



# CITHĂRA ET SPIRĪTUS MĂLUS

LA BIBLE ET L'OPÉRA / LA BIBBIA E L'OPERA

SOUS LA DIRECTION DE / A CURA DI  
CAMILLO FAVERZANI

---

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

# Libreria Musicale Italiana



# PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On [academia.edu](http://academia.edu) or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in [academia.edu](http://academia.edu) or other similar portals, even in draft.

Sediziose voci.  
Studi sul melodramma  
8

Collana diretta da  
Camillo Faverzani (Université Paris 8)

COMITATO SCIENTIFICO

Franco Arato (Università degli Studi di Torino) – Francesco Cento (Université Paris 8) – Vittorio Coletti (Università degli Studi di Genova) – Claudia Colombati (Università degli Studi di Roma-Tor Vergata) – Gilles Couderc (Université de Caen) – Emanuele d'Angelo (Accademia di Belle Arti di Bari) – Béatrice Didier (École Normale Supérieure) – Anna Dolfi (Università degli Studi di Firenze) – Elisabetta Fava (Università degli Studi di Torino) – Andrea Gialloredo (Università degli Studi di Chieti) – Michela Landi (Università degli Studi di Firenze) – Gilberto Lonardi (Università degli Studi di Verona) – Marina Mayrhofer (Università degli Studi di Napoli-Federico II) – Piero Mioli (Accademia Filarmonica di Bologna) – Giorgio Pagannone (Università degli Studi di Chieti) – Emila Pantini (Université Paris 8) – Paola Ranzini (Université d'Avignon) – Daniela Romagnoli (Università degli Studi di Parma) – Paolo Russo (Università degli Studi di Parma) – Marco Sirtori (Università degli Studi di Bergamo) – Stefano Verdino (Università degli Studi di Genova) – Walter Zidarič (Université de Nantes)

Ce volume a été publié grâce au soutien de  
Commission de la Recherche de l'Université Paris 8



Laboratoire d'Études Romanes–EA4385 de l'Université Paris 8



In copertina: MARC CHAGALL, *La Création de l'Homme* (1956–58).  
Nizza, Musée national Marc Chagall

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

© 2019 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca  
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.

ISBN 978-88-5543-015-9

# CITHĀRA ET SPIRĪTUS MĀLUS

LA BIBLE ET L'OPÉRA / LA BIBBIA E L'OPERA

SOUS LA DIRECTION DE / A CURA DI  
CAMILLO FAVERZANI

Séminaires / Seminari «L'Opéra narrateur» 2017–2018  
(Saint-Denis, Université Paris 8 – Paris, École Normale Supérieure)

PRÉFACE DE / PRAFAZIONE DI  
SYLVIE PARIZET

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

## SOMMAIRE / SOMMARIO

*Sylvie Parizet*  
Préface. La Bible au miroir de l'opéra IX

*Camillo Faverzani*  
Le vin et la musique réjouissent le cœur, /  
mais plus que ces deux choses l'amour de la sagesse XVII

*Camillo Faverzani*  
Vino e musica rallegrano il cuore, /  
ma più ancora l'amore della sapienza XXI

### GENÈSE / GENESI

*Kazimierz Morski*  
Musica e testo biblico: *La creazione* di Haydn  
ed alcuni aspetti della successiva tradizione sinfonico-oratoriale 3

*Antonio Meneghello*  
*Caino* di Giacosa–Perosi, un libretto interrotto.  
Riflessioni ed ipotesi di drammaturgia 21

*Fedora Wesseler*  
« Mourir de la mort ». Deux réflexions sur la mort sur la scène d'opéra :  
*La Mort d'Adam* de Jean-François Le Sueur et *Kain* d'Eugen d'Albert 31

*Francesco Cento*  
*Il Diluvio universale*, tra mare di carta e neve autentica 45

### EXODE / ESODO

*Claude Cazalé Bérard*  
Le *Mosè* de Rossini entre Bible et littérature 57

*Lorenzo Santoro*

Il *Mosè in Egitto* di Rossini a Napoli e a Modena.  
Un'opera musicale tra simbologia religiosa,  
sociabilità borghese ed espressività romantica 79

*Cristina Barbato*

Rossini sacré : *Mosè in Egitto* et *Moïse et Pharaon*  
sur les scènes européennes 87

JUGES / GIUDICI

*Nathanaël Eskenazy*

De la tragédie biblique au hiérodrame : *Jephté* (1732) de Montéclair et  
Pellegrin et *Jephté* (1783) de Rigel et Dancourt 101

*Giuseppe Galigani*

Il mito di Sansone all'opéra 119

SAMUEL / SAMUELE

*Camillo Faverzani*

Oratorio ou *tragedia lirica* alfiérienne ?  
*Saul* de Felice Romani pour Nicola Vaccaj 135

*Emanuele d'Angelo*

Libretti biblici.  
Sulle *Poesie sacre drammatiche* di Apostolo Zeno 169

*Mario Domenichelli*

*Historia davidica* e i *Sette salmi della penitenza*: oratori e cantate 181

ROIS ET CHRONIQUES / RE E CRONACHE

*Barbara Babić*

La Bibbia mélodramatique. Soggetti biblici  
nei teatri di *boulevard* parigino nel primo Ottocento 197

*Giovanni Antonio Murgia*

*Atalia*, dramma sacro per musica di Johann Simon Mayr  
e Felice Romani con gli interventi di Gioachino Rossini 213

*Simone Fermani*

*Nabucodonosor*: opera lirica o musica a programma? 223

ESTHER ET JUDITH / ESTER E GIUDITTA

*Maria Carla Papini*

Da Ester a Maria: itinerario di un personaggio biblico.  
*Il libro di Ester* e le sue versioni in ambito drammaturgico e musicale 239

*Emilia Pantini*

Un oratorio del Seminario romano: l'*Ester* di Giulio Cesare Cordara 253

*Marco Sirtori*

*La Betulia liberata*. Oratorio oppure opera seria? 269

DE L'ANCIEN AU NOUVEAU TESTAMENT /  
DALL'ANTICO AL NUOVO TESTAMENTO

*Claudia Colombati*

Eroine del Vecchio e Nuovo Testamento nell'opera dell'Otto-Novecento:  
la Dalila di Saint-Saëns e la Salomè di Strauss 283

MARIE MADELEINE / MARIA MADDALENA

*Amandine Lebarbier*

Tra-viare, itinéraires transfuges et résurgences du mythe  
de Marie-Madeleine sur la scène musicale au XIX<sup>e</sup> siècle 303

*Cesare Orselli*

Necessità di cristianesimo nella Francia laica:  
gli oratori *Marie-Magdeleine* e *La Vierge* di Jules Massenet 317

LE FILS PRODIGE / IL FIGLIOL PRODIGO

<i>Matthieu Cailliez</i> La Bible dans les livrets d'Eugène Scribe	331
<i>Walter Zidarič</i> <i>Il Figliol prodigo</i> d'Amilcare Ponchielli et Angelo Zanardini : un grand opéra au sujet biblique sur la scène de la Scala	343
<i>Gabriella Asaro</i> <i>Le Fils prodigue</i> de Prokofiev et Balanchine, chant du cygne des Ballets Russes	357
Résumés / Riassunti	375
Auteurs / Autori	391
Index des noms et des œuvres / Indice dei nomi e delle opere	401
Index des lieux et des théâtres / Indice dei luoghi e dei teatri	433
Index des personnages bibliques / Indice dei personaggi biblici	439

SYLVIE PARIZET

PRÉFACE.  
LA BIBLE AU MIROIR DE L'OPÉRA

Permettre à Caïn et Abel, mythiques frères ennemis, de se répondre en de superbes harmonies ; faire de Moïse et Aaron, libérateurs des opprimés, le dialogue de deux tessitures ; utiliser le chœur pour faire du peuple hébreu le véritable protagoniste du drame de l'Exode : telles sont certaines des prérogatives de l'opéra, lorsqu'il s'empare de la Bible. Pour ne rien dire de ce privilège entre tous : donner à entendre la « voix de Dieu », comme celle qui émane du buisson ardent chez Schoenberg.

Le séminaire que Camillo Faverzani organise depuis une dizaine d'années — séminaire qu'il a jumelé ensuite avec celui de Béatrice Didier — est l'un des lieux où se déploie la recherche sur ce genre musical, et où ont été abordés des sujets aussi variés que *Mythe et opéra* (2012), *Shakespeare et l'opéra* (2015–2016), ou encore *L'Orient et l'Opéra* (à paraître en 2020). Je remercie vivement Camillo Faverzani de m'avoir proposé de m'associer au cycle « Bible et Opéra » qui s'est tenu en 2017–2018. Ce fut là une année de recherches passionnantes, comme en attestent les contributions de ce volume. Ce sujet, relativement peu exploré encore, soulève des problématiques essentielles, telles que celle de la place a priori transgressive de la Parole dans un genre profane, comme le montre Emmanuel Reibel dans sa magistrale synthèse.<sup>1</sup> Je noterai d'emblée deux points, s'agissant des termes qui ornent la couverture de ce livre.

Alors même que la Bible est au cœur de la distinction entre l'oratorio et l'opéra, les études rassemblées ici montrent le glissement qui ne cesse de s'opérer, de l'un à l'autre de ces genres dont les frontières s'avèrent poreuses, l'oratorio étant lui-même divers dans sa forme selon les pays, les époques, et le cadre dans lequel il est joué. Les Écritures ne sont pas restées longtemps cantonnées dans le genre qui leur était dévolu, et ce volume montre à quel point les questions de terminologie (oratorio, opéra, mais aussi *tragedia lirica*, *opera lirica*, *melodramma*, *dramma sacro*, hiérodrame...) sont riches de sens. Si la

---

1. Cf. EMMANUEL REIBEL, « Opéra », in *La Bible dans les littératures du monde*, éd. de SYLVIE PARIZET, Éditions du Cerf, Paris 2016, pp. 1697–1703.

présentation adoptée permet de garder la Bible comme fil directeur, de la création (Haydn) au fils prodigue (Auber, Ponchielli), et si on suit même parfois l'évolution d'une figure au long des siècles (Esther, Marie), c'est bien cette problématique du genre musical qui relie les contributions, et permet d'explorer cette féconde tension entre le sacré du thème biblique et le profane de la scène.

Et si, on vient de le voir, parler de *Bible et Opéra*, c'est nécessairement parler d'oratorio, il est un autre terme encore qui s'invite dans ce volume, qu'on pourrait intituler « Bible, littérature et opéra ». Tout d'abord parce que la Bible est littérature, bien sûr.<sup>2</sup> Mais aussi parce qu'en transposant certains passages des Écritures dans un autre univers, en y retranchant, condensant ou ajoutant des épisodes, les librettistes font œuvre littéraire. Enfin et surtout parce que les livrets concernés sont le plus souvent eux-mêmes des reprises de romans, pièces ou poèmes ayant pour sujet des épisodes bibliques. La fécondité de ce lien entre l'opéra et la littérature d'inspiration biblique fonctionne alors dans les deux sens : si les compositeurs reprennent une œuvre (le *Caïn* de Byron pour D'Albert, *Hérodiade* de Flaubert pour Massenet), ou même deux (les *Saul* d'Alfieri et de Soumet pour le *Saul* de Vaccaj), ils confèrent à ces épisodes une force et une nouveauté dont la littérature peut à son tour se nourrir. C'est le cas du premier *Moïse* de Rossini qui inspire Balzac et Stendhal, ou de *La traviata*, qui enrichit ce qu'on peut appeler le 'mythe littéraire de Marie-Madeleine'. L'un des exemples les plus aboutis de ce phénomène est celui de *Salomé*, œuvre à laquelle le texte de Wilde donne vie, et qu'on retrouve dans d'innombrables poèmes, pièces ou romans, comme le *Doktor Faustus* de Thomas Mann.<sup>3</sup> L'opéra de Strauss marque de son empreinte (presque) toutes les *Salomé*, donnant vie à un véritable « mythe littéraire et musical », comme en témoigne l'œuvre de Weyergans, pour ne prendre que ce seul exemple. Dès les premières pages de *Salomé*, le narrateur, qui souligne sa fascination pour une certaine *Salomé*, en vient à ce soir décisif où il avait été invité au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles pour voir jouer un opéra de Strauss :

On jouait quoi ? *Salomé* ? Est-ce que ce n'était pas un opéra plutôt kitsch, une sorte de gros gâteau bavarois dégoulinant de crème chantilly ? J'aurais préféré un opéra italien, mais les places étaient prises, va pour *Salomé* ! Je ne m'attendais pas à ce qui me tomba dessus ce soir-là. Une commotion. [...] Le lendemain, j'achetai la partition de l'opéra de Richard Strauss (un monument cette partition !) et je trouvai une édition de la pièce

---

2. Comme l'a amplement montré la critique ces dernières décennies (Robert Alter en particulier, dans *The Art of Biblical Narrative* et *The Art of Biblical Poetry*).

3. Cf. l'article de TIMOTHÉE PICARD, *La musique occidentale comme magicienne et comme pénitente*, in *Salomé*, Opéra National de Paris, Paris 2003-2004, pp. 89-94.

d'Oscar Wilde illustrée par un certain Alastair. La semaine suivante, je retournai voir l'opéra sans Jessica.<sup>4</sup>

C'est d'ailleurs grâce à leur passage sur la scène lyrique que certains épisodes bibliques sortent de l'ombre, pour prendre une importance qu'ils n'avaient pas nécessairement, ni dans la Bible, ni même dans la littérature. Le malheureux Jephté, personnage secondaire, voire mineur, dans les Écritures inspire avec bonheur Montéclair et Pellegrin, tant le vœu tragique de ce père constitue une situation dramatique par excellence. Cette reprise, qui est un coup d'éclat pour des raisons musicales (c'est le premier opéra sur un épisode de l'Ancien Testament, et non sur sujet de mythologie grecque et latine), donne un nouveau souffle à cette figure en la portant sur le devant de la scène.

Sans viser à une quelconque (et impossible) exhaustivité, ce recueil explore ainsi de passionnantes perspectives de recherche : il peut susciter, notamment, de beaux sujets de thèses (l'une est en cours, sous la direction de Camillo Favzerzani). S'il est difficile de tenter une synthèse sur un si vaste sujet, je me risquerai néanmoins à esquisser quelques remarques, à la lecture de ces pages.

Il me semble tout d'abord qu'on peut noter, s'agissant de l'opéra à sujet biblique, une nette tendance à traiter des enjeux politiques inhérents aux Écritures, pour en souligner les perspectives toujours actuelles : transposés dans d'autres époques — aussi diverses que le *Risorgimento* ou la Seconde Guerre mondiale — ces épisodes fondateurs permettent de réfléchir à tel événement historique, ou à telle forme d'organisation sociale et politique. Il revient alors à ces opéras de donner à voir la modernité de la Bible, et la portée universelle des questions qu'elle soulève. De nombreux livrets tirent ainsi pleinement partie de Moïse, grande figure politique, ou d'Esther, qui sauve son peuple au risque de sa vie, sans oublier Judith, autre image de l'héroïsme en temps de guerre. Certains échappent même à l'intention de leur auteur, comme le montre la récupération par le *Risorgimento* du « Va pensiero... » de Verdi, qui ne l'avait pas conçu dans cette perspective. Et par delà le travail des librettistes, qui, en transposant le texte biblique dans un lieu et une époque donnés, en proposent à leur tour une œuvre datée, c'est celui des metteurs en scène qui continue d'en renouveler la lecture, comme cette version de *Nabucco* à l'opéra de Sarrebruck, au début des années 1980, dans laquelle les prisonniers de Verdi revêtaient la tenue rayée des déportés dans un décor (si l'on ose employer ici ce terme) de camps de concentration. L'histoire des mises en scènes du, ou plutôt des, *Moïse* de Rossini, présentée dans ce volume, est très intéressante à cet égard, que l'on analyse la portée de celle de Vick ou de Flimm, pour n'en citer que deux. Tel est l'un des privilèges de la scène, qui peut aisément opérer une transposition

---

4. FRANÇOIS WEYERGANS, *Salomé*, Léo Scheer, Paris 2005, pp. 20–21.

des épisodes mythiques à l'époque contemporaine grâce aux costumes et aux décors, et souligner ainsi la force toujours actuelle des Écritures.

On pourrait noter que c'est peut-être alors ici l'opéra, paradoxalement, plus que l'oratorio, qui permet que se déploient les potentialités de la Bible, texte destiné à « grandir avec son lecteur », selon la formule de Grégoire le Grand, pour rejoindre sa vocation profonde. Car le politique n'est jamais très loin de l'éthique, particulièrement dans la Bible, qui est Loi, et dont l'une des fonctions vitales est de guider le lecteur sur le chemin du « comment vivre ? » Le caractère éminemment politique de certains opéras à sujets bibliques est indissociable de la réflexion éthique qui leur est ainsi conférée. L'opéra ne rejoindrait-il pas alors, de façon moins didactique certes, car plus ouverte aux questionnements (il ne s'agit plus de prendre modèle sur un personnage ou une situation dont la fonction d'édification est évidente), le souci moral inhérent à la vocation apologétique de l'oratorio ? Et si certains compositeurs revendiquent la portée religieuse de leur opéra, comme Schoenberg (*Moïse et Aaron*) ou Massenet (*Marie-Magdeleine*, oratorio certes, au départ, mais qui finit par être joué à l'opéra de Nice en 1903), le profane et le sacré peuvent aussi entrer en résonance dans des œuvres en apparence moins 'reliées' à une dimension transcendante. On peut songer à *La traviata*, où les exigences du politique (le refus du monde bourgeois de voir une femme comme Violetta changer de statut social) viennent se heurter à des nécessités d'un autre ordre, métaphysique cette fois, celles de la conversion toujours possible, et espérée, de la brebis perdue, qui devrait réjouir les cœurs, comme dans l'Évangile de Matthieu.

Cette présence d'enjeux religieux, éthiques et/ou politiques, plus ou moins ouvertement assumés, ne concerne cependant qu'une petite partie des œuvres musicales inspirées par les Écritures. Il faudrait alors souligner une autre tendance de ce type d'opéra, qui consiste à se détacher, souvent, des enjeux métaphysiques inhérents au corpus biblique, pour laisser place au pur plaisir des sens, comme le permettent non seulement la musique, les décors et les costumes, mais aussi la danse. Si la Bible peut mener, on le sait, à des débats théologiques très pointus, ce ne sont pas ceux que retient habituellement un genre musical destiné à charmer : dans l'oscillation entre *docere* et *placere*, sur scène, il s'agit plus de plaire que d'enseigner. D'où des ajouts au texte biblique, qui seront parfois contestés, et reprochés à leurs auteurs, comme l'intrigue amoureuse entre Iphise et Ammon dans le *Jephté* de Pellegrin et Montéclair. Ou encore les nombreux développements sur le fils prodigue et ses femmes, question à peine effleurée dans l'Évangile qui se contente de noter sobrement que ce dernier « dissipe ses biens en vivant dans la débauche ». D'une manière générale, les sujets de ces opéras bibliques sont choisis en fonction de leur

capacité à subir des développements propices au divertissement (la danse de Salomé), d'où une prédilection pour les personnages féminins (Esther) et les scènes faciles à représenter, ce qui conduit parfois à opérer une fusion entre personnages sacrés et profanes (Marie-Madeleine et la courtisane).

On peut alors être tenté d'en conclure que cette appropriation de la Bible, de ses épisodes hauts en couleur et de ses mythes ancestraux, par le genre de l'opéra, a pour corollaire une forme de désacralisation des épisodes qui y sont représentés. Et il est vrai que les sujets traités, à quelques notables exceptions près, perdent souvent une part de leur charge sacrée. Mais il est difficile de faire la part de ce qui revient, dans ce phénomène, à l'entrée du texte biblique dans un genre musical profane. Car cette désacralisation, plus complexe qu'il n'y paraît, s'inscrit dans un cadre qui affecte tous les domaines liés aux Écritures depuis quelques siècles, et dont on ne peut l'isoler. Il n'est que de songer tout d'abord à la révolution qui touche l'exégèse même : c'est au dix-neuvième siècle seulement que l'on se met à examiner les textes bibliques selon la méthode historico-critique pourtant prônée deux siècles plus tôt par Richard Simon, et il n'est rien d'étonnant à ce que Voltaire, qui raille la Bible en pointant ses incohérences littérales (comme en témoignent les — savoureuses — entrées « Moïse » ou « David » du *Dictionnaire philosophique*), ait songé à écrire son *Samson*. Ensuite parce que cette désacralisation est présente dans tous les domaines artistiques : les arts figuratifs, comme la littérature ou le cinéma, 'travaillent' les épisodes bibliques, à différentes époques et à des degrés divers, en les dégagant de leur substrat religieux et de leur fonction sacrée. Autrement dit, ce n'est peut-être pas tant l'opéra qui serait le vecteur de cette désacralisation que la sécularisation de la lecture de la Bible qui aurait permis son entrée sur la scène profane. D'autant que cette apparente désacralisation qui caractérise toutes les formes d'art à l'époque de la Modernité est empreinte de plus d'un paradoxe : c'est parfois en s'éloignant d'une interprétation devenue trop canonique que les artistes mettent au jour d'autres enjeux du texte biblique, auxquels invitaient les plus subtiles interprétations des herméneutes. La Bible est un texte ouvert, qui se prête par excellence à une « lecture infinie », pour reprendre le titre de l'ouvrage de David Banon.

Revenons-en alors à l'une des questions que la lecture de ce volume nous invite à nous poser : que reste-t-il de la force de la Bible dans les opéras qui s'en inspirent ? S'emparer d'un sujet biblique crée un horizon d'attente ; intéressante à cet égard est la remarque de Balanchine sur la déception de la critique à propos du « fils prodigue » des Ballets russes : on lui reproche de n'y trouver « ni idée religieuse, ni atmosphère biblique ». Comme les références à la mythologie gréco-romaine dans la poésie du dix-neuvième siècle (pour prendre un exemple parmi d'autres), de tels emprunts, à dire vrai, peuvent

donner le pire comme le meilleur, selon qu'ils sont le fait d'un obscur parnassien ou d'un génie comme Victor Hugo. Quand faire appel à la Bible relève d'un phénomène de mode, pour verser dans une sorte de 'couleur locale' sur scène (comme y invite la vogue de l'orientalisme, et l'égyptomanie en particulier), elle y devient simple ornement, et ce texte hautement polémique, riche de toutes les grandes questions éthiques et métaphysiques, peut alors être vidé de sa substance. Mais la référence biblique peut aussi, à l'inverse, conférer une densité particulière à une scène, une question, ou un personnage, en vertu de ce que Pierre Brunel nomme le « pouvoir d'irradiation » du mythe, et qui fonctionne à l'opéra comme dans les œuvres littéraires ou picturales. Il faudrait alors poser la question autrement : le genre musical qui nous occupe ici entretient-il une parenté spécifique avec la Bible ?

Si l'opéra repose sur l'union de deux sens qui charment le spectateur, la splendeur de la scène et celle des voix s'exaltant mutuellement, il permet surtout, par la tension qui s'instaure entre parole et musique, de confronter l'intellect aux sens. Il lui revient ainsi de parvenir à une forme d'accomplissement qui tient, plus encore que d'une quelconque synesthésie, de l'union des contraires. Prenons l'exemple de *La Mort d'Adam* de Le Sueur. Tandis que le dramatique conflit entre les deux premiers fils d'Adam, qui se joue sur scène, est souligné par le contraste entre les voix de basse et de ténor, l'harmonie des sons qui se répondent conduit à dépasser ce conflit pour percevoir ce qu'il y a d'Abel et de Caïn en chacun au sein de notre humaine humanité. Le cas de *Moïse et Aaron* est encore plus intéressant. Alors que Schoenberg avait voulu présenter, dans le livret, une opposition entre les deux frères, pour faire de son opéra le lieu d'une réflexion d'ordre philosophique, sur la forme et l'idée, et d'ordre politique, sur la notion de Terre Promise (« Da begehrtest du leiblich, wirklich, mit Füßen zu betreten ein unwirkliches Land, wo Milch und Honig fließt », <sup>5</sup> dit Moïse à Aaron au début de ce troisième acte jamais mis en musique), la beauté qui naît du dialogue entre le baryton-basse et le ténor, entre le *Sprechgesang* et le chant, donne à entendre, par delà les divergences idéologiques des frères, leur profonde complémentarité. Ce qui permet de rejoindre le texte biblique : Moïse n'aurait pu mener sa mission à bien sans son frère. Le débat intellectuel qui se joue sur scène induit certes une réflexion sur la représentation de Dieu, comme sur la forme que peut prendre la libération du peuple hébreu, aussi vitale que tragique en cette époque, mais en même temps, grâce à la musique, cette réflexion échappe à toute binarité, et l'œuvre

---

5. ARNOLD SCHENBERG, *Moïse et Aaron*, traduction de BERNARD BANOUN, « L'Avant-Scène Opéra », 167, p. 65 : « Alors, tu désiras matériellement, réellement, fouler une terre irréaliste où coulent le lait et le miel » (III).

en constitue une forme de dépassement. Au spectateur de vivre, le temps de la représentation, au-delà de la question de la forme et de l'idée, ce qu'on pourrait appeler d'une certaine façon 'l'union de la forme et de l'idée', dans un espace qui s'apparenterait au vide médian du taoïsme : ni yin, ni yang, et pourtant les deux à la fois. Schœnberg n'a pu achever son opéra, et on a beaucoup insisté sur la portée de cet inachèvement en ces terribles années trente, mais une fois passée à la postérité, l'œuvre ne dit-elle pas, par delà le désespoir tragique du « O Wort, du Wort das mir fehlt »<sup>6</sup> de Moïse, ou plutôt en même temps que ce désespoir, quelque chose de la puissance du Verbe, de ce « Èhiè ashèr Èhiè » qui émane du Buisson ardent des premières scènes ?

Si la force du texte biblique repose pour le croyant dans le caractère inspiré d'une Parole à laquelle il se réfère, elle vient aussi de sa capacité à susciter d'infinis questionnements, et à le rejoindre dans ses doutes mêmes, comme Job, pour accepter le mystère, le mystère du mal, dans le cas de ce livre biblique. En cela, cet 'art total' qu'est l'opéra ne serait-il pas plus proche encore du sens des Écritures que l'oratorio, initialement conçu dans une perspective apologétique, si l'on considère que la lecture de la Bible débouche sur ce même mystère auquel conduit la musique ?

On l'aura compris : ce volume, fruit d'une année de séminaire durant laquelle d'éminents spécialistes ont réfléchi à ce lien qui unit la Bible et l'opéra pour en mettre au jour les arcanes, est d'une grande richesse dans la variété des cas qu'il examine, et dans les conclusions auxquelles il parvient. Il est, surtout, stimulant dans les questionnements qu'il suscite.

---

6. ARNOLD SCHÖNBERG, *Moïse et Aaron*, p. 63 : « Ô verbe, verbe qui me manques ! » (II, 5).