

Les Dialogues des Carmélites : un opéra sur le martyr

par Jean-Christophe Henry

"Mon canon, c'est l'instinct."

-"L'inspiration est une chose mystérieuse qu'il vaut mieux ne pas expliquer."

Francis Poulenc (1946)

L'œuvre

L'année 1953 est pour Poulenc l'année des commandes : après la Sonate pour deux piano, c'est un ballet, pour la Scala de Milan, sur Sainte Marguerite de Cortone. A court d'inspiration, Poulenc appelle M. Vacarenghi directeur de la maison Ricordi qui lui avait commandé le ballet : "Ah ! si vous aviez un livret d'opéra !" A quoi M. Valcarengi répond : "Que diriez-vous des Dialogues des Carmélites de Bernanos ?" Poulenc ne dit rien. Il relit le texte de Bernanos. De Rome, où il se trouve il télégraphie à Valcarengi : "Entendu, avec enthousiasme."

C'est ainsi que s'est décidée la composition d'un des plus grands chefs d'œuvres de l'opéra français. Comme nous allons le voir la composition de cet opéra va beaucoup coûter à Poulenc. Le sujet le touche au plus profond de son âme, et c'est pour cela que cette œuvre est exceptionnelle.

Il est tout de suite enthousiasmé par le sujet. Dès le mois d'août, il se met au travail. Il fait le découpage du livret, en trois heures, dans un train qui l'emmène à Brive chez des amis. Il est dans l'enthousiasme. Le 22 août 1953, il écrit à Pierre Bernac : "Mon petit Pierre, (...) Les Carmélites sont commencées, je n'en dors plus (littéralement). Je crois que cela ira mais il y a tant de problèmes. Attendez-vous à recevoir une série de questions car je veux que cela soit plus que vocal. J'ai le ton de la grande scène Prieure-Blanche avec une très bonne forme : calme au début, féroce dans le milieu (règle de l'ordre), à nouveau calme à la fin. Ce n'est que la parfaite identification de la musique avec l'esprit Bernanos qui peut me faire réussir cette œuvre. Orchestration très claire pour laisser passer le texte. (...) Mon phono ne chôme pas. Opéras, opéras, opéras."

Ce premier "compte rendu de composition" de Poulenc à Bernac résume ce que sera la vie du compositeur pendant les trois ans que dureront l'écriture des Dialogues. Recherches des bonnes tessitures vocales, des bonnes mélodies, des bonnes prosodies, de l'orchestration, des atmosphères qui vont miner le compositeur, comme on peut le voir à travers sa correspondance. Le 31 août 1953, il écrit à Stéphane Audel : "Cher enfant, deux mots seulement car Mère Marie m'interdit la moindre distraction. Je travaille comme un fou, ne sors pas, ne vois personne d'autant plus qu'hélas je devrais aller à Paris vers le 12 pour l'enregistrement des Mamelles. (...) je ne veux voir personne, même pas vous c'est tout dire, je ne veux penser à rien d'autre car cela marche (je dirais même) trop bien. Je fais un tableau par semaine. Je ne me reconnais pas (...) Je retourne à mon piano où Blanche me traîne." Le 5 septembre, Bernac répond à Poulenc et lui donne dans sa lettre les renseignements qu'il lui avait demandés : Mon petit Francis, (...) Je repense beaucoup aux personnages des Dialogues et à leur couleur de voix. La tessiture que vous m'indiquez pour la Prieure I est excellente, mais vous pouvez vous permettre tout d'un coup de bons la aigus, s'ils sont bien amenés et en force. Reprenez vos partitions d'Aïda et du Trouvère et regardez bien les rôles d'Amnérís et d'Azucena, et vous serez édifié sur les possibilités d'un vrai contralto italien.

La Prieure I sera donc le seul vrai contralto. Le problème est donc d'avoir assez de différences de couleur et de tessiture moyenne entre Prieure II et Mère Marie. Vous faites, je crois, de Prieure II un soprano lyrique : Aïda, Mimi. Maintenant vous parlez de faire de Mère Marie un autre soprano lyrique, un peu sec, genre Danco. Cela se défend, mais alors, personnellement je trouve que vous n'aurez pas assez de différence avec la voix de Denise qui est aussi à mon avis un lyrique sec. C'est pourquoi je continue à entendre Mère Marie, soit en mezzo, soit en soprano dramatique. Songez que vous vous privez pour tout le second acte de possibilités de tessiture un peu grave... Ces trois dames avec des couleurs différentes,

¹ <http://www.forumopera.com/dossiers/7carm.htm>

vont chanter exactement dans la même tessiture. Je ne peux m'empêcher de penser qu'autrefois Vhita aurait été une Mère Marie idéale physiquement donc que Mère Marie, si vous ne la voulez pas mezzo, devrait être chantée par la dame qui chante Tosca, c'est-à-dire, grosses possibilités dramatiques dans le médium, avec effets en poitrine, et aussi possibilité d'un aigu en force, et en piano. Vous entendez les choses autrement. Tant pis. Mais malgré mes efforts pour épouser votre point de vue je n'y parviens pas, et je suis certain que vous manquerez d'une voix corsée dans le médium pour votre second acte si vous prenez trois sopranos lyriques. Songez que vous ne pourrez pas toujours choisir vous-même vos voix et que c'est la tessiture des rôles qui en déterminera la distribution."

Poulenc suivra finalement les conseils de Bernac : Blanche, soprano ; Prieure I, contralto ; Prieure II, soprano lyrique ; Mère Marie, soprano dramatique.

Le 19 décembre Poulenc écrit à Bernac : "Ouf ! mon petit Pierre, "Elle" (la Première Prieure) a rendu le dernier soupir hier soir à 7 heures, après quelle horrible agonie ! Mère Marie plus ambitieuse que jamais a été d'une dureté incroyable, la pauvre Blanche complètement folle, ce grand dadais de médecin totalement muet. Quant à moi je suis flapi mais bien soulagé d'avoir entièrement fait ce tableau ci."

La composition de cette scène a beaucoup affligé Poulenc et ce sentiment, cette angoisse ne va que croître les mois passant. Le 14 février 1954 il écrit à Henri Hell : "Je serai demain soir à Paris. J'ai virtuellement travaillé et très bien je crois. J'ai virtuellement achevé mon premier acte (1/25 de musique). Six tableaux sont recopiés que je jouerai mardi soir à Brigitte. Vous me feriez un immense plaisir en venant dîner car je suis horriblement triste, ce que je ne peux dire qu'à vous. Sans doute ce climat d'angoisse était-il nécessaire à ces dames. Vous verrez c'est une atmosphère terrible et je crois qu'à l'entracte les gens auront froid dans le dos. (...) Et on dira après cela, le charmant Poulenc."

Oui, le charmant Poulenc (lorsqu'il avait vingt ans, celui du Bestaire) n'a rien à voir avec l'auteur des Dialogues, s'il demeure le même musicien profondément. Flaubert disait : "Madame Bovary, c'est moi." De la même façon Poulenc aurait pu dire après la mort de la Première Prieure : "Mme de Croissy, c'est moi." La tristesse qu'il décrit dans sa lettre ne fera que croître. Elle se transformera en angoisse intolérable. En août 1954, il écrit à Pierre Bernac : "Pierre, il faut me tirer de là. J'ai grande honte de moi par instants puis quand l'angoisse me reprend c'est comme une poussée de paludisme."

En juillet 1954, s'ajoutant à cette angoisse face à la composition des Dialogues, M. Emmet Lavery, à qui appartenait le droit original de tirer une pièce de théâtre de la nouvelle de Gertrude von Le Fort, point de départ des Dialogues de Bernanos, refuse l'autorisation à Poulenc pour la parution de son opéra. Il ne donna le feu vert qu'après de longs mois de discussions qui plongèrent Poulenc dans l'inquiétude la plus vive et le forcèrent à interrompre son travail.

En septembre 1954, il écrit à son amie Mme Pierre Girard : "Vous êtes mon refuge. Avignon représente pour moi le salut. (...) Hélas, je ne suis plus maître de ma volonté, de mes pauvres nerfs. Je suis à la dérive. C'est honteux." puis deux jours plus tard : "Je pense que ces terribles dames, avant de perdre la tête, ont voulu que je leur en sacrifie une. Tout cela n'est pas impossible."

Poulenc n'eut pas à sacrifier sa tête. Mais au moins de novembre, il doit faire un séjour en clinique, chez le docteur Maillard, à l'Hay-les-Roses, pour une durée de trois semaines. "Afin d'essayer de dormir. Je ne dormais plus que deux heures et encore", écrivait-il à sa vieille amie Marthe Bosredon. Séjour bénéfique, mais il passera encore plusieurs mois dans la tristesse et l'inquiétude. Enfin le 27 août 1955, il écrit de l'hôtel Majestic à Cannes, à la même amie : "Je vais offrir un ciboire à Roc en action de grâces des Carmélites achevées." En juin 1956, il termine enfin l'orchestration de son opéra.

De cette composition longue et très difficile pour Poulenc sort un opéra d'une profondeur inouïe. Chaque personnage, chaque scène est illustrée avec une justesse exceptionnelle. Le texte de Bernanos est, grâce à une orchestration merveilleusement dosée et une prosodie exemplaire, compréhensible dans les moindres détails.

L'orchestre, très nombreux, par trois, est employé "par petits morceaux", en fonction de la couleur instrumentale juste. L'orchestration, d'une grande variété dans la combinaison des instruments, est conçue en fonction de la tessiture vocale. Transparente, elle n'étouffe jamais les mots si chargés de sens de Bernanos. Discrète, elle n'est pas pour autant effacée, ni neutre. A la richesse de l'invention mélodique, à la souplesse sensuelle des modulations de la musique de Poulenc, répond à l'orchestre la volupté du timbre due aux coloris des instruments à vent. Ceux-ci jouent un rôle prédominant dans les parties purement orchestrales, dans les interludes, qui ne présentent jamais un caractère symphonique, sauf le dernier, le plus long, sorte de marche stridente et rauque. D'une couleur orchestrale différente, ils constituent chacun une amorce du tableau qu'ils précèdent, dont ils suggèrent, musicalement, l'atmosphère et l'esprit.

Cet équilibre entre l'écriture vocale et l'orchestre est significatif de l'esprit dans lequel Poulenc a conçu et écrit son opéra : esprit de discrétion, de réserve, d'humilité vis-à-vis du texte de Bernanos, esprit de fidélité. Et tout naturellement les Dialogues en ont bénéficié sur le plan strictement musical.

Les Dialogues de Carmélites sont l'histoire la plus "entre les lignes" qui soit ; c'est la longue méditation sur la mort venant d'un homme qui se sait condamné, celle de Bernanos lui-même. Le "silence" du texte mène vers ces lieux de l'âme où s'affrontent la Grâce et la liberté de l'homme. C'est une tragédie intérieure où la Révolution n'intervient que comme toile de fond (même s'il est possible d'établir un parallèle entre la foule, société qui condamne Jésus et celle qui conduit les Carmélites à l'échafaud) ; la Terreur ne franchit les murs du Carmel que pour être le catalyseur qui permettra à chacune des religieuses d'accomplir son propre destin, sur la voie du salut. Le drame va, en une montée splendide, de la détresse personnelle aux accomplissements de la Grâce. Ici, psychologie et surnaturel sont étroitement liés et les caractères illustrent des thèmes essentiels.

La Peur :

Bernanos situe dans un drame terrestre cette grande partenaire de la vie humaine, qui peut conduire à la perte ou au salut. Dans toutes ses œuvres, il ne tenta jamais autre chose que de surnaturaliser l'angoisse humaine. Il y parvient en comprenant que la Sainte Angoisse du Christ à Gethsémani et son agonie donne son sens à toute agonie d'homme, ou plutôt que son Agonie devient chacune de nos agonies. La Passion du Christ se trouve donc au centre des Dialogues des Carmélites. Chaque religieuse doit être confrontée au Mal (la peur chez la première Prieure et Blanche, l'orgueil chez Mère Marie...), à la souffrance, à la solitude, aux tentations, comme l'a été le Christ au Jardin des Oliviers. Dès le début, le sens donné au déroulement de l'histoire s'exprime par Blanche : "il n'y a jamais eu qu'un seul matin, celui de Pâques !" La Passion et Résurrection se renouvellent dans chaque jour de la destinée humaine. La peur humaine devant la mort se "divinise" en s'accordant avec le rappel de celle du Christ.

La Grâce :

L'angoisse devient quête de la Grâce, elle en est demanderesse et médiatrice. En éprouvant l'homme, elle le rapproche de Dieu. En lui permettant d'échapper à sa condition mortelle, elle le conduit à la gloire.

La Communion des Saints :

La vie du corps mystique du Christ est un échange perpétuel où chacun tient le rôle qui lui incombe. Participant à la mort rédemptrice du Christ, la Prieure contribue au rachat des âmes et la mort de Blanche, incompréhensible dans une perspective rationnelle, s'explique tout à fait par la logique et la puissance de la Grâce et de la communion des Saints. Cette communion se fait sous deux formes : l'une, horizontale, rattache les hommes entre eux, l'autre, verticale, s'établit avec le Christ, mais seulement si l'homme renonce à tout ce qui lui empêche de se soumettre à Dieu. Seuls les pauvres d'esprit, c'est-à-dire sans orgueil, n'ont pas de problèmes. Ainsi, Constance aura-t-elle, seule des principales religieuses, la mort dont elle a rêvé.

L'Honneur :

La souffrance due à la peur incœrcible à laquelle Blanche est livrée depuis son enfance se trouve consacrée dans le moment où elle est offerte à Dieu. Par la voie du sacrifice, l'être humain retrouve son honneur. Dans cette conception est le nœud qui réunit l'angoisse, l'honneur et la Passion, d'où l'action découle avec une logique implacable. Pour Blanche, totalement conditionnée par son éducation, le problème de l'angoisse devient celui de l'honneur. Ainsi c'est, après l'angoisse, la réaction de son honneur blessé qui la pousse au Carmel et lui permet de dominer sa faiblesse dans les scènes où, comme le Christ, il lui faut affronter, dans la solitude, la tentation d'être lâche.

La Solitude :

Elle se manifeste, comme pour le Christ, aux moments où la puissance du Mal se fait particulièrement sensible et insidieuse. Dans l'œuvre, la solitude intérieure est, scéniquement, toujours amenée par la solitude extérieure. La scène qui se vide est révélatrice d'un vide intérieur et prépare une disposition d'âme telle que l'être réduit à ses seules ressources et privé de toute aide extérieure, se voit contraint d'affronter seul la tentation. La structure des scènes d'angoisse est toujours identique. Bernanos crée le vide autour de Blanche et prépare ainsi l'invasion du démoniaque. On retrouve ici la construction avec le réel et la construction verticale qui révèle le dialogue avec le spirituel, c'est-à-dire l'invisible : Dieu ou Démon, sous la forme de la peur.

Cette œuvre profondément humaine met en scène une galerie de personnages complexes : Blanche de la Force : Vers elle convergent tous les thèmes de l'ouvrage. Elle représente les caractéristiques individuelles des différents personnages. Elle a l'angoisse et la grandeur de madame de Croissy, l'honneur et la fierté de Mère Marie, la jeunesse et la spontanéité de Constance, l'humilité et le bon sens de Madame Lidoine. Blanche est marquée, dès son départ dans la vie, par les circonstances exceptionnelles de sa naissance, qui, sur le plan humain, expliquent le caractère psychopathologique de sa peur. Celle-ci, transcendée, lui fera accomplir le chemin qui va de l'angoisse à la gloire. Souffrant toujours de cette angoisse, source d'humiliation permanente, Blanche, désarmée devant chaque accès de frayeur, voit dans les épreuves successives qu'elle rencontre, la marque de sa vocation religieuse. A ces thèmes de la lucidité dans l'épreuve et de la prise de conscience d'une vocation dans la souffrance s'ajoute celui de l'honneur et du courage, valeur liée autant au caractère de Blanche qu'à sa classe sociale, et reflétant en cette caractéristique les croyances mêmes de Bernanos.

Proie de la peur, mais en même temps grandie par elle, Blanche travaille sans le savoir au salut de l'humanité. Elle participe ainsi à la "Communion des Saints", de la même façon que les trois âmes d'exception qui répondent d'elle devant Dieu : Madame de Croissy, Madame Lidoine et Mère Marie. Son sentiment de solitude est intense. Il va jusqu'à l'impression d'être totalement abandonnée. La qualité de l'isolement de Blanche devient plus aiguë d'un tableau à l'autre. Tour à tour séparée de son père, du monde de l'enfance, de Madame de Croissy auprès de laquelle elle espérait trouver une protection, de son frère, et des autres religieuses du Carmel, c'est tout à la fois le monde profane et le monde religieux qui se dérobent à elle. L'une après l'autre, toutes les formes de l'isolement la laissent démunie, cernée par la peur. Et cette peur a deux dimensions, l'une humaine, irraisonnée, qui la pousse à la fuite, l'autre métaphysique, à laquelle elle est prédestinée et qui est la marque de Dieu sur elle, ces stigmates qu'elle essaie confusément d'accepter. A travers tous ces thèmes essentiels, Blanche est profondément humaine et vivante, toute en contrastes, faible et résolue, pitoyable et agressive, elle est l'expression même de la dualité qui existe en tout être.

Tout l'Opéra sera la traversée, le chemin de croix de Blanche, avec toute l'angoisse, le désespoir, les reculs d'une âme humaine confrontée à une dimension qui la dépasse, terrorisée non pas devant la mort elle-même mais devant l'acte de mourir, le passage, ce passage éperdument recherché par les grandes héroïnes de la littérature comme du théâtre. Blanche se bat contre le destin qu'elle a choisi en régressant, en se recroquevillant, en se délabrant, mais consciemment ou non, elle sait qu'il lui est impossible de rebrousser chemin et qu'elle devra toujours aller de l'avant, à la rencontre éperdue de Dieu. Rester humbles, disponibles, réceptifs, c'est ce que Dieu a toujours imposé à ses Saints. C'est ce que la Prieure demande à Blanche. Celle-ci, malgré la conscience qu'elle a de son destin, a du mal à entrer dans le moule qu'elle s'est choisi elle-même car, comme le lui dira Madame de Croissy, ce n'est pas la "Règle" qui nous garde, c'est nous qui gardons la "Règle".

Madame de Croissy :

Il a fallu que la Prieure mène contre l'angoisse, pendant toute sa vie, un combat terrible, pour être amenée à comprendre Blanche à ce point, à la fois dans sa faiblesse et dans sa force. En Madame de Croissy, c'est la noblesse, la grandeur, l'élévation d'esprit les plus pathétiques qui s'expriment dans leur inutilité au moment de sa mort. Tant d'intelligence, de courage, tant de luttes pour une fin dans le dépouillement absolu d'une peur terrible et viscérale. La Prieure meurt sans le secours de la Grâce qui pourrait l'aider à faire face avec dignité. Le mal, qu'elle a vaincu toute sa vie, se représente à elle au moment où elle est la plus désarmée. Elle l'accepte pour offrir ses propres tortures à Blanche, et assumer par avance l'angoisse et l'épouvante qui auraient accompagné sa mort, pressentie comme elle pressent les tortures qui accableront le Carmel. Peut-elle faire de Blanche une grande Prieure ? Peut-elle se renouveler en elle ? Afin que celle-ci, en quelque sorte libérée, puisse aller au-delà de ce qu'elle a, elle-même, accompli. En tout cas, Madame de Croissy perçoit la qualité divine de Blanche, et, en la confiant à Mère Marie, elle assure la continuité de l'ordre. Elle place auprès de Blanche la seule personne qui puisse lui permettre de ne pas se perdre.

Mère Marie de l'Incarnation : Elle a toute la fierté, le courage, la générosité, les qualités que l'on attribue à la Noblesse. Elle est guidée en permanence par sa fidélité à l'honneur avec toute la force que cela peut lui donner, mais aussi avec les tentations inévitables à une âme vivante. Bien qu'ayant la perception de la qualité divine de Blanche, elle semble redouter la mission que Madame de Croissy lui confie. Mais sa probité et son respect de l'obéissance la soumettront sans faille à celle-ci. Présente dans toutes les scènes où s'affrontent honneur et angoisse, c'est toujours elle qui reprend Blanche en main, qui la remet sur la voie, qui la décharge de la responsabilité de sa faute, du mépris qu'elle pourrait avoir d'elle-même,

qui la délivre de la honte. Elle accomplit cette tâche avec rigueur, mais aussi générosité. Pourtant, elle ne présente pas de véritable affection pour Blanche. Peut-être est-elle même secrètement humiliée par la faiblesse de celle-ci. Pour elle, le mal est l'orgueil. Elle tente de s'élever au-dessus de lui. Mais c'est par lui qu'elle connaîtra la solitude, et portera sa part du fardeau. Déshonorée par le destin qui l'exclut du martyre, qu'elle a elle-même réclamé, elle est condamnée à demeurer celle qui perpétue l'humilité et le remords.

Constance :

Pourtant de deux ans plus âgée que Blanche, elle manifeste moins de maturité que celle-ci. Constance a l'esprit d'enfance, la gaieté, la tendresse, la naïveté, la simplicité, la poésie, la transparence aussi d'un Fra Angelico. Elle est comme un lien entre le ciel et la terre. Dotée du sens divinatoire de l'innocence, elle ne réussit ses actes que lorsqu'elle n'en est pas consciente. Son héroïsme est tout naturel, comme sa franchise. A son propos, s'est créé, dans le monde de l'Opéra, un de ces poncifs qui ont la vie si dure. En effet, depuis la création de l'ouvrage de Poulenc, une tradition s'est installée dans le comportement de Constance lors du vœu de martyre. Lorsque l'aumônier, laconiquement, déclare le résultat du vote verbal et secret des Carmélites en disant, "il y a une voix contre", ce qui ipso facto rend impossible la prononciation du vœu, Constance s'écrie "il s'agit de moi". Aux yeux des réalisateurs, comme des interprètes et des spectateurs émus, cette déclaration a toujours paru prendre en charge la renonciation secrète de Blanche, pour la sauver publiquement du déshonneur devant les autres religieuses. Or, l'examen un peu poussé de Bernanos, comme de Gertrude von Le Fort, laisse entrevoir une tout autre portée à cette scène. En réalité, devant le choix qui leur est proposé, Constance a aussi peur que Blanche et elle est persuadée que celle-ci refusera de prononcer le vœu. Or, Blanche, comme absente, n'osera pas s'opposer publiquement à ses compagnes. Et ceci est exprimé en clair aussi bien par Bernanos que par Gertrude von le Fort. Constance, assurée que Blanche, terrorisée comme elle, ne prononcera pas le vœu, est donc certaine qu'il y aura deux voix contre. Quand elle voit qu'elle a été seule à voter non, et parce qu'elle se sent unie à Blanche en son destin, (il faut se rappeler ici les phrases prononcées au parloir "à cause d'un rêve que j'ai fait !") elle fait volte-face et publiquement, franchement, car la caractéristique de Constance est de toujours dire la vérité, elle s'accuse et demande à prononcer le vœu. "Monsieur l'aumônier sait que je dis vrai". Enfin, Blanche de plus en plus acculée à sa peur et terrorisée par le rêve de Constance qui la poursuit, s'enfuit dans le monde extérieur. Lorsqu'elle retrouvera Constance au pied de l'échafaud, le rêve prémonitoire s'accomplira et le destin sera respecté. Mère Lidoine, la nouvelle Prieure : Issue du peuple, sous des dehors frustes, elle s'oppose à la grandeur de Madame de Croissy. Mais, en période troublée, elle présente la sécurité, la prudence et la sagesse d'une grande âme. Son propre sens des responsabilités, son humilité, sa bonté, son autorité, sa fidélité au devoir, son robuste bon sens ne sont pas dépourvus de noblesse. Ils sont autant d'éléments qui font d'elle, et jusqu'à l'échafaud, un "pasteur", celui qui conduit et qui a le troupeau en responsabilité. Comme Constance, bien que d'une façon différente, elle échappe à la confrontation avec le Mal. C'est un personnage fait pour guider, elle est la représentante de l'esprit de Carmel, son rôle n'est pas d'avoir un destin individuel, mais de symboliser et d'assumer la collectivité.

Le Marquis de la Force :

Il est le siècle passé, fier de ses prérogatives et de ses droits et il ne comprendra peut-être rien aux événements jusqu'à sa mort. Son amour pour Blanche, sa fille, est réel et sa lucidité est totale, mais son honneur et sa pudeur ne peuvent pas admettre la "différence" de Blanche, cette peur qui vrille en elle comme une tare, même s'il a une profonde tendresse pour elle et s'il n'est jamais dupe de ce qui est dit et fait.

Le Chevalier de la Force :

Lui seul pourrait aider Blanche, si elle ne restait pas toujours en son esprit le "petit lièvre". Dans cette expression, il met à la fois toute sa tendresse, son amour, sa volonté profonde de la rassurer et de la protéger, mais aussi son aveu d'impuissance devant sa nature. Il accepte que cette peur fasse partie d'elle, comme une maladie. Pour Blanche, ce "petit lièvre" représente tout ce qu'elle veut oublier, tout ce qui est toujours et de plus en plus la vérité, et cela n'échappe pas à la lucidité du Chevalier. Malgré leur amour fraternel, réciproque, la communication se rompt à la scène du parloir. Blanche a choisi et le Chevalier ne peut que respecter sa volonté.

La création

Voyons ce qu'écrivit Henri Hell sur les premières représentations et les réactions du public et des critiques des Dialogues : "Les Dialogues des Carmélites furent créés en italien, le 26 janvier 1957 au Théâtre de la Scala de Milan, et le 21 juin de la même année dans la version originale au théâtre national de l'Opéra de Paris. A la suite des premières représentations, Poulenc ajouta des Interludes, purement orchestraux, à son opéra. Les changements de décors trop longs (la mise en scène était très différente de celle plus cinématographique de la Scala), créaient des "blancs" qui brisaient le rythme de l'œuvre. C'est ainsi que pendant l'été 1957, en vue de la reprise des Dialogues lors de la réouverture de l'Opéra de Paris après les vacances, Poulenc écrivit trois interludes pour le premier acte : entre le premier et le deuxième tableau, entre le deuxième et le troisième tableau, entre le troisième et le quatrième tableau. Le second acte restait intact. Mais au troisième, le tableau final, la montée à l'échafaud, était précédé d'une page symphonique nouvelle, sorte de longue marche scandée et véhémence.

L'opéra de Poulenc fit aussitôt le tour du monde. Il fut donné à la télévision américaine, à New York, dès le 8 décembre 1957. Il fut créé, avec un très grand succès, à Londres le 16 janvier 1958, à l'Opéra Royal de Covent Garden, où, sous la direction de Rifaël Kubelick, il bénéficiait d'une exceptionnelle qualité musicale. En 1958 les Carmélites remportent un très grand succès à l'Opéra de Vienne (onze représentations). Les années suivantes c'est au tour de Naples, Palerme, Barcelone, Genève, Gand, Lisbonne, etc. de les applaudir. Enfin, le public new-yorkais qui ne les avait pas encore entendus sur la scène, leur fit un triomphe (ainsi que la critique) en mars 1977, quand les Dialogues furent représentés au Metropolitan Opera, en anglais, sous la direction de Michel Plasson, avec Régine Crespin, créatrice à Paris de la seconde Prieure, dans le rôle de la première Prieure, cette fois-ci.

Rien de plus instructif que de comparer les représentations italiennes et les françaises, toutes deux de premier ordre.

Elles exprimaient chacune des conceptions scéniques différentes, sinon opposées. La Scala de Milan a monté les Dialogues dans un style sobre mais résolument "grand opéra", auquel le décor construit, d'une indéniable harmonie architecturale, de Georges Wakhéwitch et la mise en scène, intelligente, animée et expressive, de Marguerite Wallmann, répondaient à la perfection. A l'Opéra de Paris, le style adopté était celui du dépouillement, sinon de l'austérité : rien de spectaculaire. A cet égard, le tableau final, place de la Concorde, qui eût pu servir de prétexte à une mise en scène indiscreète, était une merveille de goût. Les décors de Suzanne Laliq étaient d'une beauté où la simplicité rejoignait l'élégance et la grandeur la plus nue. Vocalement et musicalement, les représentations de la Scala faisaient montre d'une somptuosité difficilement égalable. Dans les rôles de Blanche de la Force, de la Prieure, de la nouvelle Prieure, de Mère Marie et de Constance, Mmes Virginia Zeani, Gianna Pederzini, Leila Gencer, Giliola Frazzoni et Eugenia Ratti dispensèrent des plaisirs vocaux inoubliables. A l'orchestre Nino Sanzogno sut faire ressortir avec une maîtrise subtile et raffinée toute la couleur et l'étrangeté de l'orchestration de Poulenc.

A Paris, on était surtout frappé par l'identification profonde des interprètes avec leurs rôles (ce qui n'était pas toujours le cas à Milan). Le rôle de Blanche de la Force a été écrit pour Denise Duval : rien d'étonnant à ce qu'elle ait incarné avec une force dramatique saisissante le personnage de Bernanos et de Poulenc. On en dira autant de Mmes Denise Scharley (la Prieure), Régine Crespin (la nouvelle Prieure), Rita Gorr (Mère Marie) et Liliane Berton (Constance). Toutes firent vocalement et dramatiquement leur personnage. L'orchestre fit superbement ressortir le rôle important des instruments à vent que le compositeur leur avait assigné. Mais M. Pierre Dervaux, chef jeune et ardent, semblait s'être moins soucié des détails sonores de la partition que M. Sanzogno : d'où moins d'éclat et de couleur qu'à Milan.

En bref, la Scala avait joué le jeu traditionnel de l'opéra, l'Opéra de Paris avait mis l'accent sur l'aspect intime et psychologique des Dialogues. Dans l'absolu les représentations de Paris furent, pour l'ensemble du spectacle, plus exactement fidèles à l'esprit de l'œuvre de Bernanos et de Poulenc. Mais celles de Milan, plus "italiennes", comme il se devait, mirent en valeur toutes les ressources vocales et musicales de la partition.

Quoi qu'il en soit le succès fut des plus vifs, et plus exceptionnel encore à Milan, en raison de la froideur habituelle du public milanais face à une œuvre nouvelle. La première des Dialogues restera dans les annales de la Scala comme un triomphe mémorable. L'opéra de Poulenc reçut un accueil chaleureux de Cologne, où il fut créé en allemand le 14 juillet 1957, et représenté en langue anglaise le 22 septembre de la même année : les critiques américains firent preuve du même enthousiasme que le public.

La critique française, dans son ensemble, accueillit une œuvre de cette importance et de cette qualité comme elle le méritait. Dans le Monde, Claude Rostant écrivait : "Il faut retourner à l'origine des mots grandeur, simplicité, noblesse, si médiocrement employés d'ordinaire pour comprendre tout ce que la

création de M. Francis Poulenc a d'exceptionnel et de rare..." Et Gustave Samazeuilh, de son côté : "Les Dialogues de Carmélites sont dignes de figurer au meilleur rang parmi les partitions lyriques françaises qui nous ont été données depuis la guerre." Pour Paul Le Flem, Poulenc "sacrifie tout à la libération d'une déclamation lyrique sensible, nerveuse, réagissant avec une intense spontanéité immédiate et pathétique. Rien dans la musique de Poulenc ne cède à l'effet. Elle suit le drame intérieur, elle le marque avec une exactitude farouche, elle le domine avec une puissance concentrée." Hélène Jourdan-Morhange écrivait dans les Lettres françaises : "Il (Poulenc) a su rester lui-même en se haussant vers les cimes et l'on peut admirer aussi bien la vitalité joyeuse qu'il accorde aux novices dans leur vie familière que la tragique mort de la Prieure, les chœurs dont un Ave Maria ineffable, la scène dramatique finale où le musicien atteint à la simplicité des chef-d'œuvres." Pour M. Jacques Bourgeois : "Les Dialogues des Carmélites occupent une place à part dans l'histoire de notre opéra." Enfin, pour Clarendon : "il est bien évident qu'avec les Dialogues des Carmélites, Poulenc nous donne son chef-d'œuvre. Et je crois fort, ajoutait-il, que c'est un chef d'œuvre tout court."

Renseignements complémentaires

- Blanche de la Force :
 - Tessiture : Do 3/Do 5.
 - Créatrice du rôle : Denise Duval.
 - Grandes interprètes : Maria Ewing, Carol Vaness, Felicity Lott, Renée Auphan, Ingmard Seefried, Kiri Te Kanawa, Catherine Dubosc.
- La première Prieure :
 - Tessiture : Lab 2/ La 4.
 - Créatrice du rôle : Denise Scharley.
 - Grandes interprètes : Régina Resnik, Régine Crespin, Rita Gorr, Nadine Denize.
- La deuxième Prieure :
 - Tessiture : Ré 3/Sib 4.
 - Créatrice du rôle : Régine Crespin.
 - Grandes interprètes : Leila Gencer, Leontyne Price, Schirley Verrett, Joan Sutherland, Rachel Yakar, Françoise Pollet.
- Mère Marie :
 - Tessiture : Sib 2/Sib 4.
 - Créatrice du rôle : Rita Gorr.
 - Grandes interprètes : Magda Olivero, Nadine Denize, Martine Dupuy.
- Sœur Constance :
 - Tessiture : Mi 3/ Do 5.
 - Créatrice du rôle : Liliane Berton.
 - Grandes interprètes : Reri Grist, Mady Mesplé, Anne-Marie Rodde, Anna-Lise Rothenberger, Brigitte Fournier, Patricia Petibon, Marie Devellereau.

Retour aux sources

par Vincent Deloge

*Salve regina mater misericordiae,
Vita dulcedo et spes nostra salve.*

Avant d'évoquer la véritable histoire des carmélites de Compiègne, rappelons que le Carmel doit son nom à une montagne de Palestine au sommet de laquelle, selon la tradition, le prophète Elie était venu terminer ses jours. Un croisé calabrais nommé Berthold décida vers 1150 de s'y retirer à son tour et y vécut dans une grotte. De nombreux disciples l'y rejoignirent, qui donnèrent naissance à l'ordre du Carmel. C'est en 1254 que Saint Louis fit venir les carmes de Palestine en France, où ils adoptèrent les usages des ordres mendiants. Les carmélites existent quant à elles depuis 1453 et la plus célèbre d'entre elles fut incontestablement Sainte Thérèse d'Avila. L'ordre prospéra dans notre pays jusqu'à ce que la Révolution l'abroge et le disperse, puis il connut un nouvel essor au XIXe siècle avec notamment l'exemple de Sainte Thérèse de Lisieux.

A l'origine des *Dialogues des Carmélites* nous trouvons l'histoire véridique de seize carmélites de Compiègne, qui furent arrêtées le 22 juin 1794 et accusées de conspirer pour le rétablissement de la monarchie. Le comité révolutionnaire local affirma avoir trouvé en perquisitionnant chez elles des papiers compromettants et ajouta que "la nommée Lidoine avait dans sa poche le portrait du Tyran". Les carmélites furent conduites à Paris et incarcérées à la Conciergerie. Devant le Tribunal révolutionnaire, l'accusateur public, l'impitoyable Fouquier-Tinville les qualifia de "rassemblement de rebelles, de séditeuses qui nourrissent dans leurs cœurs le désir et l'espoir criminel de voir le peuple français remis aux fers de ses tyrans et dans l'esclavage des prêtres sanguinaires autant qu'imposteurs, et de voir la liberté engloutie dans les flots de sang que leurs infâmes machinations ont fait répandre au nom du ciel !". Après un tel réquisitoire, il n'est pas surprenant que, malgré la légèreté du dossier d'accusation, elles aient toutes été condamnées à mort. Le 17 juillet 1794, dix jours seulement avant la chute de Robespierre qui allait mettre fin à la Terreur, elles montèrent à l'échafaud après avoir prononcé le vœu de martyr. Parmi elles se trouvaient deux personnages que nous retrouverons dans la pièce : la prieure, Mère Marie-Thérèse de Saint-Augustin (Madame Lidoine), et la cadette, Sœur Constance, âgée de 28 ans et qui n'avait pas encore prononcé ses vœux. Les Carmélites de Compiègne furent toutes guillotonnées à l'exception de Sœur Marie de l'Incarnation, qui avait dû se rendre à Paris pour liquider une rente et avait ainsi miraculeusement échappé à l'arrestation. Sœur Marie mourut en 1836 et on trouva dans ses papiers le récit des événements, qui fut publié par un libraire de Sens et souleva aussitôt une vive émotion. Les carmélites de Compiègne furent béatifiées par le pape Pie X en 1906.

La Révolution française a souvent inspiré les auteurs étrangers, jusque dans le domaine du livret d'opéra avec notamment l'*Andrea Chénier* que Luigi Illica signa pour Giordano, ou le drame de Büchner dont Gottfried von Einem s'inspira pour composer *Dantons Tod*. C'est également à l'étranger qu'il faut rechercher la première version littéraire de ces événements, signée par la romancière et poétesse allemande Gertrud Von Le Fort. Convertie au catholicisme en 1926, elle a construit une œuvre tout entière fondée sur le thème de la grâce. En 1931, elle signa donc *La Dernière à l'Echafaud (Die Letzte am Schaffott)*, une nouvelle écrite sous la forme d'une longue lettre. Elle créa à l'occasion le personnage de Blanche de la Force - une transposition de son propre nom -, introduisant ainsi le thème capital de la jeune religieuse qui rejoint ses sœurs à l'échafaud après que la grâce divine ait triomphé de sa peur. L'angoisse de Blanche face au régime de la Terreur était sans doute le reflet de celle que ressentait l'auteur face à la montée du nazisme ; c'est ce que suggère notamment Marthe Keller dans sa remarquable mise en scène strasbourgeoise en revêtant les révolutionnaires d'uniformes qui évoquent plus sûrement les policiers du IIIe Reich que les sans-culottes. On sait d'ailleurs que Gertrud Von Le Fort préféra chercher refuge en Suisse à partir de 1939.

En 1947, Philippe Agostini et le Révérend Père Bruckberger décidèrent de réaliser un film à partir de cette histoire. Ils en préparèrent le scénario, ajoutant au passage le rôle du chevalier de la Force, puis demandèrent à Georges Bernanos d'en écrire les dialogues. Celui-ci conserva la trame de la nouvelle mais en modifia totalement l'éclairage : l'Histoire de France et ses soubresauts étaient relégués au second plan et l'œuvre était désormais centrée sur la tragédie intérieure, la peur de la mort et la réflexion sur le drame des chrétiens engagés dans l'Histoire. Bernanos mourut aussitôt après avoir achevé son travail mais les studios jugèrent son manuscrit inadaptable au cinéma. Son ami et exécuteur testamentaire, Albert Béguin, fit alors publier l'œuvre sous le titre que nous connaissons, en la divisant en un prologue et cinq tableaux. Elle fut immédiatement portée au théâtre où elle connut un grand succès, tant en France qu'à l'étranger. Nous passerons sous silence le film finalement réalisé en 1960 qui ne conservait qu'une faible partie du texte de Bernanos et fut, en dépit d'une brillante distribution, assez mal reçu par la critique.

Entre temps, Francis Poulenc s'était vu confier par la maison Ricordi un opéra sur le sujet, destiné à être créé à la Scala de Milan. On sait que les grands textes littéraires ont toujours inspiré cet amoureux du mot et de la phrase. Son ami et interprète favori, la baryton Pierre Bernac, l'a d'ailleurs confirmé : "Son inspiration ne jaillissait jamais avec plus de spontanéité que quand elle était sollicitée par un texte littéraire. Il est extrêmement frappant de constater à quel point les mots, leurs couleurs, leurs accents, le rythme de la phrase ou du vers, aussi bien que son sens, le mouvement général, la pulsation, la forme du poème ou du texte littéraire, aussi bien que sa signification, concouraient à susciter en Poulenc l'inspiration musicale". On se rappelle du reste que les deux autres ouvrages lyriques du compositeur avaient été inspirés respectivement par Guillaume Apollinaire (*Les Mamelles de Tirésias*) et Jean Cocteau (*La Voix Humaine*). Cette fois pourtant, le risque était grand de s'atteler à la composition d'un opéra sur un sujet recelant certes un potentiel dramatique énorme mais se révélant aussi peu romanesque.

Elevé dans la tradition catholique, Poulenc s'était peu à peu détourné de la religion après le décès de son père. Il avait cependant retrouvé la foi chrétienne à l'occasion d'une visite à Rocamadour en 1936, quelques jours après la mort tragique dans un accident d'automobile de son confrère, le compositeur Pierre-Octave Ferroud. Il confia plus tard : "Songeant au peu de poids de notre enveloppe humaine, la vie spirituelle m'attirait à nouveau. Rocamadour acheva de me ramener à la foi de mon enfance". C'est à ce moment précis qu'était né en lui le compositeur d'œuvres religieuses. Poulenc retourna régulièrement par la suite dans ce sanctuaire, qu'il qualifiait de "lieu de paix extraordinaire". Il souhaita d'ailleurs placer *Dialogues des Carmélites*, qu'il voulait avant tout une œuvre sur la grâce, sous la protection de la Vierge Noire de Rocamadour. Ce retour à la foi était somme toute logique pour celui qui se déclarait au cours d'un entretien avec Claude Rostand "religieux par instinct profond et par atavisme".

Poulenc ne pouvait naturellement qu'être séduit par l'admirable texte de Bernanos, dont la première lecture le rendit de son propre aveu "ivre d'enthousiasme". Il s'enflamma immédiatement pour le sujet, qui lui semblait littéralement fait pour lui, confiant à Pierre Bernac : "Je suis fou de mon sujet au point de croire que j'ai connu ces dames". On rapporte qu'il en perdit aussitôt le sommeil et lui-même avouait alors travailler comme un fou et refuser tout contact avec l'extérieur afin de ne se consacrer qu'à l'œuvre en cours. Certains soirs, si l'on en croit à nouveau Bernac, lorsque Poulenc donnait à entendre son opéra à ses amis, il était pratiquement dans un état de transe. Le compositeur s'identifia d'ailleurs tellement à son sujet qu'il fut victime en cours de composition d'une grave dépression nerveuse à l'automne 1954. Il est vrai qu'à l'émotion artistique s'ajoutaient alors des soucis plus matériels, puisque le dépositaire des droits sur la nouvelle de Gertrud Von Le Fort et ses adaptations tardait à donner l'autorisation nécessaire pour que l'opéra puisse voir le jour à la scène. L'investissement émotionnel du compositeur est perceptible dans toute la partition et en particulier dans la bouleversante scène finale, inexorablement rythmée par le couperet de la guillotine, qui en constitue le terrible sommet et qui n'est peut-être égalée en intensité dramatique que par le Te Deum de Tosca. La correspondance de Poulenc, en particulier avec Pierre Bernac qui fut son véritable confident, nous renseigne utilement sur le bouillonnement créatif qui s'était emparé de lui. Le compositeur travailla dans l'urgence et la fièvre et s'étonna lui-même : "Je n'aurais jamais cru que je pourrais écrire une œuvre de ce ton. J'en remercie Dieu en dépit de ce que cela comprend de souffrances".

La composition s'étala sur deux années, d'août 1953 à septembre 1955 et l'orchestration ne fut achevée qu'au mois de juin 1956. Poulenc a effectué des coupures indispensables dans le texte de Bernanos, le réduisant de moitié environ, mais s'est par ailleurs montré d'une fidélité exemplaire, à tel point qu'Albert

Béguin lui écrivit : "Vous me semblez avoir accompli un véritable tour de force, en adaptant son texte des *Dialogues des Carmélites* aux exigences d'une œuvre musicale, en restant toutefois absolument fidèle à son esprit et aux lignes majeures d'une architecture très délicate. Ce n'était pas chose facile que de transposer en opéra cette trame nourrie de thèmes profonds et soutenue par une méditation continue. Je retrouve tout Bernanos dans votre présentation et si je ne savais pas que vous avez dû sacrifier bien des répliques, j'ai l'impression que je ne m'en apercevrais pas". Poulenc a toutefois modifié la structure de l'œuvre, la ramenant à un prologue et trois actes, au lieu des cinq tableaux du manuscrit de Bernanos. Pour les représentations parisiennes, il ajouta ensuite des interludes orchestraux afin d'éviter les interruptions liées aux nombreux changements de décors.

Pour mettre en valeur le texte de Bernanos, Poulenc a désiré mettre en œuvre une orchestration très claire et s'est davantage tourné vers Monteverdi, Moussorgski et Verdi, que vers ses exacts contemporains. Il fut parfois assez vivement critiqué à ce sujet - rappelons qu'au moment même où il composait les *Dialogues*, Boulez publiait le *Marteau sans Maître* - mais s'en expliqua avec humour dans une lettre à Sauguet : "Paris se dodécانىse-t-il à toute allure ? Les carmélites, les pauvres, ne peuvent chanter que dans le ton. Il faut leur pardonner". On peut gager que si l'ouvrage est aussi résolument vocal, c'est aussi en rapport avec le lieu de sa création, l'un des temples du bel canto. La correspondance de Poulenc nous enseigne d'ailleurs qu'il s'est inspiré de l'écriture du rôle d'Amneris pour la mort de Madame de Croissy et des sons filés de la Tebaldi pour la partie vocale de la seconde prieure. Nous savons que Poulenc était un amoureux de la prosodie puisqu'il avait coutume d'affirmer que "la transposition musicale d'un poème doit être un acte d'amour et jamais un mariage de raison", et il se livra pour les *Dialogues* à un travail d'une précision exemplaire, surveillant chaque note. Il confia à Claude Rostand l'importance particulière de ce travail : "La prosodie étant pour moi le grand secret de cette aventure, je veux qu'elle soit si juste, si probante, qu'elle ne puisse être interchangeable. J'essaie de trouver le ton sur lequel un parfait acteur, Fresnay par exemple, lirait dans sa plus grande perfection l'admirable texte de Bernanos". On peut affirmer que Poulenc a atteint à son but et admirer l'impact exceptionnel obtenu avec un langage musical d'une telle sobriété.

La création eut lieu à la Scala, le 26 janvier 1957, dans la traduction italienne. Il fallut attendre le 21 juin de la même année pour que la version originale soit enfin représentée à l'Opéra de Paris, et depuis l'œuvre s'est régulièrement maintenue à l'affiche. Les raisons de ce succès ? Elles nous sont sans doute révélées par Henri Sauguet : "Je crois qu'il faut voir dans l'*authenticité* de la vie de cette musique le succès qu'elle remporte et qui la répand chaque jour davantage".

Un opéra au cœur des interrogations du XXème siècle

par Bruno Peeters

" Chef d'œuvre des années cinquante, et l'une des partitions les plus jouées et les plus populaires à l'heure actuelle " (Harry Halbreich), les *Dialogues des Carmélites* de Francis Poulenc occupent une place très particulière dans l'histoire de l'opéra au XXème siècle, place que nous allons tenter de circonscrire.

En 1953, sur une suggestion du directeur des Editions Ricordi, Poulenc décide de mettre en musique la pièce de Bernanos, issue d'un scénario d'un film jamais tourné. Quel est le paysage musical en France en ces années d'après-guerre ? Il est totalement dominé par l'école de Darmstadt, sous l'égide de René Leibowitz et Pierre Boulez, et ignore superbement l'art lyrique, trop directement relié à la tradition combattue, honnie même. Seul Milhaud compose des opéras, mais sans grand succès (*Bolivar, David*). Le genre se porte mieux en dehors de l'Hexagone. Ces années cinquante voient ainsi les créations de *Il Prigionero* de Dallapiccola, *The Pilgrim's Progress* (Vaughan Williams), *The Rake's Progress* (Stravinsky), *Billy Budd* et *The Turn of the screw* (Britten), *Der Prozess* (von Einem), *Boulevard Solitude* (Henze). L'année même de la première des *Dialogues* à la Scala de Milan (1957) virent le jour *Moses und Aaron* de Schönberg et *Die Harmonie der Welt* d'Hindemith, œuvres graves.

Graves, les *Dialogues des Carmélites* le sont aussi. Les sujets religieux ne fourmillent pas en ce siècle déchristianisé, mais assoiffé de spiritualité. Outre *Moses und Aaron* et la moralité de Vaughan Williams, déjà cités, en témoignent quelques œuvres aussi tragiques que profondes : *Palestrina* de Pfitzner, *Krol Roger* de Szymanowsky, ou *The Saint of Bleeker street* de Menotti. Contrairement à Puccini, Prokofiev ou Penderecki, tous auteurs d'opéras mettant en scène des nonnes plutôt déséquilibrées (Jean Roy, in " L'Avant-Scène Opéra " n° 52 de mai 1983), Poulenc nous montre des religieuses conscientes de leur destin, martyres finalement volontaires et heureuses.

" Je sais très bien que je ne suis pas de ces musiciens qui auront innové " écrira Poulenc. Et pourtant, malgré cette absence de tempérament révolutionnaire, il demeure, après la disparition du terrorisme intellectuel qu'a représenté le sérialisme intégral, l'un des compositeurs français les plus connus et enregistrés de nos jours. Peut-être, suivant la jolie parole d'Antoine Goléa, parce que " sa nature était suffisamment riche pour lui permettre de ne souffler que dans ses propres pipeaux ". A sa très féconde inspiration mélodique s'ajoutaient sincérité et simplicité, clés sans doute de son absence de purgatoire, et de son succès constant et international, qu'il partage avec son vieil ami Prokofiev.

Cette sincérité et cette simplicité ne se sont sans doute jamais plus belle ment exprimées que dans les *Dialogues des Carmélites*. Nous l'avons vu, le traitement d'une trame à motif religieux n'était pas aussi étonnant que cela, mais son interprétation, insistant sur la peur de la mort (finale I), sur le thème de la grâce accordée par un Dieu aimant, et du transfert de celle-ci d'une personne à l'autre, est profondément original. Cette approche brûlante de sentiments intérieurs très forts a tout de suite été perçue comme terriblement bouleversante, par sa secrète intimité. D'autant plus que le texte de Bernanos reste d'une parfaite lisibilité. Très humblement, la musique de Poulenc sert les mots, en fidèle héritière de Debussy (*Pelléas et Mélisande*), Fauré (*Pénélope*) ou Satie (*Socrate*). La dédicace, célèbre, à Monteverdi, Moussorgsky, Verdi et Debussy, est exemplaire à cet égard. L'austérité certaine du propos n'est pas occultée, mais au contraire magnifiée par la partition musicale, qui sert les mots et les présente dans un écrin au velours aussi doux que cruel.

Après les périodes de surréalisme, de " retour à ", de dodécaphonisme pur et dur, l'opéra de Poulenc était véritablement nouveau, par l'apport d'un souffle spirituel aussi intense que dramatique, incarné par des personnages profondément humains. Personne n'est resté insensible à la souffrance, et à la description, ô si concrète et présente, de cette torturante mais révélatrice angoisse spirituelle. C'est cela, allié à la clarté de la perfection formelle tout en étant coulée dans le moule traditionnel du genre opéra, qui allait donner cette stature unique, et, partant, classique, aux *Dialogues des Carmélites*. L'œuvre transcende l'aspect purement français, historique et catholique, et parvient à l'universalité de par cette spécificité même, à l'instar des opéras de Janacek ou de Britten.

Dépassant toute question de langage, Poulenc a su parler vrai au cœur des hommes. Voilà pourquoi ses *Dialogues des Carmélites* resteront ce chef-d'œuvre qu'ont immédiatement reconnu ses contemporains. Cette universalité ne s'obtient que par la sincérité absolue : c'est là le gage de l'immortalité.

Discographie des Carmélites

par Catherine Scholler

Blanche de La Force : Denise Duval
Madame Lidoine : Régine Crespin
Madame de Croissy : Denise Scharley
Sœur Constance : Liliane Berton
Mère Marie : Rita Gorr
Le Marquis de La Force : Xavier Depraz
Le Chevalier de La Force : Paul Finel
Chœur et Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris
Direction : Pierre Dervaux
2 CD EMI

A tout seigneur tout honneur, commençons par l'enregistrement de 1958, qui fit suite à la création de l'œuvre, et qui, par sa valeur de témoignage, reste encore la version de référence.

On peut se procurer cette version seule ou dans le coffret des œuvres lyrique de l'édition du centenaire Poulenc édité par EMI, qui contient en outre d'autres enregistrements historiques ou de référence : les mamelles de Tirésias, la voix humaine, le gendarme incompris, le bal masqué, l'histoire de Babar etc.

Il est toujours bon de réécouter de tels monuments avec une oreille neuve. Ainsi, alors que cette version est inattaquable et inattaquée de tout mélomane bon teint, quelle surprise de constater que la voix de Denise Duval, interprète fétiche de Francis Poulenc, est si acide et si pointue !

De même, la diction des personnages est excellente, on comprend tout, ce qui avec un tel texte, est absolument indispensable, mais elle est un peu surannée (la façon de rouler très fortement les R, par exemple).

En revanche, la direction de Pierre Dervaux, très concernée, n'a pas pris une ride. Née à la source même du créateur, sa conception très dramatique nous vaut des passages d'une tension extraordinaire. La scène finale en devient presque insoutenable.

Régine Crespin campe une madame Lidoine d'une grande noblesse vocale et d'une autorité superbe : dans ses affrontements avec mère Marie ce sera la seule interprète qui laissera deviner les rivalités et les règlements de compte qui peuvent intervenir entre les deux femmes, hors scène.

Mère Marie est incarnée par Rita Gorr qui sait conférer caractère et épaisseur, mais aussi nuances à son personnage : monolithique dans ses convictions, redoutable dans son affrontement avec le commissaire du peuple mais accessible aux sentiments : on sent de l'affection pour Blanche.

La première prieure de Denise Scharley meurt dans l'abjection et la terreur, de façon très dramatique et impressionnante.

Liliane Berthon complète la distribution féminine, dans le rôle toujours très gratifiant de sœur Constance.

Du côté masculin, on a entendu des meilleurs Marquis de La Force que Xavier Depraz ou de meilleurs Chevalier que Paul Finel, mais ils sont tout à fait estimables, et très engagés dans leur rôle. La scène de l'adieu du frère et de la sœur est ainsi très émouvante.

Blanche de La Force : Felicity Lott
Madame Lidoine : Jocelyne Chamonin
Madame de Croissy : Régine Crespin
Sœur Constance : Anne-Marie Rodde
Mère Marie : Geneviève Barrial
Le Marquis de La Force : Pierre d'Hollander
Le Chevalier de La Force : Léonard Pezzino
Chœur de Radio France
Orchestre national de France
Direction : Jean-Pierre Marty
2 CD INA mémoire vive

Cet enregistrement a été réalisé par Radio France le 25 avril 1980 au Théâtre des Champs-élysées à Paris, dans le cadre de la saison lyrique de Radio France, et diffusé sur France Musique le 21 juin 1980, mais n'a été reporté en CD qu'en 1999. Comme souvent dans le cas d'une deuxième version, il est difficile d'y porter une appréciation autrement qu'en la comparant avec la redoutable référence de la création.

On notera d'abord que cet enregistrement public a eu lieu dans une salle légèrement tousseuse. La direction de Jean-Pierre Marty sonne plus légère, plus alerte et nettement moins dramatique que celle de Pierre Dervaux. La diction de tous les protagonistes est moins datée, mais aussi moins claire (dans le cas de Jocelyne Chamonin surtout).

Cette version vaut surtout par la présence de Felicity Lott et l'incarnation de la première prieure de Régine Crespin, auparavant titulaire du rôle de la deuxième prieure.

Que dire de Felicity Lott ? beauté, perfection et intelligence, comme d'habitude ! beauté de la voix, perfection de la diction, intelligence du rôle qu'elle habite comme personne...

Régine Crespin, 22 ans après la création, a la voix abîmée, ce qui n'est guère gênant dans le rôle d'une vieille femme agonisante, mais son timbre clair de soprano surprend de prime abord dans ce rôle conçu pour une contralto. Cette chanteuse aristocratique campe un personnage qui est bien celui d'une vieille aristocrate, et qui le reste, même dans l'agonie. Elle meurt ainsi de façon moins sordide que Denise Scharley, et, moins véhémement que désespérée, elle ne montre pas tout à fait assez le côté abject, dégradant, avilissant de cette mort.

Geneviève Barrial en mère Marie est moins nuancée que Rita Gorr, plus uniformément virago. Jocelyne Chamonin en nouvelle prieure est un peu terne, son incarnation ne reste pas en mémoire. Anne-Marie Rodde, jolie sœur Constance canarde dans la scène finale. Léonard Pezzino est un très bon Chevalier de la Force moins tendre, plus lyrique que Paul Finel.

En conclusion, une version moins homogène que la précédente, qu'il faut absolument entendre pour Felicity Lott et Régine Crespin.

Blanche de La Force : Catherine Dubosc
Madame Lidoine : Rachel Yakar
Madame de Croissy : Rita Gorr
Sœur Constance : Brigitte Fournier
Mère Marie : Martine Dupuy
Le Marquis de La Force : José Van Dam
Le Chevalier de La Force : Jean-Luc Viala
Chœur et Orchestre de l'Opéra de Lyon
Direction : Kent Nagano
2 CD Virgin classic

Il faut croire qu'un enregistrement du dialogue des carmélites ne peut pas avoir lieu sans représentation préalable. La troisième et dernière version au disque a été réalisée dans la foulée du spectacle lyonnais de 1990.

Celle-ci, malheureusement, ne montre pas les mêmes qualités que les précédentes : rien n'y est vraiment mauvais, très peu de choses sont vraiment bonnes. Aussi appétissant qu'une assiette de veau froid avec des coquillettes, en quelque sorte.

Ceci est dû en bonne partie à la direction de Kent Nagano, trop analytique, pas assez lyrique : à force de vouloir nous montrer la beauté de telle envolée de flûte ou de tel accord, le chef saucissonne, perd de vue le dramatisme de l'œuvre, qui apparaît alors trop affectée. Cet orchestre trop présent, ces brutalités et inégalités de tempo obligent certains des chanteurs à surjouer, étouffe toute vie chez les autres.

La Blanche de Catherine Dubosc est propre, mais anodine, un peu douceâtre. Elle n'habite pas son personnage, ne lui insuffle pas de vie, on a l'impression qu'elle s'écoute chanter. Ces défauts sont en partie partagés par Brigitte Fournier en Constance.

Une voix usée peut ne pas être un handicap quand il s'agit de chanter le rôle de Mme de Croissy, mais dans le cas de Rita Gorr, il s'est passé 35 ans depuis la création, et c'est vraiment trop tard. Elle use de toute son expérience pour une interprétation de classe, mais la voix est en ruine (certains sons font frémir !) ce qui lui ôte une partie de ses possibilités interprétatives. La phrase " que ne puis-je arracher ce masque avec mes ongles " devient par exemple totalement incompréhensible.

Rachel Yakar, de sa voix douce et pure, montre bien le côté maternel de madame Lidoine, ainsi que son côté " populaire ", elle qui a été préférée à mère Marie comme prieure, justement parce qu'elle n'était pas noble, pour ne pas " faire de vagues " à l'époque troublée de la révolution française. La plus jolie, sinon la plus complète, des madames Lidoine, qu'on sent tout de même un peu dépassée par les exigences de son deuxième monologue.

Martine Dupuy, qui pourtant d'habitude caractérise si bien les personnages qu'elle incarne, ne donne aucun relief spécifique à mère Marie. C'est superbement chanté, parfait techniquement, d'une élocution royale, mais d'une beauté gratuite. José Van Dam, en immense artiste, est impeccable, mais n'a pas toujours l'air convaincus. Par charité chrétienne (et c'est bien le lieu !) il est inutile de s'étendre sur le cas de Jean-Luc Viala, qu'on nous inflige régulièrement dans toute production d'opéra français, comme s'il n'existait pas de meilleure alternative !

Toutes ces réserves étant émises, il faut préciser que la musique de Poulenc est si belle, que le livret est si prenant, que même interprété de façon moyenne (il n'y a rien de catastrophique dans l'enregistrement), on prend un plaisir indéniable à écouter cette œuvre. Cette version est toutefois à réserver à ceux qui voudraient à toute force une version récente, aux maniaques du DDD (rappelons que l'enregistrement de 1958 est en mono).

Blanche de La Force : Anne-Sophie Schmidt
Madame Lidoine : Valérie Millot
Madame de Croissy : Nadine Denize
Sœur Constance : Patricia Petibon
Mère Marie : Hedwig Fassbender
Le Marquis de La Force : Didier Henry
Le Chevalier de La Force : Laurence Dale
Direction : Jan Latham-Koenig
Mise en scène : Marthe Keller
Décors : Jean-Pierre Capeyron
Costumes : Florence Emir
CDV Arthaus Musik

La dernière version existante est une version vidéo, échos des représentations strasbourgeoises de 1999. S'agissant de l'unique transcription visuelle de l'œuvre, c'est sur la mise en scène que l'attention se portera, et celle-ci est un chef d'œuvre de goût et d'intelligence.

Dans des décors dépouillés de Jean-Pierre Capeyron, ce sont principalement les jeux de lumière et la forme de l'ouverture du fond de scène (croix, porte...) qui déterminent les changements de lieux. Les costumes des carmélites sont classiques, certains ont voulu voir dans ceux des révolutionnaires un rappel des uniformes nazis, mais ils sont plus certainement intemporels, donnant ainsi à l'œuvre une dimension universelle.

La mise en scène de Marthe Keller est aussi sobre qu'intelligente, son travail de direction d'acteur d'une grande finesse donne vie aux personnages, nous éclaire sur leurs relations et sur leurs motivations profondes. Ce parti pris de sobriété nous vaut ainsi une scène finale d'une grande force, sur une scène totalement vide, là où d'autres metteurs en scène nous infligent une immense guillotine et des contorsions de carmélites !

Les chanteurs, portés par cette mise en scène, donnent le meilleur d'eux-mêmes. Anne-Sophie Schmidt est une lumineuse Blanche, incarnant son personnage à la perfection, la craquante Patricia Petibon vole les cœurs en Constance.

Nadine Denize est une première prieure à la voix usée, comme il semble être de rigueur dans l'esprit des directeurs d'opéra ! son métier nous vaut un fabuleux numéro d'actrice dans la scène toujours payante de la mort de la première prieure, même si vocalement, elle n'est pas la meilleure titulaire du rôle.

Très curieusement, Hedwig Fassbender campe une mère Marie pleine de compassion et d'affection pour Blanche, qui semble quelquefois dépassée par les événements, face à la madame Lidoine autoritaire de Valérie Millot, cette dernière fâchée avec la diction.

Du côté masculin, Didier Henry est irréprochable, et comme Régine Crespin a incarné successivement madame Lidoine et madame de Croissy, comme Rita Gorr a chanté mère Marie puis la deuxième prieure, il est amusant de retrouver Léonard Pezzino, autrefois séduisant chevalier de la Force, en aumônier impeccable. Laurence Dale chante d'une voix usée jusqu'à la corde, mais il habite pleinement son personnage.

Il est souvent lassant de voir et revoir la même production. Dans le cas de celle-ci, cela ne pose aucun problème, autant par la richesse de la mise en scène que par l'engagement des interprètes.