



# MANFRED

POÈME DRAMATIQUE EN TROIS PARTIES

**Robert Schumann**

1852

# DOSSIER PÉDAGOGIQUE

## SOMMAIRE

<b>A)</b>	<b>PETITE HISTOIRE DE L'OPÉRA ALLEMAND AU 19<sup>E</sup> SIÈCLE .....</b>	<b>3</b>
<b>B)</b>	<b>MANFRED EN SON TEMPS .....</b>	<b>5</b>
	Fiche de la création.....	5
	Robert Schumann, compositeur (1810-1856) .....	6
	La musique de <i>Manfred</i> .....	10
	Le livret de Lord Byron.....	12
	Argument.....	16
<b>C)</b>	<b>LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE.....</b>	<b>17</b>
	Robert Schumann à l'Opéra Comique .....	17
	Les interprètes .....	17
	L'Orchestre et le Chœur .....	19
	Emmanuel Krivine, chef d'orchestre .....	19
	Entretien avec Georges Lavaudant, metteur en scène : « Contrairement à Faust, Manfred ne doit rien au diable ».....	20
<b>D)</b>	<b>OUTILS PÉDAGOGIQUES .....</b>	<b>21</b>
	Bibliographie.....	22
	Discographie .....	23
	Vidéographie .....	23
	Documents iconographiques.....	24
	Suggestions d'activités pédagogiques .....	25

## A) PETITE HISTOIRE DE L'OPÉRA ALLEMAND AU 19<sup>E</sup> SIÈCLE

### a) Au 18<sup>e</sup> siècle, le Singspiel

L'Europe du 18<sup>e</sup> siècle est dominée par l'opéra italien.

En pays germaniques, l'opéra italien cohabite cependant avec un genre populaire chanté en allemand : le Singspiel. Le Singspiel alterne passages parlés (« *spielen* ») et chantés (« *singen* »), et se constitue dans un élan nationaliste, contre l'opéra italien :

[Le Singspiel] est né du désir de s'émanciper de l'italianisme culturel et de créer un opéra authentiquement national, un genre dans lequel les scènes d'action seraient parlées, au lieu d'être chantées en récitatif. [...] Mozart va révéler toutes les potentialités et toute la richesse de ce type d'œuvres.<sup>1</sup>

En 1791, Mozart compose pour le Theater auf der Wieden, situé dans un faubourg de Vienne, *La Flûte enchantée*, l'un des Singspiels les plus aboutis, et sans doute le plus célèbre de l'histoire de la musique.

Au début du 19<sup>e</sup> siècle, les compositeurs ne se placent plus seulement dans le sillage de l'opéra italien mais aussi dans celui du grand opéra français. Des compositeurs allemands tentent toutefois d'échapper à cette alternative.

En 1814, Beethoven marque une première rupture avec son opéra *Fidelio* : il abandonne l'esprit d'accompagnement à l'italienne de l'orchestre et confère à son Singspiel un aspect symphonique.

---

<sup>1</sup> Timothée PICARD dans *Tout Mozart* (sous la direction de Bertrand Dermoncourt, Robert Laffont, 2006 (Bouquins))

Au même moment, Carl Maria von Weber fait du Singspiel une manifestation identitaire et crée l'opéra romantique allemand.

### b) Weber, créateur de l'opéra allemand

Dans l'histoire de la musique, Carl Maria von Weber (1786-1826) est considéré comme le créateur de l'opéra allemand. Son œuvre maîtresse, *Le Freischütz*, est donnée pour la première fois à Berlin le 18 juin 1821 et remporte un immense succès. Elle incarne les aspirations nationales d'un peuple en mal d'identité.

Au Saint-Empire romain germanique, regroupement politique des terres d'Europe occidentale et centrale qui se voulait l'héritier de l'Empire d'Occident des Carolingiens disparu au 10<sup>e</sup> siècle et de l'Empire romain de l'Antiquité, succède la Confédération du Rhin imaginée par Napoléon 1<sup>er</sup> et constituée de seize États :

En 1806, un mois après la création de la Confédération du Rhin placée sous le protectorat de Napoléon, l'Empire millénaire d'Allemagne [le Saint-Empire romain germanique] s'effondrait. La ruine de ce vieil édifice allait alors dégager une Allemagne intemporelle : une « germanité » que philosophes et poètes s'efforcèrent de définir.

En 1815, l'Empire déchu, les vainqueurs de Napoléon redessinent la carte de l'Europe et redonnent aux pays leurs frontières d'avant la Révolution française. C'est dans ce contexte qu'est composé *Le Freischütz*.

Ardent défenseur du concept romantique d'union des arts, Weber envisage ses opéras, en réaction à l'esthétique italienne, comme « une

vaste fresque et non un assemblage de traits spirituels et éphémères qui séduisent l'auditeur par quelques détails, tandis qu'il perd de vue l'ensemble ». Précurseur des théories développées plus tard par Wagner, il écrit :

L'opéra doit être un tout où les Arts se fondent les uns dans les autres.

Ce rêve d'opéra intégralement chanté ou, en allemand, « *durchkomponiert* », débarrassé des récitatifs (passages déclamés accompagnés par la basse continue c'est-à-dire le clavecin et le violoncelle) et des passages parlés, Weber le réalise en 1823 avec *Euryanthe*, un opéra admiré de Schumann :

Cette musique [*Euryanthe*] était une chaîne resplendissante de joyaux.

Après Beethoven et Weber, Schumann aborde l'opéra en 1842.

### c) Schumann et l'opéra allemand

Comme ses prédécesseurs, Schumann refuse de se positionner à l'aune de l'opéra italien ou du grand opéra français, qu'il apprécie peu. Il compare Meyerbeer, créateur du grand opéra français, à « un écuyer de cirque » et Rossini, maître de l'opéra italien, à « un peintre décorateur ». Ses aspirations sont ailleurs :

Savez-vous quelle est ma prière d'artiste du matin et du soir ? Elle s'appelle l'opéra allemand. Il faut réaliser cela.

Toutefois, comme le rappelle Brigitte François-Sappey, Schumann éprouve « une grande répugnance pour le style habituel de l'opéra » et entretient des rapports complexes avec le genre lyrique qu'il cherche à faire évoluer :

Schumann ressent une contradiction formelle et spirituelle insurmontable entre opéra et lied, et rêve d'une forme neuve, sorte d'opéra-lied. (*lied* : littéralement chant, poème germanique chanté par un voix accompagné par un piano ou un ensemble instrumental)

Dès 1832, il réfléchit à de nouvelles formes et va jusqu'à affirmer :

Pourquoi n'y aurait-il pas d'opéra sans textes ?

Ses expérimentations lyriques prennent alors divers aspects : l'oratorio profane avec *Le Paradis et la Péri* en 1843 et les *Scènes de Faust*, achevées en 1853, ou encore le poème dramatique, avec *Manfred* en 1848.

Son unique opéra, *Genoveva*, créé en 1850, annonce Wagner, compositeur qui domine toute la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle.

### d) La révolution wagnérienne

Au 19<sup>e</sup> siècle, Wagner opère une véritable révolution et parachève le concept de fusion des Arts prôné avant lui par Weber.

Favorable à une réforme, il veut faire de l'opéra un spectacle total éloigné de tout divertissement. En réaction à l'opéra à numéros (italien et français), il développe les principes de composition continue (*durchkomponiert*) et de leitmotiv, motif musical associé à un personnage, à un objet ou à une idée, qui ponctue la partition et sert de points de repères à l'auditeur. Enfin, il remplace la traditionnelle ouverture par un prélude, condensé des différents *leitmotifs* qui résume l'action à suivre.

Cette réforme, qu'il peine à imposer, débouche sur l'inauguration, en 1876, du Théâtre de Bayreuth, entièrement dédié à la représentation et conçu pour accueillir la fameuse *Tétralogie*.

Mais en 1852, année de création de *Manfred*, ces considérations n'occupent pas encore le devant de la scène.

## B) **MANFRED EN SON TEMPS**

### 1) **Fiche de la création**

Musique : Robert Schumann

Livret : Lord Byron

Genre : poème dramatique

Création : Théâtre de Weimar (Thuringe), 13 juin 1852

#### a) **Un succès mitigé...**

Le 25 décembre 1851, Schumann écrit à Liszt, alors directeur du Théâtre de Weimar, et lui fait des recommandations au sujet de la création à venir de *Manfred* :

J'ai fait passer une fois de plus le texte comme la musique au crible [...] et je pense qu'il faut maintenant se présenter à la scène. Je suis arrivé à la conviction que les esprits devront tous apparaître en chair et en os. Pour les détails de la mise en scène, je pense écrire à Monsieur Genast [régisseur du Théâtre de la Cour de Weimar] plus tard à ce sujet. [...] L'affaire la plus importante est naturellement l'interprétation du rôle de Manfred ; la musique en est pure Folie [sic] et, si vous pouviez faire comprendre à l'acteur de Weimar la signification de sa haute tâche, je vous en serais très reconnaissant.

La création de *Manfred* a lieu le 13 juin 1852, sous la direction musicale et dans une mise en scène de Franz Liszt, grand admirateur de Schumann, dont il a créé, en 1849, les quelques *Scènes de Faust* achevées.

*Manfred* est accueilli tièdement : le public est déconcerté par la forme de l'ouvrage.

Schumann n'assiste pas à la création de *Manfred*. En route pour Weimar, souffrant, il doit rebrousser chemin et ne verra jamais l'œuvre représentée de son vivant.

#### b) **...mais une Ouverture acclamée**

L'Ouverture de *Manfred*, créée en amont, connaît un tout autre accueil.

Donnée dans le cadre de la Semaine Schumann organisée par la ville de Leipzig le 14 février 1852, avec le compositeur au pupitre, la pièce remporte un immense succès. Elle est composée en 1851 à l'occasion d'une révision de la partition et Schumann la considère comme « l'un de [s]es enfants les mieux venus », ce dont le pianiste Moscheles se fait écho :

Elle est la plus magnifique chose que Robert ait écrite.

Clara admire également cette ouverture de concert comme elle l'écrit le 20 juin 1852 à Carl Montag :

À vous, je peux avouer combien cette musique de *Manfred* m'est chère, je l'aime passionnément et l'Ouverture est, pour moi, une des plus puissantes, des plus saisissantes que je connaisse.

De nos jours, cette Ouverture est régulièrement jouée en concert, contrairement au poème dramatique qui, réputé irreprésentable, demeure une vraie rareté.

### c) Le Théâtre de Weimar

Inauguré en 1791 (le bâtiment actuel date de 1906), le Théâtre de Weimar passe, au 19<sup>e</sup> siècle, pour l'un des théâtres les plus modernes d'Europe.

Il a été dirigé par Goethe entre 1791 et 1817, le compositeur Richard Strauss à partir de 1889, ou encore Liszt, nommé directeur en 1842, et à l'origine de la création de *Manfred*.

Outre *Manfred* en 1852, le théâtre a accueilli les créations de *Lohengrin* de Wagner en 1850, de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns et de *Hänsel et Gretel* d'Humperdinck.

## 2) Robert Schumann, compositeur (1810-1856)

### a) Le fils d'un libraire de Zwickau

Robert Schumann naît le 8 juin 1810 dans une petite ville de Saxe, Zwickau, située à quatre-vingts kilomètres de Leipzig. Il est le cadet d'une famille de cinq enfants, cultivée et amatrice d'art. Son père, libraire, éditeur et auteur, est également le traducteur en allemand d'œuvres de Walter Scott et de Lord Byron.

C'est dans la librairie paternelle que Schumann découvre la littérature – en 1828, il écrit lui-même deux romans, restés inachevés – et qu'il se passionne pour l'écrivain Jean-Paul Richter, tandis que sa mère l'initie au piano.

À neuf ans, il assiste à une représentation de *La Flûte enchantée* de Mozart et à un récital de piano donné par l'un des virtuoses les plus célèbres de l'époque, Ignaz Moscheles. Il développe alors une véritable passion pour la musique et prend des leçons auprès de l'organiste de l'Église de Zwickau, Gottfried Kuntsch.

L'année 1826 est marquée par le décès de son père et le suicide de sa sœur Émilie. Schumann en est profondément éprouvé :

J'ai connu la perte de deux êtres chers, l'un m'était le plus cher de tous pour toujours, et l'autre aussi pour toujours d'une certaine façon. J'ai maudit le destin.

En 1828, influencé par sa mère qui souhaite le voir embrasser une carrière stable, il entame, sans grande conviction, des études de droit à Leipzig puis à Heidelberg :

À cela [les décès de son père et sa sœur] s'ajoute la perpétuelle lutte intérieure pour le choix d'une branche d'étude. Je cherche en vain un guide pour m'indiquer ce que je dois faire.

Sa passion première reprend rapidement le dessus. Il abandonne le droit et décide d'étudier le piano, dans l'objectif de devenir virtuose.

### b) La rencontre avec Friedrich Wieck

En mars 1828, il fait la connaissance, dans le salon d'Agnès et Ernst Carus, de Friedrich Wieck (1785-1873), éminent professeur de piano. Le 20 octobre 1830, le jeune homme s'installe chez son maître. Celui-ci lui fait subir un enseignement strict et sévère auquel son esprit romantique se heurte, et qui finit par le faire douter de ses capacités :

Cette ascèse était à l'opposé des aspirations de son élève, qui le portaient toujours loin de la répétition et de la routine, vers l'ailleurs. Robert abandonne rapidement cette excessive discipline, doutant de son talent et des ses aptitudes.

Qui plus est, Friedrich Wieck néglige son élève pour se consacrer à la formation de sa fille prodige, Clara, avec laquelle il part régulièrement en tournée.

### c) L'accident de 1832

Après avoir entendu le violoniste virtuose Paganini à Francfort en 1830, Schumann retrouve la motivation et se remet à l'étude du piano.

Pour améliorer sa technique, il imagine un système permettant de développer l'indépendance des doigts, et notamment du majeur. Il conçoit plusieurs machines :

Leviers attachés au poignet, poulies fixées au plafond, attelles.  
En mai 1832, il semble avoir réussi : « l'attaque est maintenant indépendante ».

Cependant, quelques jours plus tard, sa main reste paralysée. Après un unique concert en 1830, Schumann a définitivement ruiné sa carrière de pianiste. Il se tourne alors vers l'écriture et la composition.

En 1834, il fonde un journal, la *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* (Nouvelle revue de musique) qui lui permet d'exposer ses conceptions musicales, avec divers collaborateurs dont Mendelssohn et le jeune Wagner.

Dans ses articles, il prend des identités imaginaires qui révèlent déjà ses problèmes psychiques de dédoublément de personnalité : d'un côté Eusebius, le réfléchi ; de l'autre Florestan le passionné.

La fin de la décennie est marquée par la mort de sa mère, en 1836, et la conquête de la jeune Clara Wieck liée à une intense activité créatrice.

### d) La conquête de Clara Wieck

Pianiste virtuose, Clara Wieck s'adonne aussi à la composition. À l'âge de seize ans, elle compose un concerto pour piano qui attire l'attention du monde musical.

C'est au cours de cette année 1835 que Schumann prend conscience de son amour pour la jeune fille dont il demande peu après la main. Il est violemment éconduit par le père de Clara, Friedrich Wieck, qui s'inquiète de la santé mentale du compositeur, sujet aux tentatives de suicide, et de son instabilité financière. Pour éloigner Schumann, il n'hésite pas à le dénigrer auprès de sa fille et dans le monde.

Cependant, le jeune homme est déterminé. Le combat pour conquérir la femme aimée dure cinq ans pendant lesquels il conçoit nombre de ses chefs-d'œuvre pour piano : les *Davidsbündlertänze* et les *Kreisleriana* entre autres. En 1839 – il a vingt-neuf ans-, il écrit à Clara :

Sans doute la plus grande partie de ma vie est-elle derrière moi.  
Je ne vivrai pas très vieux, je le sais avec certitude. Ce que j'ai dû subir pour toi, ces grandes souffrances m'ont déchiré. Mais c'est encore toi qui m'apporteras la guérison et la paix.

Après une action intentée en justice contre Friedrich Wieck et à l'issue de laquelle il est débouté, le couple se marie le 12 septembre 1840.

e) **« Je suis tenté d'écraser mon piano. »**

À l'époque, Schumann exprime le souhait d'explorer d'autres genres que la musique pour piano à laquelle il s'est, jusqu'à présent, quasi exclusivement consacré, mis à part quelques Lieder composés en hommage à Schubert.

En 1840, il poursuit son exploration du Lied et livre quelque cent trente-six pièces. 1841 est consacrée à la symphonie (même si la célèbre troisième, « Rhénane », inspirée par la vision de la cathédrale de Cologne, date de 1850), suivie, en 1842, de l'année de la musique de chambre qui voit naître le *Quintette pour piano opus 44*. L'année 1843, dédiée à l'oratorio, marque aussi le début des expérimentations lyriques.

En 1843, Schumann est nommé par son ami Mendelssohn professeur de composition et de piano au Conservatoire de Leipzig. Mauvais pédagogue, il abandonne le poste au bout d'un an.

f) **Directeur de la musique à Düsseldorf**

En 1850, il devient directeur de la musique de Düsseldorf, reconnaissance bienvenue pour celui qu'insupporte de plus en plus le fait de n'être que le mari de la pianiste. Il suit sa femme lors de ses tournées et celle-ci est sans cesse acclamée. Dans *Schumann les voix intérieures*, Michel Schneider rapporte une anecdote révélatrice de la situation :

Lors d'une tournée de concerts en Hollande, Schumann écoute Clara jouer et la dirige, mal, depuis l'orchestre. Il est repris par son abattement dépressif. Après une soirée, leur hôte royal félicite Clara, puis se tourne vers lui : « Et vous, vous êtes aussi musicien ? De quel instrument jouez-vous ? »

L'Orchestre et le Chœur de Düsseldorf réservent un accueil triomphal au nouveau directeur musical. Mais bientôt, les musiciens doutent des capacités de leur nouveau chef d'orchestre qui révèle des troubles mentaux de plus en plus graves : il perd la parole, entend des bruits imaginaires, développe des phobies. La situation devient intenable.

Après le chœur en 1852, l'orchestre le limoge le 19 novembre 1853.

Le 27 février 1854, Schumann se jette dans le Rhin. Il est sauvé in extremis par des pêcheurs. L'internement est inéluctable : à sa demande, il est admis à la clinique d'Endenich, près de Bonn, le 4 mars suivant.

Quelques mois auparavant a lieu une rencontre marquante avec un autre compositeur du 19<sup>e</sup> siècle.

g) **La rencontre avec Brahms**

Le 30 septembre 1853, Schumann reçoit la visite d'un jeune homme de vingt ans, Johannes Brahms, devant lequel il tombe en admiration :

Un jeune homme est apparu qui, avec sa merveilleuse musique, nous a étreints tous dans notre profondeur la plus intime. [Il est] le nouveau messie de l'art. Brahms porte tous les signes qui annoncent l'élu. À peine assis au piano, il nous entraîne dans les régions merveilleuses.

Profondément attaché au couple Schumann, Brahms soutient Clara dans la période de séparation d'avec son mari, interné, et l'accompagne dans ses tournées.

Privée de visite, Clara ne revoit Schumann que deux jours avant le décès du compositeur, qui survient le 29 juillet 1856, à l'âge de quarante-six ans.

#### **h) La postérité**

Dans l'histoire de la musique, Schumann demeure l'un des plus grands compositeurs de musique pour piano et de Lieder.

En matière de Lieder, il a contribué à faire du genre une pièce pour deux instruments à part égale dans laquelle le piano n'est plus cantonné au rôle de simple accompagnateur :

Qu'on joue isolément la partie de piano de n'importe quel Lied de Schumann : elle possède sa vie propre, son agogique [c'est-à-dire son tempo], son autonomie – comme le poème peut se lire seul.

Figure emblématique du romantisme, Schumann demeure « le vrai poète du cœur humain » pour le compositeur Ernest Chausson, tandis que le critique Roland Barthes voit « le musicien de l'intimité solitaire, de l'âme amoureuse et enfermée, qui se parle à elle-même ».

### 3) La musique de *Manfred*

C'est après avoir achevé son oratorio profane *Le Paradis et la Péri* et amorcé les *Scènes de Faust* que Schumann commence la composition de *Manfred*.

Entre opéra, théâtre et pièce de concert, *Manfred* se compose d'une ouverture et de quinze numéros dont six exclusivement musicaux, les autres faisant intervenir la déclamation et le parler. Cette forme hybride, associée à un livret peu dramatique – une réflexion sur la culpabilité et la rédemption - a conféré à l'œuvre la réputation d'être irreprésentable comme le rappelle Michel Schneider :

Œuvre non seulement inclassable, mais impossible. [...] Mélodrame mais en morceaux : quinze pièces d'humeur, de longueur, de ton, de genre inégaux, parlées, déclamées, chantées avec ou sans orchestre. Certes, mélodie et drame sont présents, mais ils s'annulent, l'un l'autre, en sorte que le résultat est impossible : une musique de scène qui ne peut être jouée en scène car les mots appartiennent à l'abstraction irreprésentable plus qu'au drame et aux sentiments, non plus qu'en concert car elle ne chante pas assez.

*Manfred* utilise le mélodrame, élément suffisamment rare à l'opéra pour être souligné.

#### a) Le mélodrame

Peu utilisé par les compositeurs, le mélodrame consiste à faire déclamer un interprète sur de la musique.

En 1821, Weber y recourt pour la célèbre Gorge aux Loups du *Freischütz*, une scène présente dans toutes les mémoires au moment de la création de *Manfred*.

Brigitte François-Sappey s'interroge sur ce choix du mélodrame par Schumann :

Faut-il considérer l'emploi prédominant du parler comme une fuite devant le récitatif ou comme une authentique quête nouvelle dans la façon d'assembler texte et musique ? Quoi qu'il en soit, Schumann est si séduit par cette expérience qu'il reviendra au mélodrame dans des ballades pour déclamation et piano sur des poèmes de Hebbel et de Shelley.

L'alternance parler / chanter se fait selon une logique dramatique bien établie.

#### b) Le monde surnaturel chante, *Manfred* parle

Schumann choisit de confier les parties mélodramatiques à *Manfred*, tandis que les passages chantés reviennent au monde surnaturel des génies et des esprits.

Le chef d'orchestre Mario Venzago avance une explication à ce sujet :

Plus il avance sur le chemin qu'il a choisi, plus *Manfred* perd le contact avec sa sensibilité, avec son intuition, avec l'élément féminin. Bref, il perd Astarté, sa sœur, son alter ego, son anima. Un héros de cette nature, un homme qui a perdu son âme et n'est redevable qu'à son seul intellect, ne saurait être incarné par un chanteur. L'homme qui chante est l'expression d'une harmonie profonde entre l'esprit et l'âme. Voilà pourquoi Schumann a confié le rôle principal à un narrateur.

Fait inhabituel, la manière de déclamer est fixée dans la partition :

Dans la scène finale, pour la première fois, la parole est assortie de valeurs rythmiques, presque à la manière du *Sprechgesang* [que l'on peut traduire par « parler-chanter »] schoenbergien.

Les autres rôles parlés sont Némésis, la Fée des Alpes, le Chasseur de chamois, Arimanes, l'Abbé de Saint-Maurice, l'Esprit et l'apparition d'Astarté.

Cette combinaison du déclamer et du chanter donne naissance à un genre nouveau revendiqué par Schumann au début de sa partition :

Il faudra annoncer *Manfred* au public, non comme un opéra, un Singspiel ou un mélodrame, mais comme un poème dramatique avec musique. Ce serait quelque chose de totalement nouveau et inouï.

Ce genre « nouveau et inouï » est assorti d'une ouverture remarquable par ses dimensions et sa forme.

### c) Un poème symphonique en guise d'ouverture

L'Ouverture de *Manfred* relève du poème symphonique, forme qui apparaît au 19<sup>e</sup> siècle.

Le poème symphonique est une pièce en un mouvement pour orchestre, rattachée à une histoire. Le compositeur adjoint parfois à la partition un texte d'accompagnement, ou se contente d'un titre évocateur comme c'est le cas dans *Manfred*. Il s'agit donc d'une musique dramatique, évocatrice d'une histoire.

Selon Brigitte François-Sappey, « l'Ouverture [de *Manfred*] est une projection du drame entier ». Le chef d'orchestre Mario Venzago livre l'analyse suivante :

Cette ouverture, aux thèmes fortement contrastés, porte l'empreinte du désespoir du héros et celle d'une rébellion contre le destin. C'est une composition en avance sur son temps dans la mesure où [elle est] bâtie

non pas sur de belles lignes mélodiques, mais plutôt sur des motifs thématiques récurrents – coloration orchestrale sombre dans l'ouverture, où prédomine une angoissante tonalité de mi bémol mineur.

Il ajoute que « la tonalité de mi bémol mineur s'utilise rarement et presque exclusivement dans l'évocation de pensées automnales ou de mort », en l'occurrence, celle de Manfred.

À cette tonalité mineure du début répond le lumineux mi bémol majeur de la fin de l'ouvrage, au moment où Manfred trouve l'apaisement dans la mort.

### d) Cor anglais et orgue

Dans *Manfred*, Schumann utilise deux instruments relativement rares à l'orchestre en 1852 : le cor anglais et l'orgue.

Le cor anglais (sorte de hautbois grave) est alors remis en valeur par les compositeurs romantiques :

Successeur du hautbois d'amour et du *oboe di caccia*, le cor anglais est remis en honneur au théâtre par Catel, Meyerbeer et Cherubini. Il est exploité aussi, à l'époque classique, par Haydn dans ses *Divertimenti* de 1766. Mais ce sont les musiciens romantiques qui le traitent poétiquement.

Évocateur de la montagne, le cor anglais apparaît dans le ranz des vaches, chant traditionnel suisse.

Quelques années plus tard, Wagner confie un rôle majeur à l'instrument dans son opéra *Tristan et Isolde*.

Enfin, l'orgue intervient dans le *Requiem* final au moment de la mort de Manfred, et confère à la musique un caractère sacré de circonstance.

#### 4) Le livret de Lord Byron

##### a) Lord Byron (1788-1824)

Né à Londres le 22 janvier 1788, Lord Byron est considéré comme l'un des plus grands poètes anglais.

Dandy, il mène une vie dissolue qui, à l'époque, fait scandale : il entretient une relation incestueuse avec sa demi-sœur Augusta Leigh – un épisode qui inspire *Manfred* -, affiche ouvertement sa bisexualité et rompt son mariage. En 1816, ces multiples éclats l'obligent à quitter l'Angleterre.

Il entame alors une vie de voyages, en Orient notamment. En ce 19<sup>e</sup> siècle d'éveil des consciences nationales, il s'engage contre toutes les oppressions aux côtés d'insurgés européens : en Italie avec les *carbonari* et en Grèce où il meurt à Missolonghi à l'âge de trente-six ans dans un combat mené pour l'indépendance du pays, le 19 avril 1824.

Il incarne la figure romantique en révolte contre la politique de son époque.

Si l'épopée *Don Juan* demeure son œuvre majeure, on lui doit de nombreux poèmes parmi lesquels *Childe Harold*, des drames dont *Marino Faliero*, le recueil de contes *Mazeppa* ou encore, en 1817, *Manfred*.

##### b) La source du livret

Byron écrit *Manfred* peu après avoir quitté l'Angleterre : les deux premiers actes en 1816 lors d'un voyage dans les Alpes et le dernier en 1817 pendant un séjour à Venise.

Dans les milieux intellectuels, le personnage de Manfred devient rapidement l'archétype de la figure romantique tourmentée :

Le personnage de Manfred, qui réunit en lui les sentiments de fierté et de culpabilité, représente l'archétype du héros byronien. Le courant romantique européen a largement été influencé par la personnalité de Manfred qui incarne un être humain émancipé, affranchi des normes sociales et divines, et donc condamné à être son propre juge.

La pièce remporte un certain succès et continue à être donnée plusieurs années après sa création :

Plusieurs théâtres allemands ont donné des représentations scéniques du drame. À Londres, en 1834, il a même été assorti d'un accompagnement musical de Sir Henry Rowley Bishop, l'un des membres fondateurs de la Société Philharmonique Royale.

Cependant, à l'origine, la pièce n'a pas vocation à être représentée, Byron l'associant à du « théâtre mental » :

Vous vous en convaincrez, [*Manfred*] n'a point été disposé pour la scène, c'est à peine s'il l'est pour la publication... Je l'ai composé avec une véritable horreur du théâtre et afin de le rendre injouable.

Dénuée de véritable action, la pièce est difficilement représentable :

[Dans *Manfred*], entre la faute et son éventuel rachat, point de péripéties spectaculaires.

Cet aspect ne décourage pas Schumann comme le rapporte Clara dans son *Journal* :

Robert a arrangé le poème à son idée, pour qu'il puisse être porté à la scène.

Le compositeur découvre la pièce à l'âge de dix-huit ans. Le 26 mars 1829, il écrit :

Grande excitation intérieure – lecture au lit de *Manfred* de Byron – nuit effroyable.

Brigitte François-Sappey rappelle que c'est « via la bibliothèque paternelle, depuis deux décennies, que Robert avait été foudroyé par l'étrangeté byronienne ». Le personnage de Manfred le stimule au plus haut point :

Jamais je ne me suis encore donné à une composition avec tant d'amour, jamais je n'ai dépensé autant de forces que pour *Manfred*.

En Byron, personnage sujet aux tentatives de suicide et qui proclame ne pas « chercher l'avenir, même enfoui dans les ténèbres du passé », le mélancolique Schumann trouve des échos de sa propre existence. L'un de ses amis, Emil Flechsig, se souvient :

Je me rappelle combien, dès sa petite enfance, [Schumann] avait une prédilection pour les hommes de génie qui se détruisent eux-mêmes dans leur création. Lord Byron, avec ses extravagances, représentait pour lui un idéal élevé ; sa vie farouche, qui se déchiquetait elle-même, lui apparaissait infiniment grande.

Au-delà des échos personnels, Schumann voit en *Manfred* une œuvre remarquable. Passionné de littérature, il attache une grande importance aux textes qu'il met en musique :

Composer sur des paroles faibles me fait horreur : je n'exige pas un grand poète, mais il me faut une langue saine et sensée.

Pour *Manfred*, Schumann s'appuie sur la traduction allemande de la pièce, établie en 1839 par Karl Adolf Suskow et qui consiste en une réduction de l'œuvre originale de 1336 à 975 vers. Le poème dramatique reprend donc la pièce de Byron dans une version réduite.

### c) De la source au livret

Schumann considère sa partition comme une musique de scène destinée à accompagner le texte de Byron : il s'agit d'un « poème dramatique en trois parties de Lord Byron avec musique ».

À ce titre, Schumann fait preuve d'un grand respect du texte même s'il modifie la fin :

Ce n'est pas l'amour-remords d'un Manfred assassin de sa sœur, dans une étreinte fatale et trouble, qui a choqué Schumann, mais la fin du drame de Byron. Le musicien ne pouvait pas admettre l'incroyance byronienne à travers un héros qui nargue toutes les forces visibles et invisibles. [...] Manfred expirera sereinement au milieu du chant du *Requiem*.

Le chef d'orchestre Mario Venzago remarque au sujet de cette fin :

Rarement des sons aussi bouleversants, et donc dramatiquement efficaces, ont été consacrés à un héros qui a failli.

Cette modification du texte original suscite chez Nietzsche un jugement sévère dans *Par-delà le bien et le mal* :

[L]a musique de *Manfred* est une méprise et un malentendu, presque une malhonnêteté.

L'œuvre n'en demeure pas moins emblématique du romantisme.

#### d) **Manfred, poème romantique**

##### L'omniprésence de la nature

Comme dans *Faust* de Goethe, le poème est rythmé par les différents moments de la journée : « à minuit » (I, 1), « le matin » (I, 2), « une heure à peine nous sépare du couchant » (III, 1), « [le soleil] sombre derrière la montagne » (III, 2), « au crépuscule » (III, 3).

Il met en scène les puissances de la nature : le Feu, la Terre, l'Eau, le Ciel.

Néanmoins, cette nature est moins la réalité que le reflet des états d'âme du personnage :

Le drame se déroule dans un cadre montagnard, qui ne correspond pas au lieu réel des actions et des rapports humains, mais à une représentation symbolique des sentiments et des conflits intérieurs qui tourmentent Manfred.

Cette nature symbolique se révèle aussi fantastique.

##### Le fantastique

Parcours d'éléments surnaturels et fantastiques, *Manfred* met en scène une nature peuplée de génies et d'esprits :

Déjà présents dans *Le Paradis et la Péri*, les génies de Manfred appartiennent à l'imaginaire et au vocabulaire de Schumann depuis sa jeunesse.

Ces créatures sont très appréciées au début du 19<sup>e</sup> siècle qui affiche une prédilection pour l'irrationnel et les forces obscures :

Les intellectuels et les artistes allemands de l'époque s'étaient épris d'émotions violentes et se passionnaient pour les légendes et les histoires de terreur. Dès la fin du 18<sup>e</sup> siècle, la mode du roman gothique (ou roman noir) qui prévalait en Angleterre (Lewis, Radcliffe et Walter Scott) s'étendit à toute l'Europe par le biais de nombreuses traductions.

Ce goût gagne peu à peu le public des théâtres :

Contrairement au public du 18<sup>e</sup> siècle, celui du début du 19<sup>e</sup> siècle s'émeut davantage d'une rencontre fantomatique improbable que d'une catastrophe naturelle prévisible (orage ou tempête).

Liszt analyse l'impact de cette tendance sur l'action et le traitement des personnages :

Totalement éloignée des règles du vraisemblable, ramassée, modifiée, l'action gagne un éclat symbolique, un fondement mythique. L'intervention des êtres surnaturels ne gêne plus le développement des intérêts humains. [...] Le fondement et le but du poème n'est plus la représentation des actions du héros, mais la

représentation des affects qui sont dans son âme. Il convient bien plus de montrer comment le héros pense que comment il se comporte.

Tel est le maître mot du romantisme : ériger la primauté du Moi sur l'universel et du sentiment sur la raison.

#### Des thèmes éminemment romantiques

Au cœur du poème, le thème de la rédemption - le rachat des fautes commises – est déjà présent dans le *Faust* de Goethe, source d'inspiration de Byron.

Autre thème emblématique du romantisme, l'évocation de Rome et de ses vestiges. Si le classicisme se passionne pour la Grèce antique, les Romantiques se tournent vers l'Antiquité romaine. On peut lire à la scène 4 de l'acte II :

Je me vois  
Parmi les vestiges de la toute-puissante Rome  
Dans l'enceinte du Colisée.

Plus loin, Byron évoque « les trouées des ruines », « les débris des remparts », « le noble vestige d'une perfection en ruine » et « un amas de décombre ».

Cette nostalgie d'un monde passé s'exprime aussi dans l'attrait pour un Moyen Âge fantasmé, mentionné à travers « le château gothique » (I, 1) de *Manfred* et la tour dans laquelle il se réfugie à la fin de l'œuvre.

Tous ces éléments contribuent à faire du *Manfred* de Byron une œuvre emblématique du romantisme.

## 5) Argument

### Personnages :

**Manfred**, rôle parlé

**La Fée des Alpes**, rôle parlé

**Le Fantôme d'Astarté**, rôle parlé

**Némésis**, rôle parlé

**Le Chasseur de chamois**, rôle parlé

**Arimanes**, rôle parlé

**L'Abbé de Saint-Maurice**, rôle parlé

**Génies et Esprits**, soprano, mezzo soprano, ténor, baryton, basse

Lieu : dans les Alpes suisses

### Première partie

Manfred désespère d'être encore en vie et de devoir endurer un terrible souvenir qui le hante, auquel ni la science ni la philosophie ne peuvent rien. Il invoque les Esprits de l'Univers dans l'espoir qu'ils lui offrent l'oubli mais ils se révèlent incapables de le soulager.

À sa demande, l'un d'eux revêt l'aspect d'une figure magique. Manfred croit un instant revoir sa bien-aimée Astarté dont il a abusé et provoqué la mort, mais l'apparition disparaît. Au comble de l'émotion, il tombe, inanimé.

Alors que les Esprits prédisent sa mort prochaine, Manfred s'éveille à la montagne au son du ranz des vaches.

Empli de remords, il envisage de se suicider en se jetant d'un sommet lorsque surgit un chasseur de chamois qui l'en empêche et le mène vers un chemin moins escarpé.

### Deuxième partie

Après son échec auprès des Esprits de l'Univers, Manfred invoque la Fée des Alpes.

Il lui fait part de ses malheurs : lui qui, solitaire, n'a jamais fréquenté ses congénères, est tombé amoureux d'une jeune fille qu'il a fini par tuer. Ce terrible événement hante son esprit depuis lors. Seule la mort ou l'apparition du fantôme d'Astarté pourrait le soulager mais, comme les Esprits de l'Univers, la Fée des Alpes se montre impuissante.

Désespéré, Manfred se rend au royaume d'Arimanes où il est accueilli par ses Génies. La déesse de la vengeance et de la justice Némésis parvient à faire apparaître le spectre d'Astarté qui se met à parler. Manfred espère obtenir son pardon ou sa damnation mais Astarté ne fait que lui annoncer sa mort prochaine.

### Troisième partie

Alors que Manfred exprime une certaine quiétude retrouvée, un abbé lui offre de racheter ses péchés. Manfred estime qu'il est trop tard et fait ses adieux au soleil. Il suggère à l'abbé de partir s'il ne veut pas mourir du fait de sa présence maléfique.

Un Esprit du mal essaie alors d'attirer Manfred vers la mort, mais il refuse de le suivre. Il préfère mourir seul, à l'image de sa vie. Les démons partis, Manfred, veillé par l'abbé, expire au son d'un *Requiem*.

## C) LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE

### 1) Robert Schumann à l'Opéra Comique

Maître du Lieder et de la musique pour piano, Schumann a été peu joué à l'Opéra Comique.

La création parisienne de *Manfred* a eu lieu le 13 mars 1886 aux Concerts Colonne alors situés dans l'actuel Théâtre du Châtelet. L'œuvre sera donnée pour la première fois salle Favart, dans une mise en scène de Georges Lavaudant inspirée du travail présenté en 1978 à la Scala de Milan par l'acteur, réalisateur et metteur en scène italien Carmelo Bene (1937-2002). (cf. entretien avec Georges Lavaudant page 24)

### 2) Les interprètes

#### Pascal Rénéric est Manfred

Pascal Rénéric étudie au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et à l'École de Théâtre de Chaillot, tout en se formant à la danse.

Comédien de théâtre, il a collaboré à plusieurs reprises avec Georges Lavaudant : en 2006 au Théâtre de l'Odéon pour *Hamlet* de Shakespeare ou encore en 2010 dans *La Tempête* du même auteur, à Montpellier et à la MC93 de Bobigny.

Au cours de la saison 2012-2013, il a joué le rôle-titre du *Bourgeois gentilhomme* au Théâtre des Bouffes du Nord, dans une mise en scène de Denis Podalydès : « Pascal Rénéric interprète Monsieur Jourdain avec maestria, compose un personnage gentil, naïf et pleutre, sous le joug des

apparences. Le comédien est juste et burlesque à l'envi », écrit Nathalie Simon dans *Le Figaro* du 8 juin 2012.

Il a fait quelques incursions au cinéma, notamment dans le film d'Yvan Attal, *Ma femme est une actrice*, en 2000, ainsi que dans de nombreux courts-métrages.

C'est la première fois qu'il monte sur la scène de l'Opéra Comique.

#### Astrid Bas est la Fée et le Fantôme d'Astarté

Astrid Bas fait ses études au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et au Théâtre National de Strasbourg.

Elle a collaboré avec Georges Lavaudant en 2007 pour *Cenci* d'Antonin Artaud au Théâtre de l'Odéon, en 2011 pour *Macbeth Horror Suite* de Carmelo Bene au Festival de Saint-Petersbourg, en 2012 pour *La Mort de Danton* de Georg Büchner à la MC93 de Bobigny ou encore en 2013 pour *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand aux Nuits de Fourvière et à Montpellier.

Elle a également travaillé avec des metteurs en scène comme Yves Beaunesne et Jean-Marie Patte.

Au cinéma, elle a joué en 1999 dans *Pas de scandale* de Benoît Jacquot.

Artiste pluridisciplinaire, elle pratique la danse et a été accueillie en résidence à la Villa Médicis hors les murs de San Francisco.

Avec la Fée et le Fantôme d'Astarté, elle fait ses débuts à l'Opéra Comique.

## Les cinq Esprits

### Anneke Luyten

La soprano Anneke Luyten joue du violon avant de se tourner vers le chant. En 2007, elle est admise à la Chapelle Musicale Reine Élisabeth où elle a pour professeur José Van Dam.

Depuis, elle se produit régulièrement au Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles mais aussi à l'Opéra du Rhin où elle incarne la Première Dame (*La Flûte enchantée*, Mozart) en 2012, à Anvers et Gand où elle est une Fille-Fleur (*Parsifal*, Wagner), ou encore au Grand Théâtre de Luxembourg pour Curra (*La Force du destin*, Verdi).

Elle se produit pour la première fois à la Salle Favart.

### Sarah Jouffroy

Mezzo soprano, Sarah Jouffroy étudie le violoncelle puis le chant au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon.

En 2001, elle participe à l'Académie européenne du Festival d'Aix-en-Provence.

Parmi les rôles qu'elle a chantés, citons la Deuxième Dame (*La Flûte enchantée*, Mozart) à l'Opéra de Nantes, Mercédès (*Carmen*, Bizet) au Théâtre de Caen et à l'Opéra de Lille ou encore Niklausse (*Les Contes d'Hoffmann*, Offenbach) et Fanny Elssler (*L'Aiglon*, Honegger / Ibert) à l'Opéra de Marseille.

À l'Opéra Comique, elle a chanté en 2009 dans *Fortunio* de Messager (Madelon) et *La Chanson de Fortunio* d'Offenbach (Babet).

### Norman Patzke

Originaire de Hanovre, Norman Patzke commence à chanter au sein du chœur d'enfants de sa ville.

La musique germanique occupe une place importante dans son répertoire : il a interprété Papageno (*La Flûte enchantée*, Mozart), Kaspar (*Le Freischütz*, Weber) Don Pizzaro (*Fidelio*, Beethoven), mais aussi les *Passions* de Bach, le *Requiem allemand* de Brahms et de nombreux *Lieder*.

Il a également chanté *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, *Don Giovanni* de Mozart et le *Messie* de Handel.

Avec *Manfred*, il fait ses débuts à l'Opéra Comique.

### Luc Bertin-Hugault

Originaire de Lyon, Luc Bertin-Hugault étudie la clarinette et le chant. Avant d'entamer sa carrière de chanteur, il enseigne les lettres classiques pendant trois ans.

Il chante depuis sur les plus grandes scènes du monde : au Royal Albert Hall où il est l'Ermite (*Le Freischütz*, Weber), à l'Opéra Bastille où il incarne Un député flamand (*Don Carlo*, Verdi) ou encore aux Chorégies d'Orange où il interprète Un mandarin (*Turandot*, Puccini) en 2012.

À l'Opéra Comique, il a déjà chanté en 2010 le Médecin dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy, un rôle qu'il reprendra en 2014, et, en 2013, Ahmad dans *Mârouf savetier du Caire* d'Henri Rabaud.

### Geoffroy Buffière

La basse Geoffroy Buffière étudie le chant à la maîtrise de Notre-Dame de Paris et l'histoire de l'Art à l'École du Louvre. Au cours de la

saison 2009-2010, il est pensionnaire au Centre National d'Artistes Lyriques (CNIPAL) de Marseille.

De Schumann, il a déjà chanté *Le Paradis et la Péri* avec l'Orchestre des Pays de Savoie. Il pratique aussi la musique médiévale, renaissance et baroque.

Membre de la première promotion de l'Académie de l'Opéra Comique, il s'est produit à deux reprises Salle Favart : en 2010 dans *Cadmus et Hermione* de Lully (Jupiter et le Grand Sacrificateur) et en 2013 dans *Mârouf savetier du Caire* d'Henri Rabaud (Second Marchand et Premier Mamelouk).

### 3) L'Orchestre et le Chœur

#### L'Orchestre : la Chambre Philharmonique, une histoire d'amitiés

Selon les mots de son fondateur Emmanuel Krivine, la Chambre Philharmonique « s'est montée tout naturellement après un essai à l'initiative de quelques musiciens qui ont rassemblé des copains dans un studio de radio en 2004 ».

Au sein de cette entité, les instrumentistes ont le même statut que le chef et choisissent les nouveaux musiciens par un système de cooptation.

La Chambre Philharmonique joue sur instruments d'époque c'est-à-dire que, dans un souci d'authenticité, les musiciens changent d'instruments en fonction des répertoires abordés. Ils utilisent des instruments de l'époque ou faits à la manière de l'époque concernée.

En 2010, l'Opéra Comique a accueilli les débuts lyriques de la Chambre Philharmonique qui interprétait *Béatrice et Bénédict* de Berlioz.

En 2008, l'ensemble a enregistré le *Konzertstück pour quatre cors et orchestre* de Schumann, compositeur avec lequel il fait son retour à la Salle Favart.

#### Le chœur : les éléments

Le chœur les éléments a été créé par Joël Suhubiette à Toulouse en 1997. Depuis, il collabore avec de nombreux chefs d'orchestre parmi lesquels Philippe Herreweghe, Michel Plasson ou encore Marc Minkowski.

En 2006, il a été nommé ensemble de l'année aux Victoires de la musique classique.

Il interprète tant le répertoire ancien que contemporain, avec une prédilection pour la musique a cappella.

Le chœur s'est produit plusieurs fois à l'Opéra Comique : en 2009, dans *Fra Diavolo* d'Auber et *Fortunio* de Messager, et en 2010, dans *Béatrice et Bénédict* de Berlioz et pour un récital intitulé *Shakespeare Songs*.

De Schumann, les éléments ont interprété en tournée *Le Paradis et la Péri*. À l'occasion du concert à la MC2 de Grenoble en janvier 2013, *Le Dauphiné libéré* rapportait : « Le chœur les éléments participe pleinement à la réussite d'une aventure à risque ». Gageons qu'il en sera de même avec *Manfred*.

### 4) Emmanuel Krivine, chef d'orchestre

D'origine russe par son père et polonaise par sa mère, Emmanuel Krivine commence très jeune une carrière de violoniste. Premier prix du Conservatoire de Paris à 16 ans, pensionnaire de la Chapelle Musicale Reine Elisabeth, il étudie avec Henryk Szeryng et Yehudi Menuhin et s'impose dans les concours les plus renommés. A partir de 1965, après une rencontre essentielle avec Karl Böhm, il se consacre peu à peu à la direction d'orchestre ; tout d'abord comme chef invité permanent du Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France de 1976 à 1983 puis en tant que directeur musical de l'Orchestre National de Lyon de 1987 à 2000 ainsi que de l'Orchestre Français des Jeunes durant onze années.

En 2001 Emmanuel Krivine débute une collaboration privilégiée avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg dont il devient le directeur musical à partir de la saison 2006/2007.

Parallèlement à ses activités de chef titulaire, Emmanuel Krivine collabore régulièrement avec les plus grandes phalanges mondiales telles que le Berliner Philharmoniker, la Dresden Staatskapelle, le Concertgebouw d'Amsterdam, le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Chamber Orchestra of Europe, les orchestres de Boston, Cleveland, Philadelphie, Los Angeles etc.

En 2004, Emmanuel Krivine s'associe à la démarche originale d'un groupe de musiciens européens avec lesquels il fonde « La Chambre Philharmonique ». Ensemble, ils se consacrent à la découverte et à l'interprétation d'un répertoire allant du classique au contemporain sur les instruments appropriés à l'œuvre et son époque.

Discographie d'Emmanuel Krivine: l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg enregistre pour la firme Timpani (ROPARTZ/*La chasse du prince Arthur, Quatre Odelettes, La Cloche des morts, Quatre Poèmes etc – D'INDY/Poème des rivages, Diptyque méditerranéen etc – A paraître DEBUSSY/Tome 1 de l'intégrale de la musique pour orchestre*) et La Chambre Philharmonique pour Naïve (MOZART/*Messe en Ut – MENDELSSOHN/Symphonies « Italienne » et « Réformation » – DVORAK/« New World Symphony » et SCHUMANN/Konzertstück Op 86 . BEETHOVEN/Intégrale des Symphonies*).

##### **5) Entretien avec Georges Lavaudant, metteur en scène : «Contrairement à Faust, Manfred ne doit rien au diable ».**

Comment êtes-vous devenu metteur en scène ?

Un peu par hasard. Je faisais partie d'un groupe de théâtre à Grenoble. Nous étions tous techniciens, acteurs, tout le monde faisait tout, et un jour, des amis m'ont proposé de mettre en scène *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset.

Quelle place l'opéra occupe-t-il dans votre carrière ?

Ce n'est pas une activité régulière. Je m'occupe beaucoup d'opéra à certaines périodes mais je consacre la plupart de mon temps au théâtre.

Avez-vous déjà travaillé à l'Opéra Comique ?

Non, mais je suis très heureux de connaître enfin de l'intérieur cette belle maison.

Quelles sont concrètement vos différentes étapes de travail sur *Manfred* ?

Premièrement, écouter longuement l'œuvre. Ensuite, choisir les acteurs, en l'occurrence, Pascal Rénéric et Astrid Bas. Puis imaginer un espace avec mon décorateur. Vient ensuite le travail concret des répétitions.

À propos de *Manfred*, Lord Byron parle de « théâtre mental » et l'œuvre est réputée irreprésentable. À quoi ressemblera votre mise en scène ?

Il s'agit effectivement de « théâtre mental ». Mais on peut essayer de partager l'émotion que ce théâtre produit. Léonard de Vinci disait que la peinture était « chose mentale », *cosa mentale*. On peut en dire autant de toute forme de représentation, et en particulier de l'opéra qui engage les corps et les voix. Il faudra donc donner corps aux multiples facettes de Manfred, de l'intérieur du personnage, ou plutôt des personnages, tous interprétés par un seul et même comédien.

Pouvez-vous nous parler du travail de Carmelo Bene qui proposa une légendaire adaptation scénique de l'œuvre à la Scala de Milan en 1979, et à partir de laquelle vous travaillez ?

Carmelo Bene est resté très proche de la version de Schumann. Il a amplifié le côté « oratorio » et donné une dynamique très ample à toutes les présences des personnages. La figure centrale imagine et projette autour d'elle son paysage, qu'elle dessine par les inflexions de sa voix.

Comment travaillez-vous avec les chanteurs ?

J'essaie de leur imposer le moins de contraintes techniques tout en étant très vigilant sur l'incarnation, le sentiment et la mise en place d'un certain formalisme. Il faut prêter attention aux postures physiques.

#### Qui est Manfred ?

Un personnage assez énigmatique, proche de Faust auquel on l'a souvent comparé : comme lui, il est un héros du savoir qui cherche à dépasser la condition humaine à force de concentration et de recherches, au risque d'y perdre son âme. Il a également les traits de Byron lui-même, et peut-être aussi de Don Juan avec qui il partage la noblesse aristocratique et la fierté. Contrairement à Faust, Manfred ne doit rien au diable. Ce qu'il a découvert, il ne le doit qu'à lui-même. D'où son orgueil – et sa douleur aussi. Manfred, et c'est là son énigme, a perdu Astarté, celle qu'il aime plus qu'une sœur, le seul être humain qu'il considérait digne de lui. Et cette perte est comme un crime dont d'ailleurs nous ne saurons jamais rien.

#### Pensez-vous que *Manfred* puisse encore parler aux jeunes spectateurs ?

Manfred incarne un mal de vivre, une horreur du monde, un refus de la médiocrité qu'on retrouve souvent chez les adolescents. Il est un chercheur d'absolu qui ne renonce jamais à ce qu'il est, jusque dans la défaite et la mort annoncée. Le romantisme, d'ailleurs très accessible de la musique de Schumann, est une invitation à aborder ce genre de héros sans intellectualiser à outrance les sentiments qu'il nous inspire.

#### Pour vous, *Manfred*, c'est...

À la fois l'aboutissement d'une forme musicale classique et une source à laquelle sont venus puiser de nombreux musiciens contemporains qui cherchent, par-delà les codes traditionnels de l'opéra, à inventer d'autres formes de rencontres entre musique et théâtre.

## D) OUTILS PÉDAGOGIQUES

## 1) Bibliographie

- Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, *Robert Schumann*, Fayard, 2000 (pages 888 et suivantes)
- Michel SCHNEIDER, *Schumann, les voix intérieures*, Découvertes Gallimard, 2005
- Alain DUAULT, *Robert Schumann*, Actes Sud Classica, 2010
- Marc HONEGGER et Paul PREVOST, *Dictionnaire de la musique lyrique, religieuse et profane*, Hachette, 1998
- Piotr KAMINSKI, *Mille et un opéras*, Fayard (Les Indispensables de la musique) (page 1417)
- LORD BYRON, *Manfred*, Allia, 2013 (traduction française de Gaëlle Merle)

### Sur l'opéra allemand et Weber en particulier

- *Le Freischütz* de Weber, *Avant-Scène Opéra*, n°105-106, janvier février 1988
- Corinne SCHNEIDER, *Weber*, Jean-Paul Gisserot, 1998 (Pour la musique)
- André COEUROY, *Weber*, Paris, Denoël, 1953

### Sur Carmelo Bene

- *Manfred* interprété par Carmelo Bene à la Scala de Milan en 1978. Document audio disponible sur: [http://www.youtube.com/watch?v=H0FndrkuW\\_0](http://www.youtube.com/watch?v=H0FndrkuW_0)
- Entretien de Carmelo Bene avec Laure Adler, dans lequel le metteur en scène dévoile sa conception du théâtre. Vidéo disponible sur : <http://www.ina.fr/video/I10083358>.
-

## 2) Discographie

- **Manfred, Robert Schumann, direction : Mario Venzago, Philharmonische Werkstatt Schweiz, MGB, 1994** : c'est à l'occasion de la tournée réalisée pour son dixième anniversaire que l'Orchestre Philharmonique Suisse a enregistré le poème dramatique de Schumann, enrichissant une discographie relativement clairsemée. L'ensemble livre une interprétation passionnée et passionnante de l'œuvre.
- **Manfred, Robert Schumann, direction : Gerd Albrecht, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Koch Entertainment, 2001** : le poème dramatique est ici dirigé par un fin connaisseur de la musique de Schumann, Gerd Albrecht, à qui l'on doit également un enregistrement de *Genoveva*. Un critique de *Classiquenews.com* parle « d'une version très honorable », tandis que Marc Honegger et Paul Prévost la mentionnent comme une référence dans le *Dictionnaire de la musique vocale, lyrique, religieuse et profane*.

## 3) Vidéographie

- **Manfred, Robert Schumann, 2011, Arthaus Musik** : pour le bicentenaire de la naissance de Schumann en 2010, la Tonhalle de Düsseldorf (où Schumann fut un temps directeur musical) a proposé à Johannes Deutsch de mettre en espace le poème dramatique. Sur un écran en forme d'œil suspendu au dessus de la scène où se trouve l'orchestre, apparaissent alternativement le regard de Manfred et des sommets enneigés. Ce spectacle multimédia parvient bien à restituer les émotions intérieures de Manfred tandis que les autres solistes chantent sur scène, comme séparés du héros par un espace infranchissable. L'Orchestre, dirigé par Andrey Boreyko, et les solistes livrent une interprétation experte de l'œuvre. À voir après avoir écouté l'œuvre au disque pour ne pas perturber l'imagination des élèves.

#### 4) Documents iconographiques

##### Robert Schumann :

- Laurens Jean Joseph Bonaventure, *Portrait de Robert Schumann*, Musée Comtadin, Carpentras
- Anonyme, *Robert et Clara Schumann vers 1850*, Paris, Musée d'Orsay

##### Lord Byron :

- West William Edward, *Portrait de George Gordon Lord Byron, poète*, Galerie nationale d'Écosse, Édimbourg

##### Manfred :

- Tony Johannot, *Manfred de Lord Byron*, BnF, Paris
- Henri Fantin-Latour, *Manfred et Astarté*, BnF, Paris

##### Théâtre de Weimar :

- Photo disponible sur <http://www.hberlioz.com/Germany/weimar3f.htm>

##### Peintures pouvant évoquer l'atmosphère de *Manfred* :

- Sir Millais John Everett, *La Lune est levée mais ce n'est pas encore la nuit*, Tate Collection, Londres
- Caspar David Friedrich, *Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages*, Kunsthalle, Hambourg
- Gustave Moreau, *Apparition*, Musée Gustave Moreau, Paris

## 5) Suggestions d'activités pédagogiques

### a) thèmes à développer pour les plus grands

#### Approches littéraires :

- le romantisme en littérature : l'exemple de *Manfred* ;
- étude comparative de la pièce de théâtre et du poème dramatique *Manfred* : points communs et différences.

#### Approches historiques :

- l'Allemagne au 19<sup>e</sup> siècle (l'insurrection de Dresde, l'unification allemande...);
- l'émergence des consciences nationales en Europe au 19<sup>e</sup> siècle à travers la figure de Lord Byron.

#### Approches musicales :

- identifier les tessitures vocales des Génies ;
- écouter la scène de la Gorge aux Loups dans *Le Freischütz* de Weber comme autre exemple de mélodrame ;
- l'opéra au 19<sup>e</sup> siècle : le Singspiel, la naissance de l'opéra allemand avec Weber, la réforme wagnérienne... ;
- écouter une autre œuvre inspirée par *Manfred* de Byron, la *Symphonie Manfred* de Tchaïkovski.

### b) quizz pour les plus petits

- 1) Quel est le métier du père de Schumann ?
  - + professeur d'orgue
  - + libraire
  - + compositeur
- 2) Schumann étudie le piano auprès de :
  - + Friedrich Wieck
  - + Johannes Brahms
  - + Richard Wagner
- 3) De quel instrument joue son épouse Clara ?
  - + du violon
  - + du violoncelle
  - + du piano
- 4) Quel compositeur célèbre Schumann rencontre-t-il à la fin de sa vie ?
  - + Richard Wagner
  - + Frédéric Chopin
  - + Johannes Brahms

5) Où le poème dramatique *Manfred* a-t-il été créé ?

- + à l'Opéra de Leipzig
- + au Théâtre de Weimar
- + à l'Opéra de Düsseldorf

6) Quel compositeur dirige la création de l'œuvre et en assure la mise en scène ?

- + Franz Liszt
- + Richard Wagner
- + Johannes Brahms

7) Qui est l'auteur de la pièce de théâtre *Manfred* ?

- + Lord Byron
- + William Shakespeare
- + Victor Hugo

8) Comment s'appelle la fiancée de Manfred ?

- + Némésis
- + Astarté
- + Clara

9) Où l'histoire se passe-t-elle ?

- + dans les Pyrénées
- + dans le Massif central
- + dans les Alpes suisses

10) À quel genre appartient *Manfred* ?

- + au poème dramatique
- + au Singspiel
- + au grand opéra français