RÉSUMÉ

La Naissance de l'Opéra suédois (1772–1792)

Les auteurs de ce livre sont spécialistes d'histoire littéraire (MCS) et de musicologie (AI). Marie-Christine Skuncke a écrit l'Introduction et les chapitres 1 à 5. Anna Ivarsdotter est responsable des chapitres 6 à 8 et de l'Epilogue; elle a également fourni la base des analyses musicologiques des chapitres 3 à 5.

L'opéra suédois naît sous le roi Gustave III (1746–92), despote éclairé à l'instar de son oncle Frédéric II, de Joseph II ou Catherine de Russie. Créé en 1773 pratiquement à partir de zéro, l'Opéra de Stockholm atteint en moins de quinze ans un niveau européen élevé. C'est une entreprise nationale (livrets en suédois, sujets souvent tirés de l'histoire de Suède), mais en même temps cosmopolite; les compositeurs viennent d'Italie (Uttini) ou d'Allemagne (Naumann, Kraus, Vogler, Haeffner), les décorateurs et chorégraphes sont souvent français, ainsi Desprez, scénographe, et Gallodier, maître de ballet. Le répertoire est formé en grande partie d'œuvres importées, notamment les opéras de Gluck. Gustave III, metteur en scène né et le meilleur auteur dramatique suédois de l'époque, écrit avec des collaborateurs plusieurs livrets d'opéra.

L'opéra gustavien connaît un regain d'intérêt depuis les années 1980, avec des ouvrages comme *Gustavian Opera*, recueil d'articles en anglais (1991), et plusieurs enregistrements discographiques. Mais les livrets d'opéra, les rapports entre texte et musique ont été peu étudiés. A partir de nos spécialités, l'histoire littéraire et la musicologie, nous tentons d'éclairer les points suivants: la création de l'opéra suédois en 1772–73 (ch. 1); l'évolution du livret d'opéra (ch. 1–2); les relations entre texte et musique (ch. 3–4); la parodie d'opéra et ses mécanismes (ch. 5); l'élaboration de symboles nationaux (ch. 6–8). Les œuvres analysées appartiennent au répertoire des théâtres de la capitale suédoise, l'Opéra de Stockholm (Kungl. Teatern, le Théâtre Royal), fief du »grand« opéra, et les théâtres privés de la famille Stenborg, domaine de l'opéra comique. Parmi nos instruments de travail, il faut mentionner la rhétorique classique; base nécessaire pour les librettistes (»invention«, style) comme pour les chanteurs (déclamation, gestuelle), elle influence aussi les techniques de composition des musiciens.

L'opéra suédois, créé à la veille de la Révolution française, est une institution monarchique exaltant la dynastie au pouvoir et financée par le roi lui-même. Dans le nou-

veau bâtiment de l'Opéra (1782), la salle est dominée par la vaste loge royale. Les spectateurs (comme le montrent notamment des listes d'abonnement inédites) sont répartis selon un ordre strictement hiérarchique. Le Théâtre Royal cherche à attirer le public par ses almanachs, petits volumes appétissants, illustrés de gravures de modes féminines. La presse, par contre, joue un rôle marginal dans la vie théâtrale stockholmienne.

Alors que l'opéra comique gagne la faveur de nombreuses cours européennes, Gustave III mise sur le grand opéra héroïque. Deux éléments éclairent ce choix (ch. 1). D'une part, la visite de Gustave III à Paris en 1771, lorsqu'il est encore prince royal. Dans la fastueuse salle du Palais-Royal, il voit la tragédie lyrique *Pirame et Thisbé* – divertissements chantés et dansés, machines, effets scéniques (c'est à l'Opéra de Paris qu'il apprend la mort soudaine de son père). L'opéra à la française fait sur lui une profonde impression. D'autre part, les rapports de l'abbé italien Domenico Michelessi, proche de Gustave III, en 1772–73. Dans ses lettres à son protecteur Bonomo Algarotti, Michelessi relate les préparatifs du roi pour le nouvel Opéra, en même temps qu'il décrit une initiative de son cru: avec une équipe cosmopolite, l'abbé italien travaille à un opéra historique suédois, *Gustaf Ericsson Wasa*. Nous avons pu identifier le manuscrit du livret à la Bibliothèque Royale de Stockholm, tentative en suédois dans le genre italien de l'*opera seria*; l'œuvre ne fut pas jouée.

Gustave III, lui, opte pour le modèle français lorsqu'il compose le livret de *Thetis och [et] Pelée*, le premier opéra suédois (1773): ballets, machines, débauche d'effets spectaculaires. Conjuguant la poésie, la musique, la scénographie et la danse, le »grand« opéra est un véhicule idéal pour la politique royale, apte à frapper l'imagination des sujets de Gustave.

Dans nos analyses de livrets (ch. 1–2), nous étudions dramaturgie, idéologie, structures rhétoriques. Après *Thetis och Pelée*, basé sur *Thetis et Pelée* de Fontenelle et Colasse, nous nous tournons vers *Birger Jarl* (1774), adaptation de la *Princesse de Navarre* de Voltaire et Rameau – un »Moyen Age« rococo suédois au service des célébrations d'un mariage princier. Bien différente est la *Proserpin* du jeune poète Kellgren et du jeune musicien allemand Kraus (1781). Ici encore le modèle est français, la *Proserpine* de Quinault et Lully, mais là où Quinault glorifie l'absolutisme royal, Kellgren présente un univers fragmenté, des individus livrés à leurs passions; l'esprit de *Werther* n'est pas loin. L'œuvre ne fut pas représentée à l'Opéra de Stockholm.

Dans l'opéra »péruvien« *Cora och Alonzo* (1782), par contre, le poète Adlerbeth discipline avec une rigueur classique la prose verbeuse de Marmontel dans le roman *Les*

Incas; il supprime en même temps la critique de l'encyclopédiste contre le colonialisme européen. *Gustaf Wasa*, enfin, est la grande manifestation nationale de l'opéra gustavien (1786). Sujet historique: Gustave Vasa, l'ancêtre de Gustave III, boutant les Danois hors de Suède au XVIe siècle. Gustave III, auteur du livret avec Kellgren, puise à des sources multiples, entre autres *Gustaf Ericsson Wasa*, mais réalise une oeuvre d'une puissante cohésion dramaturgique et efficacité scénique.

Passons aux rapports entre texte et musique (ch. 3–4). Le débat sur l'opéra en Suède, encore modeste, s'inscrit dans un contexte européen. Ainsi la question de la langue: les partisans du suédois attribuent à cette langue les mêmes qualités musicales que Rousseau trouvait à l'italien. On discute de la primauté du texte ou de la musique – nous suivons ici le parcours de Kellgren, à la fois librettiste et critique d'opéra. Dans des textes théoriques de l'époque – chez Rousseau, Grimm, chez l'Italien Francesco Algarotti (frère de Bonomo Algarotti) – on est frappé par la présence de la rhétorique classique. En Suède, sous Gustave III, l'accent est mis sur le *pathos*, poésie et musique réunies pour éveiller les émotions, les affects des spectateurs.

Comment librettiste et compositeur résolvent-ils les problèmes de l'adaptation mutuelle des mots – dans une langue d'opéra nouvelle, le suédois – et de la musique? Comment l'expression verbale et musicale se conjuguent-elles pour toucher le spectateur? Nous essayons de répondre à ces questions au cours de cinq analyses de scènes tirées d'œuvres gustaviennes. D'abord, deux opéras comiques où le librettiste écrit un texte nouveau sur une musique donnée: *Zemire och Azor* de Grétry, avec la traduction par la jeune poétesse Anna Maria Malmstedt du livret de Marmontel, et *Kronfogdarne* (Les Baillis), comédie en vaudevilles de Carl Envallsson. Ensuite, trois opéras avec texte nouveau et musique nouvelle: *Thetis och Pelée* – poésie encore maladroite de Johan Wellander, musique baroque de l'Italien Uttini; *Proserpin* – deux scènes par Kellgren et Kraus, teintées de »préromantisme« (nous comparons avec Quinault et Lully); et puis *Gustaf Wasa*: une scène dans le »genre délibératif« de la rhétorique classique, le héros partagé entre honneur et amour filial, avec les accents patriotiques de Kellgren et du compositeur Naumann.

Aux pompeux opéras du Théâtre Royal répondent de joyeuses parodies sur les scènes de la famille Stenborg, œuvres du parolier Hallman et du musicien Carl Stenborg (ch. 5). Thetis et Pelée y deviennent Petis et Telée, l'Arcadie fait place aux guinguettes. Nous analysons les mécanismes de ces parodies d'opéra: »comique descendant« (Corinne Pré), déformation systématique du texte, du décor, des gestes, de la musique.

Les créateurs gustaviens, influencés par des modèles étrangers, tentent pourtant souvent de donner à leurs œuvres un caractère »suédois«, utilisant un arsenal de symboles nationaux (ch. 6–8). La Suède, »vieille nation européenne« (Hugh Seton-Watson), dispose d'une tradition »gothique« élaborée aux seizième et dix-septième siècles: la Suède contrée nordique, glorieux pays de l'Etoile polaire. Dans les œuvres gustaviennes, l'élément nordique, le peuple des provinces, les héros de l'histoire de Suède servent à glorifier et parfois légitimer la monarchie régnante. Il s'agit de symboles nationaux au service du prince, avant la percée du nationalisme moderne.

L'élément »nordique« peut prendre diverses formes. Dans le Prologue d'*Amphion* (1778, musique de Naumann), l'hiver arctique se retire lorsque la Félicité – c'est à dire Gustave III – apporte les bienfaits de la civilisation. Les Lapons exotiques reviennent dans plusieurs ouvrages, devins mystérieux dans *Birger Jarl*, ailleurs sujets fidèles louant le roi de Suède. Le caractère »lapon« est limité aux costumes et aux tambours magiques; nulle trace sur scène du mode de chant spécifique à la Laponie, le *jojk*. Dans *Birger Jarl*, un couple de danseurs français incarne les Lapons. La mythologie nordique figure dans un opéra de Gustave III, *Frigga* (1787), œuvre étrange avec des décors de Desprez mêlant éléments grecs, égyptiens et »nordiques«.

Dans les divertissements de cour, le peuple des provinces suédoises s'emploie à louer le souverain – costumes pittoresques, chansons et danses populaires (par exemple »Daldansen«). La Dalécarlie, scène des aventures légendaires de Gustave Vasa, est particulièrement chérie de Gustave III. – Dans les opéras comiques suédois joués chez la famille Stenborg, on trouve des scènes de genre en milieu rural ou urbain.

Elevé dans le culte de ses grands prédécesseurs, Gustave Vasa et Gustave Adolphe surtout, Gustave III écrit nombre de pièces et d'opéras tirés de l'histoire de Suède. Il fait œuvre originale sur le plan européen lorsqu'il choisit le »grand« opéra pour mettre en scène des héros de l'histoire nationale: *Gustaf Wasa*, œuvre aristocratique s'adressant avant tout à la noblesse suédoise, et aussi *Gustaf Adolf och Ebba Brahe* (1788), opéra représenté alors que Gustave III cherche à s'assurer le soutien de la bourgeoisie et des paysans; style noble et style populaire y coexistent, un an avant la Révolution française, et le peuple – pêcheurs et paysans – y apparaît non comme un ensemble anonyme mais comme des individus doués d'une dignité propre.

En épilogue, deux œuvres sur Gustave III, une satire et un panégyrique. La première est de Catherine II, en pleine guerre entre la Suède et la Russie. L'impératrice met en scène son cousin Gustave dans un opéra comique, *Gorebogatir Kosometovich* (1789, musique de Vicente Martín y Soler); cruelle caricature où le roi de Suède devient un

»piteux héros«, aussi belliqueux que pleutre. Trois ans plus tard, Gustave III était assassiné à l'Opéra de Stockholm. Lors de l'enterrement à l'église de Riddarholmen, on joue une Cantate funèbre de Kraus, célébrant les vertus du défunt dans un décor »nordique«. Plutôt qu'une musique d'église, la Cantate est une musique de théâtre – digne sortie pour le fondateur de l'Opéra suédois.