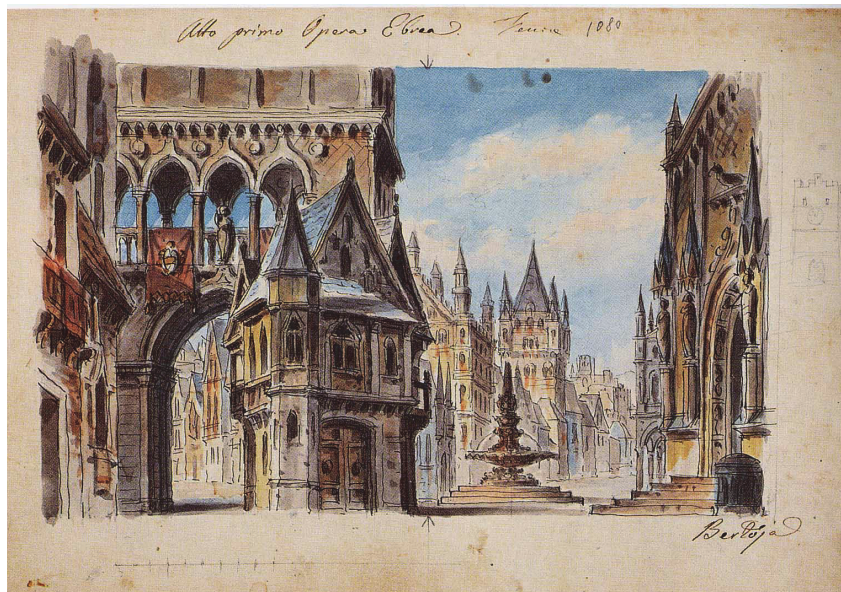
La scène initiale de *La Juive* (1835), chef-d'œuvre de Fromental Halévy, ouvre un horizon brumeux sur le fanatisme religieux à travers un espace sensible se trouvant à l'intérieur de la scène, mais sans être visible, et les qualités sonores de l'instrument qui le symbolise. Il s'agit de l'intérieur d'un palais donnant sur une grande place de la ville de Constance où a été célébré le concile historique (1414-1418) qui anéantira Jan Hus. Un héraut, faisant une référence au miracle des noces de Cana, proclame « à midi sur les grandes places | jailliront des fontaines de vin ! » : tout de suite Ruggiero, le prévôt exalté de Constance, se rend compte que quelqu'un travaille dans les parages.

---

8. Voir Ursula GÜNTHER, « La Genèse de *Don Carlos*, opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867 », *Revue de Musicologie*, t. 58, n. 1, 1972, pp. 16-64 ; t. 60, N° 1-2, 1974, pp. 87-158.

Michele Girardi

Le bruit provient de la maison du juif Eléazar (comparer la maquette [1], à la mise en scène, planche 1: F), où l'on fond l'or même dans les jours de fêtes religieuses :



1. Giuseppe Bertoja (1803-1873), maquette pour la création, acte de *L'ebrea* au Théâtre La Fenice, Venise, 1869. Bertoja a imité très fidèlement la scène de la première, par Édouard Desplechin (Paris, 1835).



Michele Girardi

(Enclumes sur le théâtre)

Ruggiero

et mais! grand Dieu! qu'en-tend-je et d'où pro- vient ce bruit é tran ge

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and contains a series of notes with stems pointing downwards, representing the sound of anvils. The bottom staff is in bass clef and contains a vocal line with lyrics underneath. The lyrics are: 'et mais! grand Dieu! qu'en-tend-je et d'où pro- vient ce bruit é tran ge'.

Exemple 7 – Le son « juif ». Fromental Halévy, *La Juive*, partition d'orchestre, Paris, Schlesinger, [1835], I, pp. 38-39.

Le son provient des enclumes frappées derrière la façade de la boutique, qui jusqu'à présent n'ont été utilisées comme instruments de musique que par Auber dans son opéra-comique *Le Maçon* (1825). Avec leur timbre Halévy a voulu symboliser le travail de la communauté juive ainsi que la rébellion consciente d'Eléazar envers la religion chrétienne.

L'enclume sera plus tard exploitée par Verdi pour symboliser musicalement le monde des Tsiganes dans *Le Trouvère*, mais son utilisation la plus importante et en même temps la plus embarrassante pour des conséquences « idéologiques », est due à Wagner. Dans l'entr'acte de *L'Or du Rhin* qui accompagne la descente aux enfers de Wotan et Loge (scènes 2-3) le compositeur a disposé dans les coulisses dix-huit enclumes de tailles différentes afin de représenter le travail des nains qui peuplent la *Nibelheim*. L'effet est grandiose, surtout quand le cliquetis reste le seul élément sonore de la scène et envahit l'espace acoustique (ex. 8), mais la référence à la situation de *La Juive* est inévitable (étant donné que même Alberich travaille dans le domaine de l'or) :

« Et vive la musique qui nous tombe du ciel ! ».  
*L'espace sensible sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle.*

18 Ambose hinter der Scene

3 kleinere (rechts) 3 kleinere (links) 3 kleinere (im Hintergrund) 9 kleinere (rechts, links, im Hintergrund)

2 grössere (von einander entfernt) 2 grössere (links) 2 grössere (rechts)

1 ganz grosser (im Hintergrund) 1 ganz grosser (rechts) 1 ganz grosser (links)

6 grössere (von einander entfernt, links, rechts) 3 ganz grössere (im Hintergrund, rechts, links)

Exemple 8 – Autres « Juifs » au travail. Wagner, *Das Rheingold*, partition d'orchestre, Mainz, B. Schött Söhne, [1873], II, p. 158.

Il ne peut y avoir aucun doute quant à la connotation négative de la destination de ce voyage au centre de la terre lorsqu'on lit la légende (« *vapeur sulfureuse* » « *nuages sombres* » « *lueurs d'un rouge sombre* », etc.) :

La vapeur sulfureuse qui s'échappe de la grotte se répand par toute la scène, qu'elle emplît promptement de nuages épais. Les personnages restés sur le théâtre sont bientôt invisibles. La vapeur s'épaissit encore et se transforme en nuages sombres qui montent du bas de la scène vers les frises. Ces nuages se fixent enfin et se changent en rocs de couleur sombre, qui continuent à monter, en donnant l'illusion d'une scène qui s'enfoncerait graduellement. Dans le lointain et de différents côtés on voit briller des lueurs d'un rouge sombre. Bruits croissant de marteaux tombant sur les enclumes. Le bruit des enclumes s'apaise. On commence à distinguer le décor : une grotte souterraine qui s'éteint à perte de vue et à laquelle aboutissent, de tous côtés, des galeries étroites<sup>9</sup>.

9. *L'Or du Rhin*, poème et musique de Richard Wagner, partition pour chant et piano, Traduction française de Victor Wilder, Mainz-Paris-Bruxelles-Londres, Schott, [1887], pp. 110-114. Wagner emploiera encore les enclumes dans *Siegfried*.

Wagner a créé ainsi un lien intertextuel qui atteste précisément de son antisémitisme, présent même dans le domaine de l'art : en vertu du syllogisme sonore, derrière les méprisables Nibelungen se cachent les Israélites.

Dans la catégorie des instruments utilisés comme des emblèmes musicaux dans des espaces sensibles au-delà de la scène, les trompettes sont habituellement employées pour annoncer les batailles ou célébrer les moments solennels, en particulier de triomphe. Dans le troisième acte d'*Otello*, Verdi a apparemment suivi cette pratique qui permet d'obtenir un plus haut degré de vraisemblance, tandis qu'il exploite les cuivres, au contraire, pour mettre en scène un mouvement vers l'intérieur de l'âme du protagoniste - détruit par la jalousie - qui succombe aux splendeurs d'une cérémonie. Dans la cinquième scène, Othello assiste, caché, au dialogue entre Iago et Cassio. Tandis que le second montre le mouchoir volé à Desdémone, nous entendons tout à coup le début d'une fanfare, que les paroles d'Iago désignent immédiatement – « c'est le signal qui annonce l'approche | de la trirème vénitienne<sup>10</sup> ». Cassio part, et Iago reste seul avec Othello afin de décider de la façon dont celui-ci tuera Desdémone et son amant présumé. L'ensemble de la scène à deux est accompagnée d'une fanfare confiée à douze trompettes, qui connote, grâce à la position particulière des instruments voulue par Verdi dans le *livret de mise en scène*, trois autres lieux situés hors de l'espace de la scène. Ils dépeignent « la grande salle du château » : un point éloigné (A) lorsque le navire est censé arriver et d'où l'on entendra les voix des marins (basse) et le coup de grosse caisse qui simule le canon (F), un lieu d'où répondent les trompettes du château (B) et un autre point (C) proche du chœur (D) qui accueille les compatriotes sur les glacis. Après avoir dessiné ces trois dimensions, les groupes se réunissent pour produire un effet de rapprochement spatial (« Les douze trompettes réunies doivent être placées plus en avant sur la droite, autant que possible chez le balcon, pour marquer une forte

---

10. « *il segnale che annuncia l'approdo | della trireme veneziana* », Giuseppe VERDI, *Otello*, partition d'orchestre, Milan, Ricordi, © MCMXIII, IV, pp. 334-335.

« *Et vive la musique qui nous tombe du ciel !* ».  
*L'espace sensible sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle.*

augmentation de l'intensité sonore », peut-on lire dans la *mise en scène*, planche 2<sup>11</sup>), terminant toutes derrière le balcon (E) où leur fonction se poursuivra même après l'arrivée sur la scène des dignitaires vénitiens. Tout ce mouvement a lieu dans les coulisses : sur scène entrent seulement quatre figurants qui feront semblant de jouer de la trompette dans les moments de dialogue entre le salon et l'extérieur du château.

L'importance dramatique de cette musique sur la scène est maximale, et si une fois de plus les exigences de la situation publique occupent les feux de la rampe, les causes de la tragédie sont toutes dans l'esprit d'Othello. Le son des trompettes arrête le développement de cette continuité obsessionnelle, signalant une cérémonie : pour retrouver sa dignité, le protagoniste doit composer avec une perturbation grave dans son âme. La musique – dans une image réaliste de la vraie fanfare – devrait être limitée aux sons de la série harmonique et rester dans le cadre des accords parfaits de Do majeur, tonalité des trompettes naturelles de l'époque. Cependant, un glissement à l'unisson au Si bémol introduit les mots d'Othello « Comment pourrais-je la tuer ?<sup>12</sup> ». Le Maure va à la rencontre des ambassadeurs, tandis que la fanfare se marie à l'orchestre et au chœur qui entre en scène avec Montano, Ludovico et les autres nobles. Mais le protagoniste n'étant plus en mesure de contenir leurs réactions, insulte Desdémone et face à l'horreur générale dit « Ah ! Fuyez tous Othello !<sup>13</sup> » : l'expression, le résultat extraverti d'un mouvement violent de l'âme, est caractérisée aux cuivres dans les coulisses par un accord de septième diminuée qui se résout sur un deuxième renversement sur la tonique. Ce passage décrit l'angoisse d'Othello, et

---

11. « *Le 12 trombe riunite dovranno collocarsi molto innanzi a destra, possibilmente presso il verone, onde così risulti spiccato un grande aumento di sonorità* », dans *Disposizione scenica per l'opera «Otello» di Giuseppe Verdi*, compilé par Giulio RICORDI, selon la mise en scène du Teatro alla Scala (1887), Milan, G. Ricordi & C., [1888], p. 71.

12. « *Come la ucciderò?* », dans *Otello*, op. cit., p. 389.

13. « *Tutti fuggite Otello!* ? », dans *Otello*, op. cit., pp. 451-452.

même après cet épisode, la fanfare continuera d'exercer une double fonction, particulièrement évidente au moment où il perd connaissance et que Iago se prépare à récolter les fruits de son travail sordide :

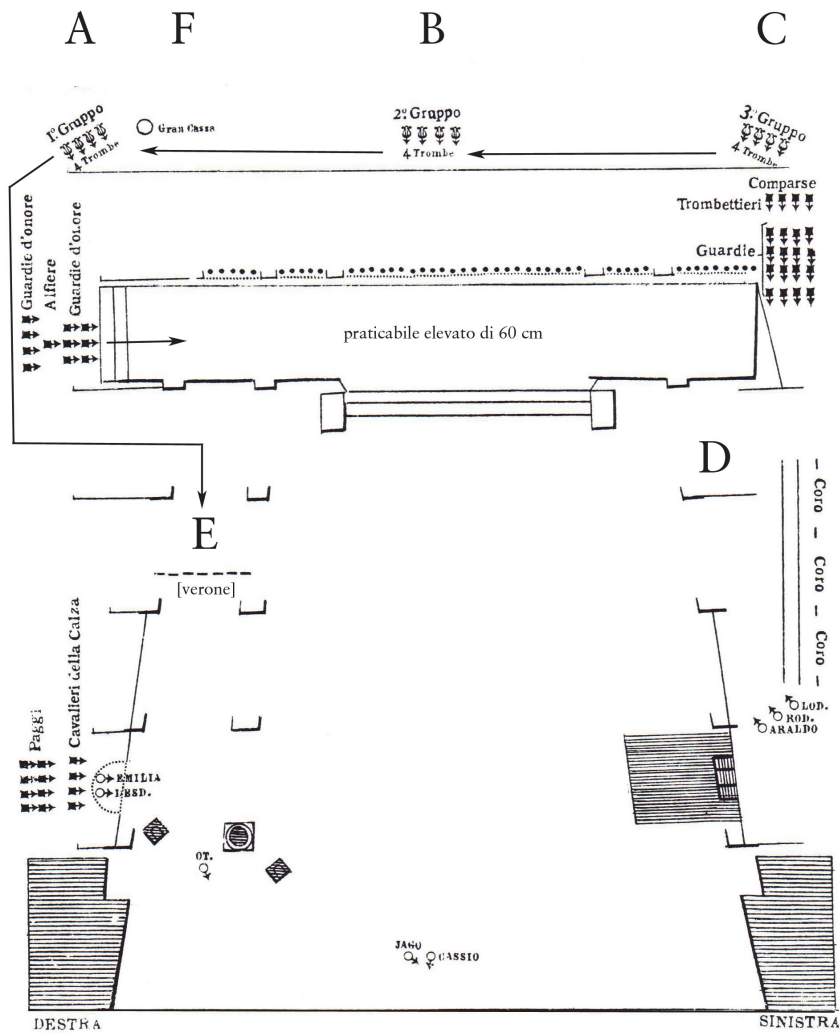


Planche 2 – Verdi, *Otello*, Disposition scénique.



« Et vive la musique qui nous tombe du ciel ! ».  
*L'espace sensible sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle.*

4 trombe *f* 3 3 3

di dentro - Lontano

4 tromboni *f*

Jago

(Il mio ve - len la - vo - ra.)

Coro (interno)

Vi - - - va O - tel - lo!

Fag., Trbn., Vlc.

*p*

Cb.

Exemple 9 – Le poison de Iago au travail. Verdi, *Otello*, partition d'orchestre, Milan, Ricordi, © MCMXIII, IV, p. 459.

Ici, la fanfare désigne l'atmosphère générale de jubilation tout en caractérisant la tempête intérieure d'Othello, capable de vaincre la nature mais pas les hommes, jusqu'à l'allégorie finale du triomphe de Iago. Verdi a pu ensuite diriger l'évolution incessante de la tragédie vers la résolution finale en exploitant le potentiel d'un signal qui est projeté sur la scène, pour représenter un mouvement vers l'intérieur de l'âme.

Le problème de l'espace scénique a également occupé l'imagination créatrice de Wagner durant sa vie entière et plus particulièrement dans ses dernières années. « L'Agape sacré », épisode qui clôt le premier acte de *Parsifal* (1882), surpasse tous ses efforts précédents, puisque le compositeur aspire à représenter un rite en suspension dans l'éternité. Alors qu'ils se déplacent vers le château, Parsifal note avec étonnement : « Je marche à peine et

pourtant il me semble être déjà loin », et Gurnemanz lui répond « Tu vois, mon fils, ici, le temps devient espace !<sup>14</sup> » La scène devient visible dans l'entr'acte et Parsifal « entend de merveilleux sons. Sons de la trompette, tenus pendant une longue période qui augmentent en intensité, à qui répond un carillonnement doux comme des cloches de cristal », écrit le compositeur dans l'esquisse en prose en 1865<sup>15</sup>. Six trompettes et trombones fortissimo placés derrière la salle du Sanctuaire annoncent le rite du repas sacré, tandis que les cloches tintent :

Auf dem Theater

6 Tr. *ff*

3 Trbn. T. *ff*

3 Trbn. B. *ff*

*ff* *tr* *tr* *tr* *tr*

Cassa rullante *dim.* *p*

Cloches *p*

Exemple 10 – Un voyage vers l'éternité. Wagner, *Parsifal*, partition d'orchestre, Leipzig, Peters. s.a., pp. 153-154

14. « PARSIFAL | *Ich schreite kaum, | doch wähn' ich mich schon weit. | gurnemanz | Du siehst, mein Sohn, | zum Raum wird hier die Zeit.* », dans Richard WAGNER, *Parsifal*, Acte I, Leipzig, Peters. s.a., pp. 143-144. Traduction française de Georges Pucher in *L'avant-scène opéra*, n° 213, X, 2003, p 39

15. Richard WAGNER, *Esquisse en prose de Parzival*, 1865 28 VIII 1865, dans *Das Braune Buch: Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*, Zürich, Atlantis, 1975.

« Et vive la musique qui nous tombe du ciel ! ».  
L'espace sensible sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle.



2. Wagner, *Parsifal*, Final Act, photo du décor pour la première (1882)

Entrons avec le héros dans le temple, où l'action elle-même devient la cérémonie, et sa physionomie abolit le temps (2). Dans la ritualisation, drame et musique tendent à devenir espace, comme le dit Gurnemanz, sous forme d'un tableau vivant, tandis que la vision et le timbre sont saturés. La coupole de la *Festspielhaus* joue un rôle important car elle absorbe le son qui vient du bas et renvoie une combinaison au charme extraordinaire : les voix des enfants placés au milieu et au sommet du pavillon. Dans la réverbération en hauteur, les basses fréquences sont amorties en premier, tandis que dans le registre aigu demeure encore un son résiduel palpitante, grâce à une technique qui vise à imiter l'espace sonore d'une grande coupole<sup>16</sup>. Considéré comme un événement musical dramatique, la disposition des chœurs invisibles dans *Parsifal* intensifie l'effet de la distance déjà connu dans le grand-opéra français et dans l'opéra romantique allemand, mais ici joue surtout un rôle essentiel dans la perception de l'illusion

---

16. Voir *Parsifal*, partition, pp. 168-169, 193-227.

musicale, fondant les expériences dans l'espace et le temps à l'intérieur d'un enchevêtrement d'une grande suggestion.

Douze ans après *Parsifal* et sept après *Otello*, Massenet produit la première version de *Thaïs*, qu'il perfectionnera en 1898. L'opéra se concentre sur le thème du péché et de la sensualité, cher à la fin de siècle, en comparaison avec le fanatisme religieux. Le moteur de l'action, en fait, est un Cénobite exalté, Athanaël, ce qui perturbe la vie de la protagoniste, prêtresse affirmée de Vénus dans le « mythique » Alexandrie de l'ère hellénistique, riche, cultivé et décadent. Préoccupée par la fugacité de sa beauté, la sorcière est convaincue par le moine qu'elle ne pourra jamais trouver le véritable amour que dans les bras de Dieu, et parcourt avec avidité, jusqu'à la mort précoce, une route marquée par le cilice et la contrainte, laissant derrière elle miroirs et alcôves. Trop tard le prêtre se rend à la passion et renie fermement sa foi, après avoir finalement réalisé que ce n'était pas sa mission de pasteur qui le poussait entre le bras de Thaïs. Le thème, scandaleux et blasphématoire, figure parmi les favoris du compositeur français, très intéressé par l'affrontement entre le sacré et le profane, conflit qui stimule chez lui une inventivité dramatique encore plus fertile que d'habitude, où les espaces sensibles de l'action sont multipliés. Je voudrais terminer en m'occupant d'un espace singulier, parce que Massenet, dans le premier tableau de l'opéra, représente une vision d'Athanaël, à laquelle il donne un rôle structurel dans l'histoire, la faisant apparaître dans le tableau suivant, mais cette fois sur scène. Nous sommes dans la *Thébaïde*, où habite la communauté de cénobites, et le protagoniste s'assoupit, après avoir durement attaqué la « prêtresse infâme – du culte de Vénus ». Mais son sommeil est agité, comme pris dans un cauchemar. Il voit avec horreur Thaïs danser à moitié nue dans un théâtre d'Alexandrie, ce qui provoque le plus grand plaisir des spectateurs. Lisons la légende du livret :

(Nuit presque noire. Après un instant de calme et de béatitude, au milieu des ténèbres, une blancheur se fait ; dans un brouillard apparaît l'intérieur du théâtre, à Alexandrie ; foule immense sur les gradins. En

« Et vive la musique qui nous tombe du ciel ! ».  
*L'espace sensible sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle.*

avant se trouve la scène sur laquelle Thaïs, a demi-vêtue, mais le visage voilé, mime les amours d'Aphrodite. – Dans le théâtre d'Alexandrie, immenses exclamations d'enthousiasme très prolongées. – Effet extrêmement lointain. – On peut distinguer, mais vaguement cependant, le nom de Thaïs hurlé par la foule. – Les acclamations augmentent jusqu'à la fin de la vision, la mimique s'accroissant de plus en plus. – La vision disparaît subitement. Le jour revient. – Aurore<sup>17</sup>).

Mais comment cette vision a-t-elle été réalisée en 1894 ? Dans la mise en scène on peut lire la disposition scénique<sup>18</sup> :

Rideau pantalon qui représente le théâtre d'Alexandrie
Praticable d'où va apparaître Thaïs
Rideau qui tombe pour cacher la Vision
Toile de fond qui représente le Désert

La partition construit un espace sensible grâce à un ensemble de chambre dans les coulisses (grande flûte, cor anglais, clarinette, harpe, harmonium), qui émet un léger bruit comme une sorte de rideau de son, tandis que sur la scène, « dans un brouillard apparaît l'intérieur du théâtre ». Même les acclamations doivent être perçues comme étouffées, pour aider à déterminer un « effet extrêmement lointain » :

---

17. *Thaïs / comédie-lyrique / en trois actes, sept tableaux / poème de / LOUIS GALLET / d'après le roman de / ANATOLE FRANCE / musique de / JULES MASSENET*, Paris, Calmann-Levy, 1894, pp. 8-9.

18. Tiré de *Thaïs, comédie-lyrique en 3 actes, 7 tableaux par Louis GALLET d'après le roman d'Anatole FRANCE*. Musique de Jules MASSENET. Livret de mise en scène, F-Pbh T 8 (1) conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Michele Girardi

Fl. Dans le théâtre d'Alexandrie: Immenses exclamations d'enthousiasme très prolongées, effet extrêmement lointain. On peut distinguer, mais vaguement cependant, le nom de Thaïs hurlé par la foule

Cl.

Cor A. Poco a poco più appassionato *f*

Harpes *f*

Harm.

Poco a poco più appassionato

Exemple 11 – Une vision freudienne. Jules Massenet, *Thaïs*, Paris, Heugel, © 1894, I, pp. 30-31

Massenet évoque acoustiquement un espace détourné, car il est seulement connu par le protagoniste dans son sommeil, mais qui doit être visible : la vision d'Athanaël est en fait une prophétie, puisque à la fin du premier acte, la protagoniste défie le moine, et « se dispose à reproduire la scène des amours d'Aphrodite ». Le parallélisme est conçu pour produire un effet de déjà-vu, car la danse de Thaïs va vraiment avoir lieu, et les instruments qui formaient l'ensemble précédent sont maintenant dans la fosse d'orchestre.

Le rêve de *Thaïs* coïncide avec la fin d'une époque, le XIX<sup>e</sup> siècle, dans laquelle les musiciens, les librettistes et les hommes de spectacle, ont exploré les possibilités offertes par les lieux sonores qui révèlent de nouveaux espaces à l'esprit du spectateur. Chaque effet, du plus simple au plus complexe, vise à atteindre un niveau plus élevé de l'illusion, en restant dans le code de l'opéra, où chaque mimésis ne peut pas s'empêcher de connoter une action ou un espace symbolique. Au-delà, il ne peut y avoir que la rupture du récit supposé par le code lui-même, la multiplication des espaces, des sons et des effets visuels.