



opéra  
*Comique*

# ROMÉO ET JULIETTE





# ROMÉO ET JULIETTE

CHARLES GOUNOD

13, 15, 17, 19 ET 21 DÉCEMBRE 2021

---

Soutenu par



AVEC LE SOUTIEN DE

**Madame Aline Foriel-Destezet,**  
Mécène principale  
de l'Opéra Comique

PARTENARIAT MÉDIA



**arte**

**TRANSFUGE**

**france•tv**

Spectacle capté les 15 et 17 décembre 2021

# ROMÉO ET JULIETTE

---

Opéra en cinq actes de Charles Gounod  
Livret de Jules Barbier et Michel Carré, d'après la tragédie de Shakespeare  
Créé le 27 avril 1867 au Théâtre-Lyrique, à Paris

Production **Opéra Comique**  
Coproduction **Opéra de Rouen Normandie,**  
**Opéra national de Washington,**  
**Théâtre de la Ville de Berne,**  
**Fondation Théâtre Petruzzelli de Bari**

Le décor a été initialement réalisé dans  
les ateliers de la Comédie-Française pour  
le spectacle *Roméo et Juliette* de William  
Shakespeare mis en scène par Éric Ruf.

Durée estimée : **3h, entracte inclus**

**Introduction au spectacle et Chantez**  
***Roméo et Juliette*** dans les espaces  
du théâtre, 45 minutes avant chaque  
représentation

Direction musicale - **Laurent Campellone**  
Mise en scène et décors - **Éric Ruf,**  
**Sociétaire honoraire de la Comédie-Française**  
Costumes - **Christian Lacroix**  
Lumières - **Bertrand Couderc**  
Chorégraphie - **Glyseïñ Lefever**  
Collaboration artistique -  
**Léonidas Strapatsakis**

Assistant musical - **Mathieu Charrière**  
Assistante à la mise en scène -  
**Céline Gaudier**  
Assistante décors - **Dominique Schmitt**  
Assistants costumes - **Jennifer Morangier,**  
**Jean-Philippe Pons**  
Assistant lumières - **Sébastien Böhm**

Chef de chant - **Thomas Palmer**  
Seconde cheffe de chant -  
**Marine Thoreau La Salle**

Roméo - **Jean-François Borrás**  
Juliette - **Julie Fuchs**  
Frère Laurent - **Patrick Bolleire**  
Stéphano - **Adèle Charvet**  
Mercutio - **Philippe-Nicolas Martin**  
Comte Capulet - **Jérôme Boutillier**  
Gertrude - **Marie Lenormand**  
Tybalt - **Yu Shao**  
Benvolio - **Thomas Ricart**  
Pâris - **Arnaud Richard\***  
Grégorio - **Yoann Dubruque**  
Duc de Vérone - **Geoffroy Buffière**  
Frère Jean - **Julien Clément\***

Danseurs - **Camille Brulais, Laurent Côme,**  
**Rafael Linares Torres, Sabine Petit**

Chœur - **accentus/**  
**Opéra de Rouen Normandie**

**Orchestre de l'Opéra de Rouen Normandie**

*\*Membres d'accentus*

# À LIRE AVANT LE SPECTACLE

---

Par **Agnès Terrier**

L'Italie des cités médiévales, des palais peints à fresque, des tours crénelées et des balcons de marbre... Quelle promesse pour un théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle, quand le caractère pittoresque des décors de scène comptait autant que l'éloquence des interprètes !

Lorsque cette perspective décorative se combinait à l'esprit de Shakespeare, un directeur de salle se frottait les mains. Car comme l'avait décrété Victor Hugo en 1827, dans la préface de Cromwell, Shakespeare « c'est la sommité poétique des temps modernes, c'est le drame qui peint la vie, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie. »

Au XIX<sup>e</sup> siècle, plus de deux cents ans après sa mort, Shakespeare fournit donc l'inspiration, sinon le sujet, de nombreuses pièces et opéras.

Cependant, quoique populaire et romantique à souhait, l'histoire des amoureux Juliette et Roméo pose quelques difficultés à l'opéra. Elle requiert, pour rendre la représentation crédible, deux interprètes aussi jeunes que beaux. Berlioz estime aussi que, dans un répertoire depuis toujours dévolu aux passions du cœur et foisonnant de déclarations et de duos, « la sublimité de cet amour en rend la peinture dangereuse pour le musicien ». D'où sa propre transposition de la pièce en symphonie dramatique (1839), avec chœurs et solistes mais sans les voix des personnages éponymes...

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les amants de Vérone sont bien devenus des personnages lyriques mais... dans des comédies se concluant par leur mariage ! Benda a ouvert le bal en Allemagne en 1776, avec un singspiel créé à Gotha. Dalayrac et Steibelt lui ont emboité

le pas à Paris, à l'Opéra-Comique et au Théâtre Feydeau, en pleine tourmente révolutionnaire. L'heure était alors à la célébration du contrat matrimonial, présenté comme socle et ciment pacificateur de la société républicaine.

Comment renouer ensuite avec les amours « lamentables » de Roméo et Juliette ? Et comment traiter l'origine même du tragique, l'autorité paternelle des seigneurs Capulet et Montaigu, en un XIX<sup>e</sup> siècle où le Code civil renforce l'autorité patriarcale ?

Heureusement, si les personnages sont italiens, c'est aussi d'Italie qu'arrivent, dans cette capitale cosmopolite qu'est le Paris romantique, des opéras tragiques signés Zingarelli (1812), Vaccai (1827), Bellini (1833), tandis qu'une troupe anglaise vient y révéler les sombres couleurs dramatiques du théâtre shakespearien.

**« L'amour ne peut pas donner une idée de la musique,  
la musique peut en donner une de l'amour..  
Pourquoi séparer l'un de l'autre ? Ce sont les deux ailes de l'âme. »**

Hector Berlioz

Épris du sujet depuis son séjour de jeunesse à la Villa Médicis – récompense du Grand Prix de Rome –, Charles Gounod décide de s'y consacrer vingt-cinq ans plus tard, en pleine maturité, porté par les succès de *Faust* (1859) et de *Mireille* (1864). Lui qui a mis en musique Goethe, Mistral et Molière ne s'effraie d'aucun auteur majeur, et il entend bien relever le défi lancé par l'ami Berlioz. Les couleurs italiennes, la peinture amoureuse et l'expression sincère l'enthousiasment. Enfin et surtout, il a des collaborateurs idéaux.

Ses librettistes, les habiles Jules Barbier et Michel Carré, lui offrent un livret assez affranchi de l'original pour comporter un personnage de page, confié à une mezzo en travesti, un grand bal, deux scènes de mariage et... un record de quatre duos d'amour.

Le dernier, au dénouement, respecte la longue tradition britannique, et non l'original shakespearien que révélera bientôt la belle et fidèle traduction de François-Victor Hugo, le fils du poète.

Le Théâtre-Lyrique, scène de création concurrente de l'Opéra-Comique et de l'Opéra sous le Second Empire, a produit les succès de Gounod et lui est acquis. Son directeur Léon Carvalho, génial metteur en scène, a initié le compositeur aux ficelles du théâtre. Formations musicales, peintres décorateurs et artistes sont de premier ordre, à commencer par l'épouse de Léon, Caroline Miolan-Carvalho, brillante créatrice de Marguerite et de Mireille, et le ténor Michot. Car contrairement aux opéras italiens, le Roméo français ne peut être chanté que par un homme.

Gounod compose d'une traite, au printemps 1865, ce qui doit d'abord être un opéra-comique puis qui devient un opéra, sans qu'on connaisse les raisons de ce revirement. Orchestrer prend plus de temps en raison d'une grave crise dépressive, qui amène Gounod à se convaincre que *Roméo* sera son dernier opéra. Pourtant, il est élu à l'Académie des Beaux-Arts et, dans la foulée, l'œuvre entre en répétitions en août 1866. Sous la direction du maestro Deloffre, Caroline et Michot entourent Cazaux, naguère créateur de *Méphistophélès*, désormais converti en Frère Laurent. Gounod a fait imprimer sa partition, ce qui laisse à Carvalho toute liberté de la couper, ce qu'il ne manque jamais de faire. Sans doute est-ce nécessaire car la première du 27 avril 1867 dure presque 4h45, dont 1h15 de changements de décors...

Le contexte de création est absolument idéal : l'Exposition universelle a ouvert le 1<sup>er</sup> avril sur le Champ-de-Mars, attirant à Paris le monde des arts, des sciences et des techniques. Le Théâtre-Lyrique se place à la hauteur de ses concurrents, en particulier l'Opéra, qui affiche *Don Carlos* de Verdi depuis le 11 mars, et les Variétés, qui ont lancé *La Grande Duchesse de Gerolstein* d'Offenbach le 12 avril. Le 27, *Roméo* remporte un immense succès, au retentissement aussitôt international. Il est joué dans l'année même à Bruxelles (en français), à Dresde et Vienne (en allemand), à Londres, Milan et New York (en italien). *Roméo* s'impose et restera comme le titre le plus populaire de Gounod.

En 1868, la ruine de Carvalho arrête l'exploitation du spectacle après 102 représentations. Une reprise à l'Opéra échoue. Mais l'Opéra-Comique des années 1870 récupère les chefs-d'œuvre du Théâtre-Lyrique disparu, en particulier ceux de Gounod, tout en engageant Miolan-Carvalho (d'où la présence de son profil en médaillon dans le foyer de notre théâtre). *Roméo* y reparait en 1873, avec un éclat particulier.

C'est en effet la première fois que la salle Favart joue un titre qui n'est plus un opéra-comique, ceci à double titre : il est dépourvu de dialogues parlés et il s'achève tragiquement. Prenant lui-même la tête de l'Opéra-Comique en 1876, Carvalho porte le nombre de représentations à 391, jusqu'au coup d'arrêt du terrible incendie qui ravage le théâtre en 1887.

L'année suivante, l'Opéra Garnier récupère solennellement l'œuvre. À chaque fois, elle a fait l'objet d'adaptations - supervisées par Bizet en 1873 - et à chaque fois Gounod a publié une nouvelle version, sans trancher en faveur d'une seule. Si bien que c'est à partir de celle de 1888 que chaque chef élabore aujourd'hui sa version, en fonction des impératifs de production et de ses options dramaturgiques.

Hormis deux soirées de gala dans l'entre-deux guerres, l'Opéra-Comique a repris l'œuvre en 1959-1960 (pour 26 représentations), avec Janine Micheau et Marcel Huybrock dirigés par Jésus Etcheverry, et en 1994 (pour 8 représentations), avec Nuccia Focile et Roberto Alagna dirigés par Michel Plasson.

Avec Julie Fuchs et Jean-François Borrás, nous reprenons *Roméo et Juliette* à sa 426<sup>e</sup> représentation.

L'originalité de notre projet, confié à la baguette de Laurent Campellone, est de confronter l'opéra au drame de Shakespeare, pour injecter dans celui-là l'urgence, la fulgurance, l'âpreté et la violence de celui-ci. D'où l'idée d'inviter Éric Ruf à reprendre ses magistrales mise en scène et scénographie de 2015, qui ont remis la pièce au répertoire de la Comédie-Française, dans une vision jeune et actualisée, débarrassée de sa lourde tradition décorative.

Retour à Shakespeare, avec de grands interprètes lyriques, pour une double utopie : en explorant les voies de mutualisation possibles de nos productions, faire dialoguer les œuvres.



# ARGUMENT

---

## ACTE I

Au bal masqué des Capulet, on admire la fille de la maison, Juliette, promise au comte Pâris, mais désireuse de profiter d'abord de sa jeunesse. Roméo Montaigu et ses amis sont venus incognito car la vieille rivalité des deux familles met sans cesse Vérone au bord de la guerre civile.

Roméo et Juliette tombent amoureux dès leur rencontre fortuite. Après coup, chacun identifie l'autre avec effroi... Le cousin de Juliette, Tybalt, jure qu'il tuera Roméo. Juliette se promet de mourir si son amour n'est pas exaucé. La fête continue dans une ambiance tendue.

## ACTE II

La nuit suivante, Roméo vient sous le balcon de Juliette. Ils échangent des serments passionnés, malgré la surveillance de la nourrice Gertrude et des valets de Capulet.

## ACTE III

Frère Laurent reçoit dans sa cellule Roméo et Juliette, qui veulent s'unir secrètement. Il accepte, voyant dans leur mariage une promesse de paix civile.

En ville, le valet de Roméo, Stéphano, provoque les Capulet. Le ton monte, il reçoit l'appui de Mercutio et de Benvolio, tandis que Tybalt rassemble le clan Capulet. Roméo tente de les séparer mais Tybalt l'insulte. Roméo refusant le combat, Mercutio veut le venger et affronte Tybalt qui le tue. Acculé, Roméo tue Tybalt.

Le duc de Vérone constate le double meurtre et exile Roméo.

## ACTE IV

Dans la chambre de Juliette, le jeune couple doit se séparer au matin. Elle lui pardonne le meurtre de Tybalt et ils échangent de nouveaux serments. Après le départ de son époux secret,

le père de Juliette vient lui annoncer qu'il va l'unir à Pâris selon l'ultime souhait de Tybalt.

Chargé par Capulet de préparer Juliette à ce mariage, Frère Laurent lui propose un breuvage qui la fera passer pour morte et qui lui permettra, après sa mise au tombeau, de retrouver Roméo pour s'enfuir avec lui.

Elle boit, et s'effondre peu après, juste devant l'autel nuptial.

## ACTE V

Roméo n'a pas reçu le message de Frère Laurent car Stéphano a été agressé en chemin. Il est donc rentré à Vérone à la nouvelle de la mort de sa bien-aimée.

Dans la crypte des Capulet, il s'empoisonne sur la dépouille de Juliette, juste avant son réveil. Passé le bonheur de se retrouver, ils réalisent que la mort va les séparer. Elle se frappe de son poignard, et ils meurent ensemble.

# INTENTIONS

Par les maîtres d'œuvre du spectacle

---

## LAURENT CAMPellone, COMMENT ABORDEZ-VOUS LA PARTITION DE ROMÉO ET JULIETTE À L'OPÉRA-COMIQUE ?



**Laurent Campellone**

Œuvre mythique du répertoire, *Roméo et Juliette* est aussi une œuvre ouverte. À chaque reprise du vivant de Gounod, à l'Opéra-Comique puis à l'Opéra, la partition a été adaptée aux contraintes qui s'imposaient, notamment aux changements d'interprètes. Difficile de déterminer quelle serait la version originale, ou définitive, même pour moi qui suis très soucieux des souhaits des compositeurs et de la vérité musicologique. En vérité, c'est cela, l'esprit de *Roméo* : faire du sur-mesure, favoriser l'esprit pragmatique. Gounod et son metteur en scène et producteur Carvalho pensaient qu'il fallait privilégier la puissance du spectacle vivant par rapport au strict respect de l'écrit.

J'ai dirigé *Roméo* plusieurs fois : à chaque reprise se pose la question de ce que l'on va jouer exactement. Maintient-on l'air du poison ? Si oui, en entier ? Quelle conclusion pour l'acte IV ? On n'est pas dans un opéra *durchkomponiert* à la Wagner, mais dans une partition à numéros, même si Gounod s'efforce de l'unifier par la tension dramatique : on peut donc enlever certains morceaux en fonction de l'orientation que l'on veut donner à la fin de l'opéra, à l'issue du drame. Un nouveau projet se crée avec chaque équipe artistique. Cela confère à l'œuvre un très grand potentiel de modernité. La situation est différente avec *Faust*, qui ne tolère pas de coupe.



Laurent Campellone  
*Direction musicale*

Jean-François Borras  
*Roméo*

Julie Fuchs  
*Juliette*



## JUSTEMENT, EN QUOI ROMÉO ET JULIETTE SE DISTINGUE-T-IL DANS LA PRODUCTION DE GOUNOD ?

### “ Laurent Campellone

Gounod est un caméléon musical. À chaque opéra, il cherche à surprendre. Il fait voyager son public dans l'Allemagne de *Faust*, l'Italie de *Roméo*, la Provence de *Mireille*. En peintre qu'il était aussi, il cherche des couleurs évocatrices, s'imprègne d'atmosphères - il compose *Roméo* à Saint-Raphaël - et sait éviter le pittoresque. La valse de Juliette n'est pas celle de la kermesse de *Faust*.

Il est cependant en constante recherche de nouveauté, ce par quoi il est bien de son temps, de ce Second Empire où tout s'accélère, où se développent le chemin de fer, les grands magasins, la mode saisonnière, où production et consommation entrent en effervescence.

J'ai parfois le sentiment que *Faust* et *Roméo* sont construites en opposition. Les deux histoires sont liées au cosmos, mais dans *Roméo* tout passe par le rapport à la nature, tandis que l'alchimie assure ce rôle dans *Faust*. Les deux ouvrages sont très intenses, mais tandis que *Faust* nous embarque dans des montagnes russes émotionnelles, *Roméo* ne cesse de faire monter la tension.

Voyez la progression en perspective qu'observent les quatre duos d'amour, du plus superficiel et charmant au plus profond et déchirant. Les figures d'autorité, créées par le même chanteur à l'époque, sont aux antipodes : Frère Laurent est l'antithèse de Méphistophélès.

La dichotomie est d'ailleurs un trait caractéristique chez Gounod. *Roméo* repose sur l'alternance, très méridionale, entre la nuit des complots et des secrets, et le jour du paraître en société. « Ô nuit ! sous tes ailes obscures, abrite-moi ! » et « Ah ! lève-toi, soleil ! » se succèdent dans le rôle de Roméo à quelques vers d'intervalles. À l'orchestre, les cordes sont associées à la lune, au féminin, à l'élément liquide, tandis que l'éveil, le jour, le masculin sont représentés par les bois, la chaleur du souffle.

Autre trait dichotomique, l'ambivalence stylistique : l'art de Gounod se déploie dans une structure et un cadre formel très forts, imposés par sa formation classique et rassurants, mais il est fait de déversements émotionnels intenses, débridés, véhiculés par les thèmes et la vocalité. À l'image de l'ultime duo d'amour dans le caveau des Capulet, une absolue réussite théâtrale et musicale...

## QUELLES SONT LES CARACTÉRISTIQUES VOCALES DES RÔLES PRINCIPAUX ?



### Laurent Campellone

Gounod écrit extraordinairement bien pour les voix. Malgré la difficulté des rôles solistes, en termes de tessiture et d'amplitude, les aigus sont toujours bien amenés, en accord avec la nature des voyelles. Il n'y a jamais non plus de faute de prosodie ou d'accent. Par ailleurs, on a parfois l'impression chez d'autres compositeurs qu'il faudrait plusieurs types de voix pour chanter certains rôles - je pense à Don José, dont l'épaisseur est très différente entre le duo avec Micaëla et l'épisode dans la montagne. Chez Gounod, les profils vocaux sont très clairs.

Pour Roméo, il faut un ténor qui ait un sens poussé du legato et un passage facile, presque une voix italienne. Juliette doit être pleine d'énergie, avec un grand moteur rythmique. Le danger pour ces deux rôles, c'est de privilégier le son et de les confier à des voix trop lourdes : cela mettrait du plomb dans l'aile à l'interprétation, sur le plan musical comme dramatique. Ces deux personnages sont jeunes, frais, leur voix ne doit pas contredire ces traits de personnalité. Et puis un autre faux pas serait, avec de trop grandes voix, d'anticiper le drame, alors que le début de l'opéra doit être extrêmement joyeux. La tragédie est un engrenage mais ne doit pas peser sur eux dès le début comme une fatalité - c'est aussi une conviction d'Éric Ruf.

Trois rôles en apparence secondaires sont particulièrement délicats à distribuer pour préserver l'économie de l'œuvre. Capulet requiert une voix à la fois puissante, autoritaire - c'est un stentor - et capable d'énergie et d'élégance, pour lancer le lever de rideau à la française de l'acte I. Il y a ensuite Stéphano et Frère Laurent, dont les interventions sont très théâtrales et très difficiles malgré une apparente simplicité, et surtout cruciales dans l'évolution du drame.



Patrick Bolleire  
*Frère Laurent*



Jérôme Boutillier  
Comte Capulet

Yoann Dubruque  
Grégorio





## PARLEZ-NOUS DE L'ORCHESTRATION DE GOUNOD...



**Laurent Campellone**

L'orchestration de Gounod est certes académique : c'est un musicien issu de l'institution, épris de littérature classique (Shakespeare succède à Molière et Goethe !) et j'ai déjà mentionné son rapport aux formes - son amour de la fugue par exemple. Mais Gounod est aussi un compositeur dévoué au drame, et il utilise l'orchestre comme un décor pour l'action scénique, en adaptant sans cesse sa texture, ses couleurs. Je pense à la scène de bataille dans l'acte III par exemple, ou au troisième duo d'amour. Dans celui-ci, l'orchestre fait entendre l'alouette et le rossignol du jour qui se lève. Je dirais que Gounod, qui fut organiste, conçoit un peu son orchestration comme une registration : il superpose des timbres pour créer un espace et une atmosphère. Dans le madrigal du premier acte, lorsque Roméo déclare sa flamme à Juliette pour la première fois, j'ai comme la sensation que Gounod a refermé la boîte expressive de son orgue, qu'il a abandonné le grand orgue pour un simple positif : diminuant le son, il crée l'intimité nécessaire à ces premiers aveux, en marge du bal. Ses combinaisons de strates sonores témoignent d'un grand savoir-faire théâtral.

D'ailleurs, *Roméo et Juliette* a inspiré d'autres compositeurs. Avant Leonard Bernstein, qui admirait tant Gounod, et son célèbre *West Side Story*, il y a eu Verdi, dont le tableau final d'*Aida* (créé en 1871, *Roméo* ayant été donné à Milan dès 1867) n'est pas sans rappeler le tombeau des Capulet. Là encore, on joue entre vie et mort, obscurité et jour. C'est de bonne guerre, car je soupçonne aussi Verdi d'avoir été une inspiration pour les chœurs de *Roméo* - à Paris, *Rigoletto* a été créé au Théâtre-Italien en 1857...

**ÉRIC RUF, VOUS AVEZ  
MIS EN SCÈNE LA PIÈCE  
DE SHAKESPEARE  
À LA COMÉDIE-FRANÇAISE,  
ET VOUS L'ADAPTEZ  
À PRÉSENT À L'OPÉRA  
DE GOUNOD :  
C'EST UNE PREMIÈRE ?**

**Éric Ruf** “

L'expérience qui m'est proposée à l'Opéra-Comique est précieuse : il est rare en effet qu'un metteur en scène soit amené à créer la même œuvre au théâtre et à l'opéra. Ce projet s'inscrit dans une double démarche économique et écologique, puisque nous conservons la même base de costumes, de décors, et bien sûr la même équipe artistique de création qu'à la Comédie-Française.

Cependant, il ne s'agit pas d'une reprise stricte. On pourrait parler de progression. L'effectif au plateau augmente grâce à la présence des chœurs, et les artistes lyriques amènent naturellement une dimension supérieure à la simple narration.



Éric Ruf,  
*Mise en scène  
et décors*

Enfin, les caractéristiques du genre opératique sont très différentes de celles du théâtre, notamment en ce qui concerne le déroulement temporel de l'action et la signification des interventions musicales.

Le livret se fondait sur une version de la pièce élaborée au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que j'ai mis en scène une version scénique d'une traduction fidèle de Shakespeare, celle de François-Victor Hugo. La différence la plus notable est peut-être la résistance étonnante des chanteurs par rapport aux comédiens lorsqu'il s'agit de poison shakespearien. Les premiers chantent encore quand les seconds ont fini depuis longtemps de convulser. Ainsi, Juliette chez Gounod succombe au philtre de Frère Laurent en pleine cérémonie de mariage alors qu'au théâtre, c'est dans la solitude de sa chambre de jeune fille.

Malgré ces écarts, j'ai été agréablement surpris, en découvrant l'opéra, par la proximité des idées dramaturgiques de Gounod et de Shakespeare. Et cette partition correspond si bien à ma façon d'envisager Shakespeare que j'ai pu m'engager dans l'aventure avec conviction.



## VOTRE MISE EN SCÈNE A ÉTÉ CRÉÉE EN 2015. DANS QUEL ESPRIT L'AVIEZ-VOUS CONÇUE ?

Éric Ruf



Redonner, réexposer les pièces légendaires qui font partie de la mémoire collective est l'une des missions de la Comédie-Française. Pourtant, *Roméo et Juliette* n'y avait pas été donnée depuis 1954. Tentant de comprendre les raisons de cette longue absence, je me suis aperçu que le mythe est si présent dans les esprits qu'il en était devenu autarcique, souvent très loin de la réalité complexe de la pièce de Shakespeare, comme une pièce rentrée, fantôme. Cette distance m'a passionné, comme me fascine l'imaginaire collectif autour du répertoire. On parle souvent de tradition d'interprétation chez les acteurs : elle existe aussi chez les spectateurs. Strates de lectures accumulées au fil des siècles, gravures, couvertures des livres de poche, films, opéras, ou encore balcons transfuges de Shakespeare à Rostand... Ces confusions altèrent la lecture de la pièce et lui font perdre des plumes : la rudesse, la luxuriance, l'humour de Shakespeare s'en trouvent tamisés, arasés.

Pour commencer, il fallait revenir à l'essentiel, tenter ce viatique hérité de Patrice Chéreau : raconter une histoire. Donc faire une lecture littérale, en m'efforçant d'ôter les filtres, de déblayer parmi les couches de sédiments successives. Shakespeare est un immense raconteur d'histoires et celle de *Roméo et Juliette* est d'un foisonnement extraordinaire. Ce n'est pas l'œuvre d'un Shakespeare assagi et univoque, mais celle de l'auteur du *Songe* et de *Macbeth* mêlés.

Pour faire entendre ce texte, il était nécessaire de déplacer la mire, de trouver un entre-deux d'époque, d'esthétique, suffisamment inactuel et contemporain pour que le spectateur n'y reconnaisse pas immédiatement une intention manifeste mais se laisse porter par l'histoire.





Marie Lenormand  
Gertrude



## D'OÙ L'INSPIRATION ITALIENNE POUR LES DÉCORS QUE VOUS AVEZ CONÇUS.

Eric Ruf “

C'est l'Italie bien sûr, mais une Italie pauvre où l'on observe sur les murs beaux et délabrés le souvenir d'une civilisation glorieuse. Une Italie du Sud où la chaleur écrase les places et échauffe les esprits. Une Italie d'entre-deux-guerres encore extrêmement pieuse, où les peurs irraisonnées, les croyances populaires demeurent vivaces. Une Italie pauvre où la qualité de la langue est d'autant plus audible si elle n'est pas noyée dans les moirures des velours et les cols de fourrure de la Renaissance, et si elle se frotte à la grandeur perdue de façades écaillées. L'Italie de la vendetta où la vengeance, la mort sont laissées en héritage sans que personne ne puisse remonter à la source des antagonismes.

Je m'étais appuyé à la Comédie-Française sur de vieilles chansons populaires italiennes ; écoutant la musique de Gounod, sa luxuriance et ces airs faisant partie d'une mémoire collective, je n'ai pas vu d'incongruité du passage et de la continuité des unes à l'autre.

Au théâtre comme à l'opéra et sans doute comme au Globe Theatre de l'origine, la scénographie doit répondre à un impératif de fluidité narrative. Rien ne s'arrête jamais chez Shakespeare et toute installation est coupable - en deux ou trois jours à peine, Juliette et Roméo se seront connus, aimés et en seront morts. J'utilise donc comme décor des tours comme autant de piliers antiques dont l'organisation crée des agoras, des intérieurs ou des dédales à volonté. Souvent la chambre nuptiale et la chambre funéraire partagent une architecture commune, à l'instar des lits de nos aïeux où l'on naissait, enfantait et mourait sous le même plafond indifférent.









## DÉBARRASSÉ DE SON ROMANTISME DÉCORATIF, QUE RAÇONTE LE MYTHE DE ROMÉO ET JULIETTE ?

Éric Ruf



Cette histoire existe avant tout par sa fulgurance. Il ne s'agit pas ici de comprendre cet amour, sa nature et son origine mais d'en reconnaître la course folle. Roméo et Juliette sont comme des surdoués de l'amour, sachant à deux, intuitivement, très vite, qu'il a maille à partager avec la mort, chacun jouant l'Orphée de son Eurydice, tour à tour. On songe à *La Nuit sexuelle* de Pascal Quignard, dont ils auraient fait une lecture impressionnée. Amour fou de tranchées, de guerres civiles. Tout consommer, se consumer autant. Le vrai romantisme n'est traversé que de cette idée-là, c'est pour cela que ça va vite, que ça vit, que ça meurt. Pour cela que c'est juvénile, mais en aucun cas naïf. Il s'agit d'animalité aussi, de mort, de violence, de sang. On se bat à l'arme blanche, on se tue à coups de couteau, cela saigne. Pour le dernier tableau, j'ai pensé à Palerme et à ses catacombes où les corps sont disposés, debout, dans leurs habits de dimanche. Un lieu où la fraîche beauté de Juliette insulte pour quelques heures les joues parcheminées, crevées, de celles qui l'ont précédées dans la tombe, victimes sans doute elles aussi des haines séculaires.

## PARLEZ-NOUS DES PERSONNAGES.

Éric Ruf “

On pense de Roméo qu'il est un jeune garçon héroïque et brillant, mais c'est l'antihéros par excellence, l'opposé de l'amoureux transi ou du chef de bande. Il courtise une certaine Rosaline jusqu'au jour où il croise Juliette. Son amour pour elle va lui permettre d'échapper un temps à sa famille et à son destin. Juliette quant à elle est d'une force stupéfiante et porte la transgression.

D'une façon générale, même si c'est atténué dans l'opéra, chaque personnage présente une tension entre sa fonction dramatique et son individualité. Assumant la dimension collective et joyeuse du drame, le chœur de Gounod sert aussi à exprimer cela : chaque personnage est plein de vie, aucun ne mérite la violence absurde et le destin de mort qu'impose la vendetta.

La pièce commence par un prologue qui, dans l'opéra, est chanté par tous les personnages, entre la fosse et le rideau baissé. Cela crée un contact direct entre le plateau et le public, et sert notre quête de sens et d'identification.

Les interprètes restent ensuite en scène et entrent, à vue, dans leurs rôles pour jouer le bal de l'acte I. Tout au long du spectacle, on verra aussi les choristes interpréter tantôt les Capulet, tantôt les Montaigu, au moyen de gestes très simples, une façon de se coiffer, de se retrousser les manches. Les montrer si semblables permet de souligner l'absurdité de leurs affrontements.



Thomas Palmer  
Chef de chant



Yu Shao  
Tybalt

Arnaud Richard  
Pâris



Charles Gounod dans les années 1860

Né à Paris le 17 juin 1818, Charles Gounod était le fils du peintre François Gounod et le petit-fils du dernier « fourbisseur » du Roi (armurier). Les artisans étant logés dans la galerie du Louvre au même titre que les artistes attachés à la couronne, leurs enfants jouaient ensemble et c'est ainsi que la famille Gounod s'est intégrée au milieu artistique le plus en vue.

# CHARLES GOUNOD

## (1818-1893)

Par **Gérard Condé**

*Otello* de Rossini au Théâtre-Italien avec la Malibran en 1831 puis *Don Giovanni* en 1833 susciteront sa vocation de compositeur. Élève de Reicha en privé puis, au Conservatoire, de Lesueur et d'Halévy, Gounod remporta le premier Grand Prix de Rome en 1839 avec la cantate *Fernand*. Les deux années passées à la Villa Médicis furent marquées par son intimité avec Ingres, dont les propos (« le dessin est la dignité de l'art ») lui apprirent davantage que ses études de composition ; et par la découverte, à l'écoute des conférences de carême de Lacordaire et des chœurs de la chapelle Sixtine, des vertus de l'éloquence, autre clef de son esthétique.

À son retour à Paris en 1843, il fut nommé Maître de chapelle à l'Église des Missions étrangères. Ses tentatives pour forcer les portes des théâtres

restèrent si vaines qu'il songea à se consacrer à la musique d'église, voire à entrer dans les ordres. Pauline García Viardot lui donna sa chance en mettant comme condition à son réengagement à l'Opéra la création d'un ouvrage de Gounod dont elle serait l'héroïne... Las, les succès médiocres de *Sapho* (1851), malgré sa fin sublime, puis de *La Nonne sanglante* (1854) à l'Opéra firent douter de ses dons pour la musique dramatique, jusqu'à ce que la création du *Médecin malgré lui* (1858), sur la scène plus intime du Théâtre-Lyrique, révèle ce qu'il pouvait apporter dans un genre moins monumental que le "grand opéra".

Ses librettistes étaient Jules Barbier et Michel Carré, poètes et hommes de théâtre à la plume alerte. Grâce à eux, Gounod sut donner à ses œuvres, et spécialement à l'effusion amoureuse,

une note de fraîcheur inattendue et une incomparable justesse d'accent. *Faust* (1859) n'est pas le fruit des circonstances : Gounod l'a porté en lui pendant vingt ans. Il avait découvert la pièce en 1839. « Cet ouvrage ne me quittait pas, notera-t-il dans ses *Mémoires*, je l'emportais partout avec moi, et je consignais dans des notes éparses les différentes idées que je supposais pouvoir me servir le jour où je tenterais d'aborder ce sujet comme opéra ».

Gounod fut moins heureux avec *La Reine de Saba* (1862), malgré la qualité des airs, mais se dédommagea avec *Mireille* (1864) d'après le chef-d'œuvre de Mistral. Au printemps 1863, le poète l'avait pressé de séjourner près des lieux mêmes – les Baux, la Crau – pour saisir le contexte des amours contrariées de la fille du riche Ramon et de Vincent, l'humble vannier. Pour composer *Roméo et Juliette*, au printemps 1865, Gounod se fixa à Saint-Raphaël : « Je travaille soit chez moi, soit dehors, sur le bord de la mer qui est pour moi un vrai collaborateur. J'entends chanter mes personnages avec autant de netteté que je vois les objets qui m'environnent, et cette netteté me met dans une sorte de béatitude ».

Les trois derniers opéras de Gounod ne connurent pas la consécration immédiate que *Roméo et Juliette* rencontra en 1867 : de *Cinq-Mars* (1877) la postérité n'a retenu qu'un air (« Nuit resplendissante ») jusqu'à la redécouverte de l'ouvrage ; *Polyeucte* (1878) attend son heure qui replacera « Source délicieuse » dans son contexte ; enfin, *Le Tribut de Zamora* (1881) ne subit pas, de loin, l'échec qui le fit plonger dans un injuste oubli.

Cette carrière théâtrale chaotique tient au fait que le domaine de prédilection de Gounod était l'intimité, et ses mélodies ont autant de mérite à assurer sa gloire que sa musique dramatique. Ravel affirmait qu'il fut « le véritable instaurateur de la mélodie en France [...] qui a retrouvé le secret d'une sensualité harmonique perdue depuis les clavecinistes ».

Gounod a publié près de cent cinquante mélodies, dont près d'un tiers en anglais et une quinzaine en italien écrites lors de ses années londoniennes, de l'automne 1870 au printemps 1874. Toutes sont intéressantes car non seulement il a souvent choisi de bons poètes – Hugo, Musset, Gautier, Lamartine, jusqu'à Racine, La Fontaine, Baïf ou Ronsard –

mais encore il leur a rendu justice grâce à une légèreté de touche qui exalte les vers sans s'appesantir et conserve la souplesse de la langue.

La musique sacrée occupe une place majeure dans sa production, au début et à la fin de sa carrière. Seule connue ou peu s'en faut parmi une vingtaine de messes, celle qu'il destina à la fête de Sainte Cécile (1855) n'est cependant pas représentative. C'est, dirait-on, une messe sinon d'apparat du moins de concert, où les quelques allusions au plain chant dans le *Kyrie* et le *Benedictus* ne semblent là que pour rehausser les effusions d'un lyrisme chaleureux et ensoleillé.

Trois messes de requiem (1842, 1873, 1891) jalonnent sa carrière marquée par la faveur constante dont jouirent ses deux symphonies (à l'inverse de ses cinq quatuors), une centaine de motets, des chœurs et trois oratorios : *Tobie*, *Rédemption* et *Mors et Vita* créé à Birmingham le 30 août 1885 et dont il expliqua le titre : « La mort n'est que la fin d'une existence qui meurt un peu chaque jour. Mais c'est le moment premier et, en fait, la naissance de ce qui ne meurt jamais. » Gounod franchit le seuil le 18 octobre 1893.

# STAR-CROSS'D LOVERS

## AMANTS MAUDITS

---

### ROMEO

If I profane with my unworhiest  
hand

This holy shrine, the gentle  
sin is this:

My lips, two blushing pilgrims,  
ready stand

To smooth that rough touch  
with a tender kiss.

### JULIET

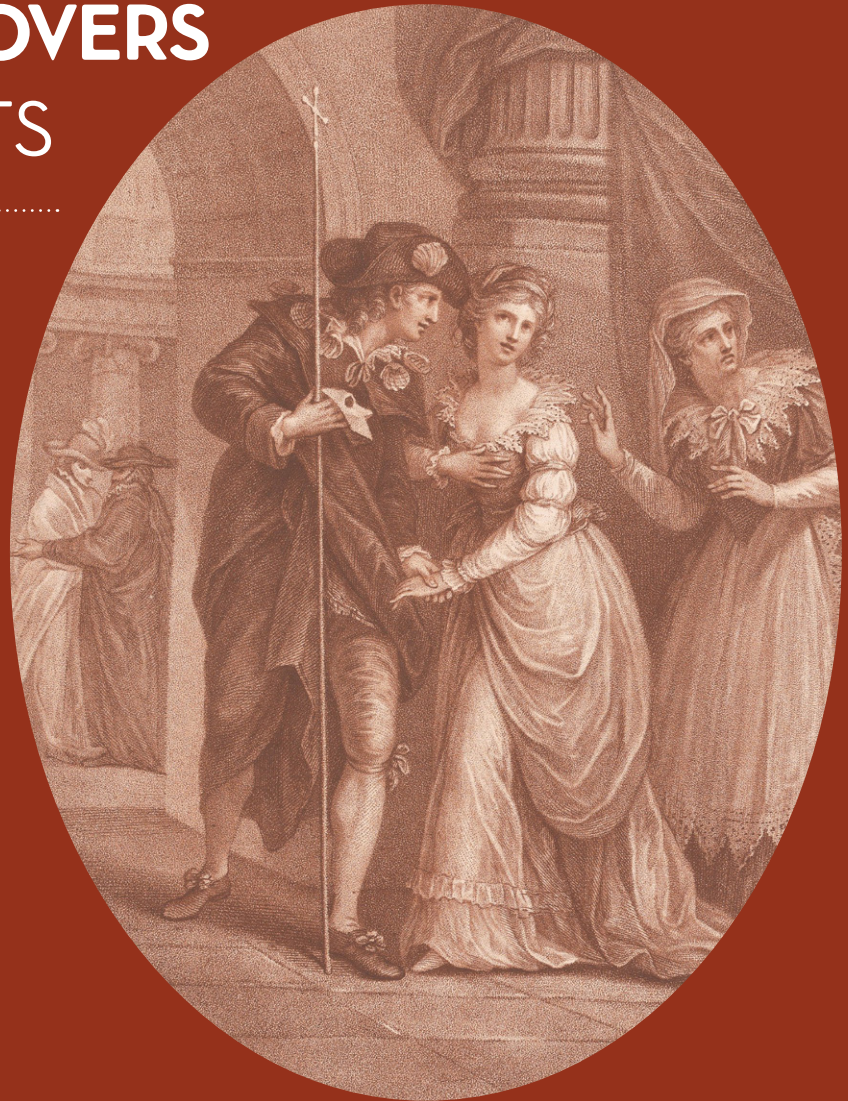
Good pilgrim, you do wrong  
your hand too much,

Which mannerly devotion  
shows in this ;

For saints have hands that  
pilgrims' hands do touch,

And palm to palm is holy  
palmers' kiss.

Acte I, scène 5



---

Rencontre de Roméo et Juliette au bal masqué

## ROMÉO

Ah ! chère Juliette, pourquoi es-tu si belle encore ? Dois-je croire que le spectre de la Mort est amoureux et que l'affreux monstre décharné te garde ici dans les ténèbres pour te posséder ! Horreur ! Je veux rester près de toi, et ne plus sortir de ce sinistre palais de la nuit ; ici, ici, je veux rester avec ta chambrière, la vermine ! Oh ! c'est ici que je veux fixer mon éternelle demeure et soustraire au joug des étoiles ennemies cette chair lasse du monde... (*Tenant le corps embrassé.*) Un dernier regard, mes yeux ! bras, une dernière étreinte ! et vous, lèvres, vous, portes de l'haleine, scellez par un baiser légitime un pacte indéfini avec le sépulcre accapareur ! (*Saisissant la fiole.*) Viens, amer conducteur, viens, âcre guide. Pilote désespéré, vite ! lance sur les brisants ma barque épuisée par la tourmente ! À ma bien-aimée ! (*Il boit le poison.*) Oh ! l'apothicaire ne m'a pas trompé : ses drogues sont actives... Je meurs ainsi... sur un baiser !

*Il expire en embrassant Juliette.*

[...]

**FRÈRE LAURENCE**, *allant vers le tombeau.*

Roméo ! (*Dirigeant la lumière de sa lanterne sur l'entrée du tombeau.*) Hélas ! hélas ! quel est ce sang qui tache le seuil de pierre de ce sépulcre ? Pourquoi ces épées abandonnées et sanglantes projettent-elles leur sinistre lueur sur ce lieu de paix ? (*Il entre dans le monument.*) Roméo ! Oh ! qu'il est pâle ! Quel est cet autre ? Quoi, Pâris aussi ! baigné dans son sang ! Oh ! quelle heure cruelle est donc coupable de cette lamentable catastrophe ? (*Éclairant Juliette.*) Elle remue !

*Juliette s'éveille et se soulève.*

## JULIETTE

Ô frère charitable, où est mon seigneur ? Je me rappelle bien en quel lieu je dois être : m'y voici... Mais où est Roméo ?  
*Rumeur au loin.*

## FRÈRE LAURENCE

J'entends du bruit... Ma fille, quitte ce nid de mort, de contagion, de sommeil contre-nature. Un pouvoir au-dessus de nos contradictions a déconcerté nos plans. Viens, viens, partons ! Ton mari est là gisant sur ton sein, et voici Pâris. Viens, je te placerai dans une communauté de saintes religieuses ; pas de questions ! le guet arrive... Allons, viens, chère Juliette. (*La rumeur se rapproche.*) Je n'ose rester plus longtemps.

*Il sort du tombeau et disparaît.*

## JULIETTE

Va, sors d'ici, car je ne m'en irai pas, moi. Qu'est ceci ? Une coupe qu'étreint la main de mon bien-aimé ? C'est le poison, je le vois, qui a causé sa fin prématurée. L'égoïste ! il a tout bu ! il n'a pas laissé une goutte amie pour m'aider à le rejoindre ! Je veux baiser tes lèvres ; peut-être y trouverai-je un reste de poison dont le baume me fera mourir... (*Elle l'embrasse.*) Tes lèvres sont chaudes !

**PREMIER GARDE**, *derrière le théâtre.*

Conduis-nous, page... De quel côté ?

## JULIETTE

Oui, du bruit ! Hâtons-nous donc ! (*Saisissant le poignard de Roméo.*) Ô heureux poignard ! voici ton fourreau... (*Elle se frappe.*) Rouille-toi là et laisse-moi mourir !

*Elle tombe sur le corps de Roméo et expire.*

Scène 24, traduction de François-Victor Hugo, 1868

# ROMÉO, JULIETTE ET LA FRANCE

---

## 1559

Pierre Boisteanu publie dans ses *Histoires tragiques* la traduction française d'une nouvelle italienne de Bandello (1554) sous le même titre : *De deux amants dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*. Traduite à son tour en anglais, elle inspire à Shakespeare sa tragédie, créée vers 1597.

## ADAPTER ET TRADUIRE

### 1746

Première traduction française de la pièce de Shakespeare par La Place dans son *Théâtre anglais*.

### 1748

Le grand acteur anglais David Garrick crée à Drury Lane un *Romeo and Juliet* mis au goût du jour, avec de nouvelles scènes qui resteront en vigueur jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : les funérailles spectaculaires de Juliette et les retrouvailles finales des amants, Juliette se réveillant pendant l'agonie de Roméo.

### 1772

La Comédie-Française présente *Roméo et Juliette*, adaptation signée Ducis, respectant l'alexandrin et les règles classiques. Une parodie en vers burlesques signée Radet paraît l'année suivante sous le titre *Roméo et Paquette*.

### 1778

Le Tourneur publie sa traduction de la version Garrick dans le 4<sup>e</sup> des 20 volumes de son *Shakespeare traduit de l'anglais*, réédité jusqu'en 1839.

---

George Anne  
Bellamy et David  
Garrick interprétant  
le nouveau  
dénouement  
de *Romeo and Juliet*  
en 1753 à Londres





CAPULET

## DE L'OPÉRA-COMIQUE À L'OPÉRA

**« Quand on connaît le merveilleux poème écrit en caractères de flamme, et qu'on lui compare tant de grotesques opéras qu'on en a tirés, froides rhapsodies écrites avec les sucs du concombre et du nénuphar, il faut dire : "Shakespeare !! God !!" et songer que l'outrage ne peut l'atteindre. »**

Berlioz

**1792**

*Tout pour l'amour, ou Roméo et Juliette*, opéra-comique en 3 actes, livret de Boutet de Monvel et musique de **Dalayrac**, est créé à l'Opéra-Comique et joué avec succès jusqu'en 1799.

**« On dirait une œuvre composée par deux imbéciles qui ne connaissent ni la passion, ni le sentiment, ni le bon sens, ni le français, ni la musique. »**

Berlioz

**1793**

*Roméo et Juliette*, opéra-comique en 3 actes, livret de Ségur et musique de Steibelt, est créé au Théâtre Feydeau. En 1801, l'Opéra-Comique absorbe cette institution, et reprend l'œuvre de **Steibelt** jusqu'en 1822.

**« Il y a là du style, du sentiment, de l'invention, des nouveautés d'harmonie et d'instrumentation fort remarquables qui durent paraître à cette époque de véritables hardiesses. »**

Berlioz

58 *Comédie*  
*Le 14 Avril Contre-ordre*

**THEATRE ROYAL DE L'OPERA-COMIQUE**  
LES COMEDIENS ORDINAIRES DU ROI  
Donneront aujourd'hui dimanche 14 avril 1822,

**ROMEO ET JULIETTE,**  
Opéra-comique en trois actes, paroles de *Segur jeune*, musique de *Steibelt*, précédé de

**L'AMANT ET LE MARI,**  
Opéra-comique en deux actes, paroles de M.M. \*\*\*, musique de M. *Fétis*.

Acteurs dans *l'Amant et le Mari* : M<sup>rs</sup>. Huet, Ponchard, Féréal, Duvernoy ; M<sup>mes</sup>. Desbrosses, Boulanger, Ponchard.

Dans *Roméo* : M<sup>rs</sup>. Huet, Darancourt, Louvet, Suleau, Alexis, Leclere ; M<sup>mes</sup>. Lemonnier, Prévost, Certain.

Mardi, la 9<sup>e</sup>. du PARADIS DE MAIOMET ou la *Pluralité des Femmes*, opéra-comique.

Le jeudi 18 avril, la représentation au bénéfice de M<sup>me</sup>. Veuve MOREAU.

Les personnes qui désirent s'assurer d'avance de leurs places, sont priées qu'on délivre, tous les jours, au bureau de la location, des coupons séparés, au prix des loges louées.  
Les coupons de places ou loges louées, doivent être retirés avant midi. Le bureau de la location des Loges, est rue des Colonnnes n. 8.  
C. BASTARD, Inspecteur de Roi, rue J.-J. Rousseau, n. 8.

4655

**« Dans les théâtres où régnait l'opéra-comique, le dénouement est heureux : on y avait interdit le spectacle de la mort par égard pour l'extrême sensibilité du public. Dans les opéras italiens, la catastrophe finale est admise. Roméo s'empoisonne, Juliette se donne un petit coup avec un joli poignard en vermeil, s'assied à côté du corps de Roméo, pousse un petit "ah !" bien gentil, et tout est dit. »**

Berlioz



.....  
La Pasta en Romeo

**1812**

*Giulietta e Romeo* de **Zingarelli**, créé à Milan en 1796, entame une belle carrière parisienne au Théâtre-Italien. Composé pour un castrat soprano, le rôle de Romeo est repris par les plus célèbres sopranos : Giuditta Pasta, Maria Malibran...

**« Les maestri italiens ont voulu que l'amant de Juliette fût représenté par une femme. C'est un reste des anciennes mœurs musicales de l'école italienne. Les voix graves étaient en horreur à ce public de sybarites, friands des douceurs sonores comme les enfants le sont des sucreries. »**

Berlioz

## ESSAIS D'APPROPRIATION ROMANTIQUE

**1827**

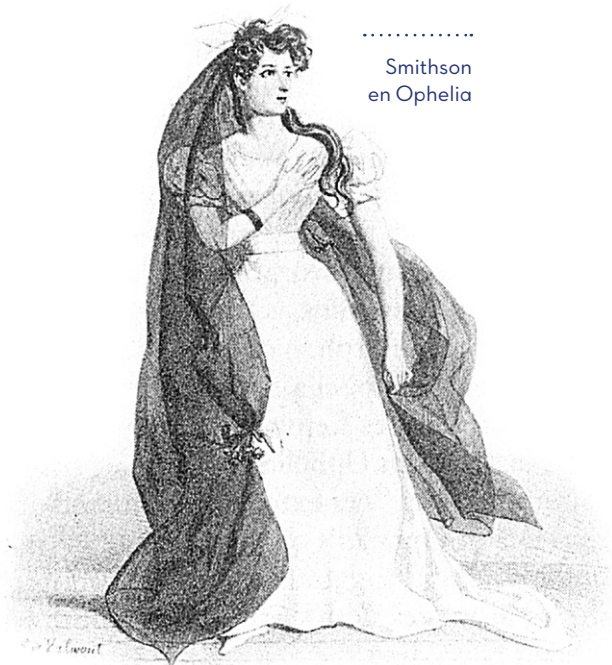
Une troupe anglaise présente le répertoire shakespearien au Théâtre de l'Odéon, avec les fameux Charles Kemble et Harriet Smithson en Romeo et Juliet dans la version Garrick. Les romantiques y assistent, enthousiastes, traduction en main. Berlioz épousera Smithson en 1833.



.....  
Kemble en Romeo

***« Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatiques. »***

Berlioz



.....  
Smithson  
en Ophelia



**1828**

Soulié présente sa version de *Roméo et Juliette* à l'Odéon. Reprise en 1832 à la Comédie-Française, elle est jouée quatre fois seulement, jusqu'en 1844.

**« Si j'avais l'âge de Juliette, je n'aurais pas mon talent, mais ayant ce talent, je n'ai plus son âge. »**

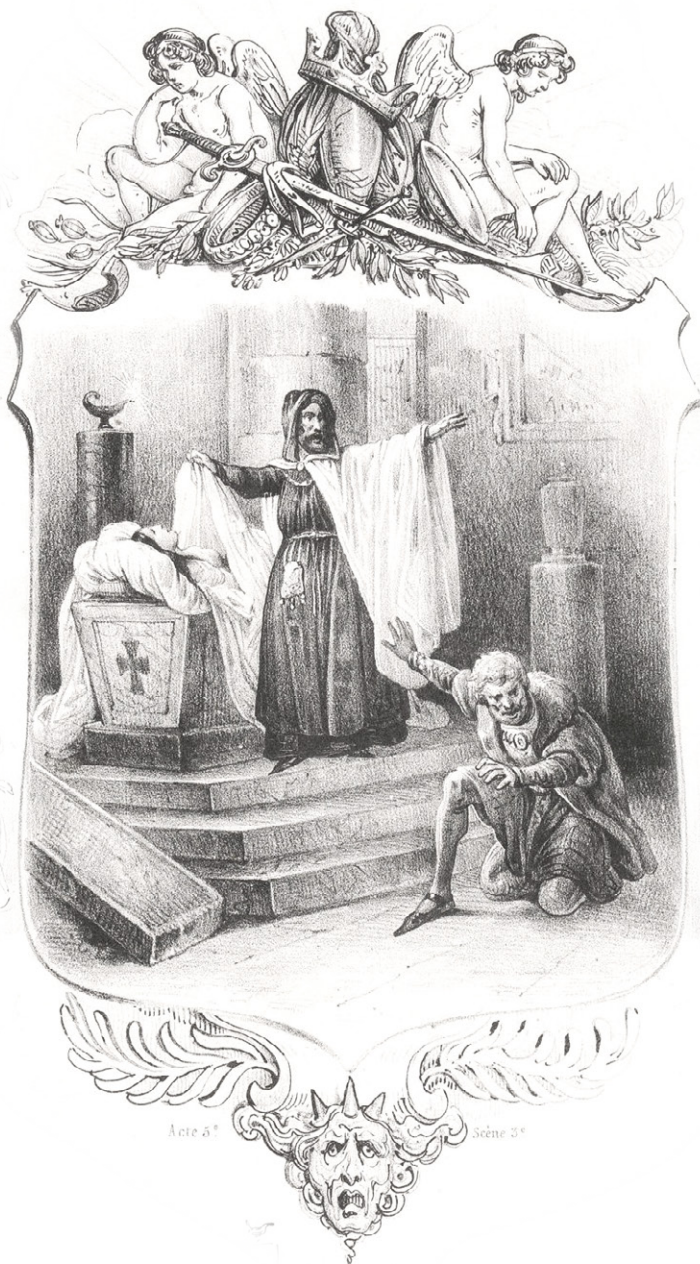
Mlle Mars de la Comédie-Française, refusant le rôle en 1828

---

Héritiers de Garrick, les acteurs anglais crient, gesticulent, rampent et jouent dos au public, ce qui était jusqu'alors considéré comme inconvenant. Leur jeu influencera durablement les comédiens français.

**« Il n'est pas décent en France que deux amants sur un théâtre s'embrassent à corps perdu : cela n'est pas convenable. »**

Berlioz



## TRADUCTIONS MUSICALES

**1833**

Création parisienne, au Théâtre-Italien, de *I Capuleti e i Montecchi* de **Bellini**. Romeo est chanté par une mezzo-soprano, Giuditta Grisi. Le livret de F. Romani a déjà servi au *Giulietta e Romeo* de **Vaccai**, présenté sans succès au Théâtre-Italien en 1827.

**1839**

Création au Conservatoire de *Roméo et Juliette*, symphonie dramatique avec chœur de **Berlioz**, sur un livret d'É. Deschamps. Dédiée à Paganini qui en a financé la composition, l'œuvre sera publiée en 1847.

**1859**

L'opéra de **Bellini** passe à l'Opéra en version française, titrée *Roméo et Juliette*, mais ne reste pas au répertoire. Elle y reviendra en version originale en 1994.

**1867**

**27 avril**

Création de l'opéra de **Gounod** au Théâtre-Lyrique.

**14 juillet**

Création de sa parodie *Rhum et eau* en *Juillet* au Théâtre Déjazet.



« Dans Rhum et eau en Juillet, M. Jallais a parodié Shakespeare mais respecté Gounod : c'est peut-être l'inverse qu'il aurait dû faire. Quoiqu'il en soit, il y a des couplets bien tournés, des mots spirituels, et le tout est gaiement rendu par Degrenay et Mme Boisgontier qui jouent avec un entrain et une verve irrésistibles. »

*La France musicale*, 14 juillet 1867

### 1868

Parution de la première traduction fidèle de *Roméo et Juliette* par François-Victor Hugo, dans le 7<sup>e</sup> des 15 volumes des *Œuvres complètes* de Shakespeare.

### 1873

L'opéra de **Gounod** entre au répertoire de l'Opéra-Comique. Nouvelles productions en 1959 et 1994.

### 1888

L'opéra de **Gounod** entre au répertoire de l'Opéra, et y sera joué régulièrement jusqu'en 1985.

## RETOUR À SHAKESPEARE

### 1920

La pièce de Shakespeare revient au répertoire de la Comédie-Française, dans une libre adaptation d'André Rivoire, jamais reprise.

### 1952

La Comédie-Française affiche la traduction de Jean Sarment, qui maintient le principe du dénouement de Garrick. Elle quitte le répertoire en 1954.

### 2015

Éric Ruf monte *Roméo et Juliette* dans une version scénique d'après la traduction de F.-V. Hugo. Elle est désormais inscrite au répertoire de la Comédie-Française.

# L'AMOUR À L'OPÉRA

## TRADITIONS, CENSURE ET AUDACES

---

Entretien avec **Christine Rodriguez**



### L'AMOUR, C'EST LE GRAND SUJET DE L'OPÉRA ?

L'amour, passion de l'âme au sens cartésien du mot, est le sujet de l'opéra dès ses origines, comme le fait entendre *L'Orfeo* de Monteverdi. Rares sont les œuvres lyriques qui ne parlent pas d'amour. Au XIX<sup>e</sup> siècle en France, le thème amoureux a même ceci de remarquable qu'il résiste à tous les bouleversements politiques et artistiques, jusque dans son schéma d'action qui reprend toujours les mêmes ficelles. *Roméo et Juliette* a donc tous les ingrédients de l'intrigue d'opéra la plus typique de son siècle: le conflit de famille avec secret, identité masquée et transgression grave des interdits. Pour l'amour on brave tout.

Cependant, l'amour à la française sera longtemps édifiant et sentimental, il ne convient guère d'en éclairer les mystères. En ce sens-là, il est vrai qu'il est souvent un prétexte. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il ne sert au fond qu'à célébrer des vertus : la fidélité conjugale ou à Dieu, la bienfaisance envers l'humanité. Il faut attendre les années 1850 et l'avènement du genre « opéra lyrique » pour qu'on ose en explorer l'intimité, dans sa dimension poétique autant que sensuelle, en lâchant enfin les représentations d'amour chaste et idéalisé, avec tous leurs stéréotypes. Gounod est l'homme de ce tournant-là. Déjà dans *Sapho* (1851) et dans *Faust* (1859), il sculpte la vocalité pour donner plus de relief au sentiment.

Mais c'est avec *Roméo et Juliette* en 1867, dont le triomphe indique à quel point il répondait à une attente, qu'il surpasse ce qu'on avait entendu jusque-là, et qu'il ouvre la voie à une expression plus complète des réalités de l'amour. Il sera désormais imité par tous et reconnu comme le maître d'une école française qui ne veut plus rien ignorer de cette passion fondamentale et de ses plaisirs inavouables. En 1900, la jeune Louise hurle crûment ses désirs, dans l'opéra éponyme de Charpentier, à la face de ses parents atterrés. Le public, lui, était prêt, le compositeur ayant attendu longtemps avant qu'on lui autorise pareil langage sur la scène de l'Opéra-Comique.



## “ ROMÉO ET JULIETTE REMET DONC L'AMOUR AU CENTRE. PAR SON CARACTÈRE ABSOLU ?

Les héros d'opéra sont souvent absolus, plus prêts à des sacrifices qu'à des concessions. Et les librettistes Barbier et Carré font comme toujours un toilettage de l'intrigue au profit du thème amoureux, plaçant en second les causes de la catastrophe qui conduit au suicide des jeunes amoureux à peine mariés. Ces aspects-là ne sont pas nouveaux.

Mais *Roméo et Juliette* recentre l'amour parce qu'il le développe avec soin et intentionnellement, s'inspirant des idées poétiques si originales de la pièce de Shakespeare : les jeux de mots gracieux de la galanterie, l'afféterie du pétrarquisme, mais aussi sur un mode plus sérieux le questionnement philosophique sur le nom et la désaffiliation qu'impose l'amour. On pourrait presque se figurer cet opéra comme un recueil de poèmes, odes et ballades, avec quelques sonnets comme en a composé Shakespeare. Pas moins de quatre duos (si l'on compte le finale) disent toute la complexité de ces états d'âme, chacun très spécifiquement ; et bien sûr les grands airs, et certaines

phrases musicales majestueuses, comme le moment où Juliette apprend l'identité de Roméo. C'est inédit de voir autant d'attention mélodique et orchestrale accordée à l'expression du sentiment, un tel nuancier de ses registres. Manifestement Gounod explorait le sujet musicalement.

Quant à l'absolu de l'amour dans cette histoire, il me semble malgré tout intéressant de lui opposer l'absolutisme des traditions si l'on peut dire, et l'inconséquence affligeante des autorités qui empêche de jeunes cœurs de s'épanouir. On projette souvent sur le mythe romantique de Roméo et Juliette des notions fantasmées, comme « amour éternel », « sublime », « destin », etc. Gounod, plus décent et plus religieux que le poète anglais, tend à ce romantisme très certainement et, dans le finale de son opéra, Roméo mourant console Juliette de l'horreur de leur sort en lui promettant l'éternité de leur amour outre-tombe.



Caroline Miolan-Carvalho (1827-1895),  
créatrice de Juliette

Mais pour Shakespeare, ce qui est absolu serait plutôt le droit à la vie, à l'expérience et à l'émotion d'une jeunesse massacrée par l'absurdité des comportements dans un dysfonctionnement complet de la cité. Il en reste quelque chose dans l'opéra, car on ne peut se débarrasser de questions aussi graves et toujours actuelles.

## “ LES DEUX HÉROS PRÉSENTENT-ILS DES ASPECTS NOUVEAUX, GRÂCE OU EN DÉPIT DE SHAKESPEARE ?

Shakespeare a créé avec Juliette un très grand personnage, pour moi l'égal d'une Carmen, dans un registre bien sûr très différent. Sa pièce aurait pu s'appeler *Juliette* comme il y eut *Hamlet*... Pourtant le mythe, qui fait fusionner les deux héros à l'image de leur suicide commun, fait disparaître Juliette derrière le couple romantique. Cela se ressent dans le traitement des personnages de Gounod, peu caractérisés et au langage convenu. Dans la pièce de théâtre au contraire, Juliette a une originalité frappante : c'est une vraie sémiologue par exemple,

elle a la passion du langage, tout ce qu'elle dit se poétise et résonne de profondeur. Et malgré ses 13 ans, elle a une trempe extraordinaire : elle ment d'instinct pour se protéger, semble déjà connaître la nature humaine et ses faiblesses, fait elle-même sa demande en mariage à un Roméo sidéré et consentant, et tient plus que tout à sa nuit de noces ! On aimerait oser dire que Shakespeare aimait son personnage et, comme Flaubert de son Emma Bovary, qu'il pensait peut-être : « Juliette Capulet c'est moi »... N'oublions pas d'ailleurs que Juliette était toujours jouée par un jeune homme dans le théâtre élisabéthain. Peut-être le dramaturge a-t-il mis de lui-même dans ce personnage si précis...

Les héros de Gounod, eux, passent par le filtre du « demi-caractère » et des convenances de l'époque, mais cela n'en fait pas moins des personnages entêtés par la passion soudaine qu'ils découvrent, des enfants grandissant en une nuit, obstinés eux aussi à vivre leur nuit de noces et n'hésitant pas à l'achever dans des noces de sang. Ils sont donc tout aussi admirables et pathétiques.

## “ CES RÔLES-TITRES NE SONT-ILS PAS DIFFICILES À CASTER ?

Il y a peut-être le problème de leur jeunesse extrême, difficile à rendre crédible par des chanteurs plus âgés, même si Gounod ne précise pas leur âge contrairement à Shakespeare. Ensuite, la technicité de certains airs, comme le grand air du philtre où Juliette exprime tout son effroi d'être enterrée vivante. La créatrice, Mme Carvalho, avait évité de le chanter, comme elle avait déjà amputé *Mireille* du grand air pathétique de la traversée de la Crau. C'est ainsi que Gounod disait faire son métier de « décompositeur de musique ». Enfin, les duos demandent sans doute une grande souplesse pour évoluer autant d'un moment lyrique à un autre. Par exemple, le madrigal me semble difficile à styliser ; si je peux me permettre une familiarité moderne, c'est une scène de « drague » élégante, une parade amoureuse d'une charmante galanterie. Il ne faut surtout pas être romantique car les deux jeunes gens s'amuse, mais pas trop léger non plus puisqu'une évidente séduction s'opère. C'est un défi pour tout interprète de trouver en lui la juste traduction — ce dont le public lui est toujours reconnaissant.



Mort de Juliette par E. Leroux  
d'après Delacroix, 1856

## “ L'OPÉRA OPPOSE SOUVENT LES ENFANTS AUX PARENTS : COMMENT CELA RÉSONNAIT-IL AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE ?

L'Opéra-Comique, où *Roméo et Juliette* est repris en 1873, était appelé le « théâtre des familles et des entrevues de mariage » par Ludovic Halévy, un des librettistes de *Carmen*. Nous sommes à une époque où les mariages sont encore arrangés par les parents, essentiellement le père, puisque la transmission du patrimoine en était un des enjeux – détail sur lequel Shakespeare insiste beaucoup. L'opéra se fait l'écho de ces pratiques sociétales et de la résistance qu'y opposent les enfants. Le schéma transgressif y est aussi obsessionnel que le thème du mariage. L'un ne va pas sans l'autre.

Dans l'opéra de Gounod, Roméo désigne les parents comme coupables de cette lamentable catastrophe mais, à la fin, aucune loi ne les sanctionne, aucune réconciliation officielle ne les empêcherait de recommencer. Dans la pièce de Shakespeare au contraire, une leçon tragique est donnée aux représentants de l'autorité, tous faillibles : non seulement les parents, mais le Duc de Vérone et le frère franciscain.

Dans cette cité où règne la division, tous mentent, cachent ou ne comprennent rien des paroles et actions des autres. Chacun joue de vitesse pour imposer ses décisions dans la frénésie. Gounod atténue ces responsabilités en choisissant de confier à Dieu le salut des deux héros dans l'au-delà, sans recourir à la loi comme son illustre modèle. L'opéra appelle peut-être à une évolution du système matrimonial, mais il fait surtout rêver un public conservateur et patriarcal par une vision romantique de l'amour dans la mort.

La fin devrait nous répugner mais, comme le suggère Julia Kristeva dans une belle idée, on a l'impression que les héros vont dormir d'un sommeil éternel comme leur amour.



### QU'EN EST-IL DE LA MORALITÉ À L'OPÉRA, SOUMIS À DES CODES STRICTS ?

La question morale est particulièrement importante pour cette œuvre, par exemple dans le traitement du thème sexuel. Dans la pièce de Shakespeare, le sexe n'est guère censuré et se dit volontiers avec paillardise et brutalité, même dans la classe noble.

Roméo et Juliette s'embrassent et s'embrasent en un échange, se déclarent leur foi tout aussi vite, se marient en secret dès le lendemain pour que Roméo monte le soir même dans la chambre de Juliette avec une corde fournie par la nourrice. Shakespeare parle de ce dont il est question.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, en France, et à l'opéra, c'est inimaginable, et les livrets ont une parade bien rodée : on se sert du mariage pour métaphoriser le désir et suggérer l'acte sexuel qui reste secret d'alcôve. Pourtant Gounod, qui a pris soin auparavant de marier sur scène les héros avec une liturgie complète, développe plus encore que son modèle cette « nuit d'hyménée » qui occupe tout le premier tableau de l'acte IV et dit, malgré ses clichés convenables, un mariage consommé où s'arracher des bras de l'autre devient le thème d'un grand duo : « non ce n'est pas le jour ».

Dans une mise en scène de 2011, Olivier Py faisait chanter les deux personnages dans le lit conjugal, vêtus de collants chair suggérant la nudité et dans une posture non équivoque (et non pas chaste comme le recommande le livret). On peut certes penser que le visuel scénique outrepassa le suggéré du chant, mais cette scénographie disait ce qu'est aussi

*Roméo et Juliette*, la découverte de l'amour dans sa dimension sensuelle. Pour Éric Ruf, pensant sa magistrale mise en scène de la pièce en 2015, les héros sont comme de très jeunes gens qui auraient lu *La Nuit sexuelle* de Pascal Quignard. Commentaire très drôle et tellement bien vu, car Shakespeare s'amuse de cette fureur de vivre autant qu'il fait de leur fascination mutuelle une radicalité sans concession. D'où le rapport entre la mort et le sexe dans cette œuvre. À la fin, on épouse la mort, on couche avec la mort comme le dit le dramaturge anglais.

Gounod et ses librettistes ne sont jamais aussi clairs et, bien embarrassés par ce thème non éludable, atténuent à leur façon métaphores et symboles, comme la lame phallique qui donne le coup mortel. La mise en scène de Bartlett Sher en 2008 saute le pas : sa Juliette glisse le poignard dans les mains de Roméo, l'invitant à lui enfoncer dans le corps. On franchit là encore un seuil... mais le texte annonce dès le début ce funeste accouplement, que l'opéra suggère musicalement par la reprise de la mélodie d'amour au moment crucial : « non ce n'est pas le jour ».

Une source littéraire offre mille choix aux créateurs, qui œuvrent entre conscience et inconscient.

.....

Le succès de *Roméo et Juliette* entraîne la parution de nombreux produits dérivés, dont les premiers sont des morceaux à jouer à la maison ou au salon, comme cette suite de valse produite par l'éditeur de Gounod et signée Isaac Strauss, le directeur des bals de la Cour impériale.

.....

## CHRISTINE RODRIGUEZ

Maîtresse de conférences à l'Université de Toulouse-Jean-Jaurès, Christine Rodriguez travaille sur les relations entre littérature et opéra et sur la théorie de la transposition. Elle a publié *Les Passions du récit à l'opéra, Rhétorique de la transposition dans Carmen, Mireille, Manon*, (Classiques Garnier, 2009); *La Habanera de Carmen, Naissance d'un tube*, (Fayard, 2014, co-écrit avec H. Lacombe) et a participé à *L'Histoire de l'opéra français* (t. II et III, Fayard, 2020, dir. H. Lacombe), avec deux chapitres sur l'amour au XIX<sup>e</sup> (« D'amour l'ardente flamme ») et au XX<sup>e</sup> siècle (« Libres dans l'amour ! Libres dans la vie ! »).

# ROMÉO ET JULIETTE

OPERA EN 5 ACTES DE CH. GOUNOD.

SUITE DE VALSES POUR PIANO



2 mains 6<sup>f.</sup> ..

PAR  
**STRAUSS**

4 mains 7<sup>f.</sup> 50

Paris, CHAUDENS Fils, Éditeur, 30, Boulevard des Capucines, (Pres la Rue Caumartin)

Propriété pour tous pays

# LE THÉÂTRE LYRIQUE

---

Par **Albert Soubies**

*Le Théâtre-Lyrique est d'abord un concept : celui d'une troisième salle lyrique parisienne alternative à l'Opéra et à l'Opéra-Comique.*

Sous des formes et dans des emplacements variés, il n'a presque jamais cessé d'exister au XIX<sup>e</sup> siècle. Avant 1851, on le trouve dans des tentatives successives, dont le Cirque Olympique où Adolphe Adam

perdit sa fortune en 1847. Après 1871, on en a revu des ébauches, surtout au Château-d'Eau.

*Entre 1851 et 1870, cette troisième institution lyrique a fonctionné sans interruption, avec l'appui de l'État et sous la direction d'hommes capables. Alexandre Dumas avait, en 1847, fondé au 72 boulevard du Temple le Théâtre-Historique. Cette salle devint*

celle du Théâtre-Lyrique, inauguré le 27 septembre 1851. Le nom de « Théâtre-Lyrique » ne fut adopté que l'année suivante. Il fallait y concilier le goût du public et les aspirations des jeunes compositeurs : créer un répertoire capable d'alimenter les finances du théâtre puis, dans le choix des pièces nouvelles, ménager une place aux débutants sans négliger les artistes connus, gage de succès.

---

À gauche, le grand porche d'entrée du Théâtre-Lyrique, ex-Théâtre-Historique, sur le boulevard du Temple, en 1862



### *Les frères fondateurs, 1851-1854*

Edmond Seveste, le premier directeur, constitua un répertoire français et créa la tradition de privilégier les traductions d'ouvrages étrangers, négligées à l'Opéra-Comique. Il prépara ainsi un *Barbier* qui fournit 126 représentations. On joua aussi *La Perle du Brésil* de Félicien David, dont le succès s'affirma avec 78 puis 76 représentations. C'est la première des nombreuses pièces créées au Théâtre-Lyrique et qui enrichirent plus tard le fonds d'une autre scène. Le 28 février 1852, Edmond Seveste mourut et son frère Jules lui succéda, [engageant pour secrétaire le jeune Jules Verne]. Une traduction de *La Pie voleuse* de Rossini fut suivie de *Joanita* de Gilbert Duprez, le célèbre chanteur. La saison 1852-1853 accueillit la réussite éclatante et durable de *Si j'étais Roi!* d'Adam, compositeur le plus joué au Théâtre-Lyrique avec un total de 879 représentations. En 1854 fut donné *Le Panier fleuri*, seule pièce d'Ambroise Thomas qui ait figuré au répertoire du Théâtre-Lyrique, et deux nouveautés : *La Promise* de Clapisson, et *Maître Wolfram*, premier essai de Reyer. Le 30 juin 1854, Jules Seveste mourait alors qu'il avait reçu la promesse formelle d'une subvention officielle. En moins

de trois ans, les Seveste avaient monté 46 pièces, dont 29 nouvelles dues à des débutants. Les pièces étaient en général montées d'une façon simple. La troupe se recommandait plutôt par l'homogénéité que par l'éclat et le nombre de ses « étoiles ».

### *Face aux grandes maisons, 1854-1856*

Le directeur nouveau, M. Perrin, qui dirigeait également l'Opéra-Comique, présenta en 1854 *Le Billet de Marguerite* de M. Gevaert. La métamorphose commença. Graduellement, le Théâtre-Lyrique devint l'un des organes principaux de la vie artistique. En même temps que la troupe s'enrichissait d'éléments précieux, on déploya une activité soutenue. Deux grands succès devaient signaler la direction Perrin et l'année 1854 : la reprise de *Robin des Bois*, version française du *Freischütz* de Weber conçue par Castil-Blaze pour l'Odéon, et la création de *Jaguarita l'Indienne* d'Halévy. En octobre 1855, Perrin se retira car l'Opéra-Comique souffrait de ce cumul. À noter que parmi les musiciens qui, de 1851 à 1870, furent représentés à l'Opéra-Comique, six n'ont jamais paru au Théâtre-Lyrique : Meyerbeer, Bazin, Reber, Duprato, Offenbach et Massenet.

Pellegrin, qui succéda à Perrin, ne fut pas chanceux avec *Les Lavandières de Santarem* de Gevaert ni avec la reprise du *Solitaire* de Carafa. En remplacement de Mme Gabel, la grande soprano de la troupe que Perrin avait emmenée, le directeur contracta un engagement « sensationnel » avec Mme Carvalho, alors dans la fleur de son talent : elle fut l'âme du Théâtre-Lyrique jusqu'à son départ pour l'Opéra en 1868. Pellegrin n'en recueillit aucun bénéfice : il déposa son bilan.

### *Première direction Carvalho et essor de la mise en scène, 1856-1860*

Les artistes essayèrent de se constituer en société, puis demandèrent au mari de la diva de se charger de la direction. M. Carvalho accepta et, le 1<sup>er</sup> mai 1856, eut lieu la création de *La Fanchonnette* de Clapisson, par laquelle devait s'ouvrir une série de succès. D'abord la reprise de *Richard* dans une orchestration retouchée par Adam : le chef-d'œuvre de Grétry, avec 302 représentations, a été au Théâtre-Lyrique la pièce la plus souvent exécutée après *Faust* (306). Puis deux nouveautés : *Les Dragons de Villars* de Maillart - refusée à l'Opéra-Comique parce que le sujet avait paru « trop noir » - et *La Reine Topaze* de Victor Massé.

Les œuvres appartenant au genre de l'opéra-comique qui florissait à la salle Favart. La rivalité entre les deux théâtres pouvait devenir funeste à l'un et à l'autre. M. Carvalho poursuivit la politique des Seveste, s'orientant vers des traductions et des ouvrages relevant de ce que l'on devait nommer plus tard « l'opéra de demi-caractère ». Du côté des traductions, il s'arrêta à *Obéron* de Weber: le succès égala presque celui de *Robin des Bois*. Autre joyau de Weber, *Euryanthe* fut maladroitement arrangé. Citons enfin en 1857 *Maître Griffard*, qui permit à Léo Delibes de débiter sur une scène importante.

.....  
Le Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet, juste avant l'incendie de 1871, qui épargna la façade. Il s'agit aujourd'hui du Théâtre de la Ville.



680 962 francs : voilà la somme à laquelle s'étaient élevées les recettes! On allait, en 1858, atteindre 849 214 francs grâce au répertoire courant, puis à la vogue des *Noces de Figaro*, sur un texte français versifié par Michel Carré et Jules Barbier. La première, le 8 mai, fut un triomphe (pour aboutir, avec la reprise de 1863, à un total de 200 soirées). Peu de mois avant, Gounod présentait *Le Médecin malgré lui*, donné le 15 janvier 1858 pour l'anniversaire de la naissance de Molière.

En 1859, les recettes allaient baisser. Ce fut pourtant alors que l'on vit le *Faust* de Gounod, le plus grand succès français de cette deuxième partie du siècle. Créé le 19 mars avec Mme Carvalho dans le rôle de Marguerite, l'œuvre obtint dans l'année 57 représentations. Le voisinage dont *Faust* eut à souffrir fut celui des *Noces*, et bientôt de *L'Enlèvement au sérail*, et de *Orphée* de Gluck qui, le 10 novembre suivant, remporta un éclatant succès. On sait quelle émotion fut causée par l'interprétation de Mme Viardot : on ne parlait que des trois façons dont la cantatrice faisait alternativement valoir la phrase « J'ai perdu mon Eurydice ».

C'est dans ce rôle qu'elle fit ses adieux au Théâtre-Lyrique cinq ans plus tard, après 145 représentations. Carvalho avait habitué le public à la richesse de la mise en scène, nécessitée par les pièces de large envergure qu'il favorisait. Avec *Faust*, il réalisait son rêve de jouer l'opéra car, en dépit du dialogue « parlé », l'ouvrage de Gounod est un opéra véritable.

Carvalho se retira en avril 1860. Lui succéda Charles Réty, l'ancien secrétaire général. Mme Carvalho partait : comment la remplacer ? Mme Cabel revint sans provoquer une attraction irrésistible. Réty reprit des œuvres classées, en produisit d'inédites. Une seule traduction, *Fidelio*, marqua sa direction mais Mme Viardot n'y retrouva point le succès d'*Orphée* et l'ouvrage n'eut qu'une courte carrière. Réty devait mieux réussir avec des reprises d'Hérold et Halévy, et des nouveautés: 22 pièces dont 15 d'auteurs non admis jusqu'alors au Théâtre-Lyrique. Deux créations marquèrent sa direction : *La Chatte merveilleuse* de Grisar et *La Statue* de Reyer, jouée 59 fois. Reyer fut alors définitivement classé parmi les artistes les plus en vue de la jeune école française. Cependant les recettes avaient baissé chaque année depuis trois saisons.



## 2<sup>e</sup> direction Carvalho et installation au Châtelet, 1862-1868

Il fallait tenir jusqu'à l'ouverture imminente de la nouvelle salle construite par Gabriel Davioud. C'est Carvalho qui, réintégré dans ses fonctions le 4 octobre 1862, l'étreigna. Le Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet était peu élégant à l'extérieur, mais, intérieurement, spacieux et bien distribué.

La fin de l'année 1862 fut remplie par le répertoire et la remise en scène de *Robin des Bois* et surtout de *Faust*. À la fin de l'année 1863, Carvalho donna coup sur coup deux nouveautés très importantes qui, hélas! n'obtinrent pas le succès qu'elles méritaient: *Les Pêcheurs de perles* de Bizet et *Les Troyens* de Berlioz. Pour se relever, Carvalho donna une reprise de *La Perle du Brésil*, perle plus facile à faire valoir que celles des *Pêcheurs* de Bizet. Surtout, à la fin de l'année, il frappa un coup de maître en montant *Rigoletto* qui, après *Faust* et *Richard*, devait obtenir le plus gros chiffre de représentations. Carvalho popularisait ainsi un ouvrage qui, à la Salle Ventadour mais chanté en italien, était en pleine vogue. L'année suivante, il fit trois essais dans le même sens: *Norma*, trop hâtivement montée; *Don Pasquale*, une demi-réussite; *La Traviata* ou plutôt *Violetta*, un triomphe avec Mlle Nilsson.

La réussite des œuvres françaises inédites avait été dépassée par celle des œuvres étrangères connues.

C'est en 1864 que fut créée *Mireille* de Gounod avec Mme Carvalho. Cette œuvre si charmante ne réussit ni sous sa forme originale (19 mars) ni réduite en trois actes (15 décembre), version reprise à l'Opéra-Comique où l'ouvrage devint l'un des plus joués. Mais une nouveauté française, *Roméo et Juliette*, éclipsa en 1867 la seule adaptation d'un ouvrage étranger alors tentée, *La Somnambule*. Le succès de *Roméo* se marqua par 89 représentations. En 1867, les nouveautés furent nombreuses, dont *Sardanapale* de Joncières et surtout *La Jolie Fille de Perth*, de Bizet, ouvrage inégal mais renfermant des scènes de premier ordre.

## *Crépuscule, 1868-1870*

La provision des œuvres étrangères susceptibles d'alimenter le répertoire était à peu près épuisée. Avec les ouvrages des jeunes, on avait des déceptions. La subvention de 100 000 francs, non sans peine obtenue, embarrassait plus qu'elle ne servait. On demandait au Théâtre-Lyrique de rendre plus qu'il ne recevait. La succession de Carvalho était lourde à recueillir. Padeloup, le créateur des Concerts Populaires, prit la relève mais ne réussit pas.

La clôture s'effectua le 31 mai 1870. Après les événements de 1870-1871, les goûts se modifièrent. Par une transformation assez inattendue au lendemain d'une lutte avec l'Allemagne, Wagner gagna du terrain, lui dont le *Rienzi* avait été accueilli sans protestation ni enthousiasme. Sous l'influence de ses théories et de ses œuvres, il se produisit parmi les amateurs et même dans la masse du public une aspiration générale vers une formule nouvelle. Sans doute l'idée que l'on se faisait alors du « drame lyrique » n'était pas très précise; elle existait néanmoins à l'état embryonnaire.

Dans la crise que nous traversâmes, un seul théâtre disparut. Il se trouve que ce fut précisément celui où aurait pu le mieux se réaliser la tendance que nous venons de signaler. Le Théâtre-Lyrique disparut d'autant plus que la salle du Châtelet brûla en 1871, [pendant la Commune]. L'Opéra-Comique en devint, dans une certaine mesure, l'héritier. Ce fut au détriment du genre qui constituait sa raison d'être. Là où il y avait eu, antérieurement, deux théâtres, il n'y en eut plus qu'un. Et cela juste au moment où la coexistence de deux scènes lyriques distinctes, parallèles au Grand Opéra [futur Opéra Garnier], apparaissait comme particulièrement nécessaire.

# PROFESSION : LIBRETTISTE

---

Par **Agnès Terrier**

Né le 8 mars 1825 à Paris, Paul-Jules Barbier commence sa carrière de littérateur dans les théâtres du Boulevard, avec de courtes comédies bien troussées où figurent déjà, selon le goût de l'époque, des chansons faciles à mémoriser. En cette époque de pièces vite écrites, pour des salles dont le répertoire se renouvelle sans cesse, une plume alerte trouve facilement l'opportunité de se former et de se faire connaître.

C'est chez le dramaturge Émile Augier que Jules Barbier rencontre Michel-Florentin Carré, né à Besançon le 21 octobre 1822. Ce jeune peintre s'est installé à Paris en 1840 pour entrer dans l'atelier de Paul Delaroche, grand maître de la peinture d'histoire. Dès 1842, Carré commence à publier de la poésie, le recueil des *Folles rimes et poèmes*. Il fait même représenter un drame en un acte et en alexandrins à l'Odéon en 1843, *La Jeunesse de Luther*.

## L'écriture en tandem

À l'époque, bien des auteurs associent leurs talents pour multiplier les chances de succès. On voit apparaître, dans les théâtres dramatiques et lyriques, des tandems où sont souvent répartis les différents aspects de l'écriture : élaboration de l'intrigue d'une part, versification d'autre part, l'un fourbissant les traits d'humour, l'autre veillant au bon goût. Barbier et Carré travailleront parfois chacun de leur côté, ou bien seuls, ou avec d'autres auteurs. Mais c'est ensemble qu'ils produiront les meilleurs textes, ceci à dater de leur première collaboration, la pièce intitulée *Les Contes d'Hoffmann*, représentée en 1851 au Théâtre de l'Odéon. Et ils signeront toujours leurs œuvres dans cet ordre : « Barbier et Carré ».

Plus tard Barbier se souviendra :

« Qui pourrait faire le départ de ce qui revient dans cette collaboration à l'un

ou à l'autre ? Camaraderie de tous les jours, mélange de toutes les idées, causeries de tous les moments, partage de la même vie, voire, pendant un certain temps, du même appartement. Cela ne cessa qu'à mon mariage, dont Carré eut un peu d'humeur, parce que cela dérangeait sa vie. C'est même ce qui lui donna l'idée de se marier à son tour. Mon jugement sur Carré ? C'était un esprit fin, très distingué, plus poétique qu'on ne pourrait croire ; car c'est toujours à moi qu'on attribuait le côté poétique de nos ouvrages, et c'est bien souvent à lui qu'en revenait l'honneur. Son style était châtié. S'il mérita jamais un reproche, ce fut de n'être pas assez hardi. Le mélange de nos deux esprits donna une moyenne qui, en somme, ne produisit pas de mauvais résultats. Quant à notre façon de travailler, elle était fort simple. Après nos longues causeries, soit chez nous, soit au café, chacun se réservait une partie du travail et la repassait à son collaborateur qui, s'il y avait lieu, y mettait la dernière main. »

## Du théâtre au lyrique

Ils rêvent de persévérer au théâtre, mais le compositeur Victor Massé les entraîne vers la scène lyrique. Émile Perrin, alors directeur de l'Opéra-Comique, leur passe commande.

Avec Massé, Barbier et Carré créent donc *Galathée* (1852), *Les Noces de Jeannette* (1853), *Miss Fauvette* (1855) et *Les Saisons* (1855). Puis Halévy met en musique leur *Valentine d'Aubigny* (1856) et Ambroise Thomas leur *Psyché* (1857). En 1858, ils adaptent en français *Les Noces de Figaro* de Mozart. Et ils donnent à Gounod le tout premier livret français en prose : *Le Médecin malgré lui* d'après Molière.

L'année suivante, le triomphe de *Faust* au Théâtre-Lyrique, toujours avec Gounod, fait de leur tandem l'équipe la plus efficace de Paris. Ils trouvent dans l'adaptation des chefs-d'œuvre de la littérature un filon inépuisable et rentable, tant il est vrai que le théâtre a la même vertu de popularisation à l'époque que la télévision aujourd'hui.

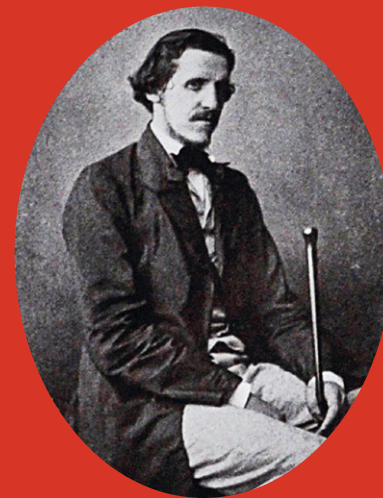
Dans l'exercice, Barbier et Carré flattent le goût de leurs contemporains : développement du registre

sentimental, adaptation des personnages aux emplois vocaux en vigueur sur chaque scène lyrique (travesti, bouffe, etc.), fin heureuse – même si tout le monde connaît l'issue fatale de tel drame romanesque ou scénique dans sa version originale...

En 1859, leur talent commun se confirme à l'Opéra-Comique avec *Dinorah ou le Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer. Deux collaborations avec Gounod occupent l'année 1860 : *Philémon et Baucis* puis *La Colombe*, ainsi qu'une adaptation de *Fidelio* de Beethoven. Les années suivantes voient les créations de *La Statue* de Reyer (1861), *La Reine de Saba* (1862) de Gounod (d'après Nerval), une collaboration en 1862 avec le jeune Bizet pour *La Guzla de l'émir* (opéra-comique jamais représenté), puis l'adaptation française de *Così fan tutte* de Mozart sous le titre *Peines d'amour perdues*, l'adaptation des *Joyeuses Commères de Windsor* de Nicolai la même année que la création de *Mignon* d'Ambroise Thomas (1866), suivie en 1867 de *Roméo et Juliette* de Gounod, puis d'*Hamlet* de Thomas en 1868 (d'après Shakespeare).



.....  
Michel Carré



.....  
Jules Barbier

## Carré sans Barbier

Sans Jules Barbier, Michel Carré écrit le livret des *Pêcheurs de perles* pour Bizet avec Eugène Cormon (ils signent ensemble cinq autres livrets). L'œuvre est créée au Théâtre-Lyrique en 1863. Suit un livret écrit seul d'après Frédéric Mistral, *Mireille*, l'année suivante, pour Gounod. Michel Carré meurt à Argenteuil le 27 juin 1972. Son fils Michel-Antoine (1865-1945) sera aussi librettiste, se consacrant principalement à l'opérette avec Messager, Lecocq et Pierné, avant de s'orienter vers la réalisation de films muets. Son neveu Albert (1852-1938) sera acteur, librettiste, metteur en scène et directeur de théâtre, dirigeant l'Opéra-Comique deux fois (de 1898 à 1913 et de 1918 à 1925).

## Barbier sans Carré

Après la mort de Carré, Barbier finalise plusieurs livrets conçus avec lui pour Massé (*Paul et Virginie*, 1876), Saint-Saëns (*Le Timbre d'argent*, 1877), Gounod (*Polyeucte*, 1878, d'après Corneille), Thomas (*Françoise de Rimini*, 1882, d'après Dante). Barbier adapte surtout leur pièce de 1851 en livret pour Offenbach : en 1881, *Les Contes d'Hoffmann* triomphe à la salle Favart.

Barbier continue à écrire seul ou en collaboration avec son fils Pierre (1854-1903). En 1873, il crée à la Gaîté une pièce en cinq actes inspirée de Schiller, *Jeanne d'Arc*, accompagnée d'une musique de scène de Gounod. Elle servira à Tchaïkovski pour l'élaboration de son sixième opéra *La Pucelle d'Orléans* en 1881. Il écrit des drames, des comédies, des arguments de ballet pour Delibes (*Sylvia ou la Nymphé de Diane*, 1876) et Thomas (*La Tempête*, 1889).

En octobre 1887, Barbier prend la direction intérimaire de l'Opéra-Comique, après la suspension de Carvalho suite à l'incendie tragique de la salle Favart. Il y maintient l'ancien

répertoire, mais on le soupçonne de vouloir privilégier ses propres pièces, tout en creusant le déficit d'une institution fragilisée. En cette fin de siècle, ses procédés commencent à être contestés, alors que compositeurs (d'Indy, Chausson, Charpentier) ou authentiques écrivains (Mendès, Richepin, Zola) abordent à leur tour l'écriture de livrets.

Jules Barbier meurt à Paris le 16 janvier 1901. Son buste, installé par le directeur Albert Carré, orne aujourd'hui l'accès au parterre de la salle Favart. On voit cependant à son air mélancolique que la compagnie de Michel Carré lui manque.

**« Dans ce nouvel opéra, Gounod, très bien servi par ses librettistes qui ont fort habilement fait le poème, s'élève au-dessus de lui-même. »**

*Le Figaro*, 29 avril 1867

.....  
Shakespeare, portrait de l'époque romantique



# SOUVENIRS DE L'EXPOSITION

Exposition universelle de 1867  
À PARIS

## CATALOGUE GÉNÉRAL

### AVERTISSEMENT

Pour faciliter le travail du Jury et les études des visiteurs, la Commission impériale a décidé que le Catalogue serait publié par groupes, les exposants étant ensuite rangés par nations :

**Groupe I.** – *Œuvres d'art*

**Groupe II.** – Matériel et application des *Arts libéraux* (instruments de musique compris)

**Groupe III.** – *Meubles* et autres objets destinés à l'habitation

**Groupe IV.** – *Vêtements* et autres objets portés par la personne

**Groupe V.** – *Matières premières*

**Groupe VI.** – Travaux des *Arts usuels*

**Groupe VII.** – *Aliments et boissons*

**Groupe VIII.** – Produits vivants et spécimens d'établissements de l'*Agriculture*

**Groupe IX.** – Produits vivants et spécimens d'établissements de l'*Horticulture*

**Groupe X.** – Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la *Condition physique et morale de la population*

La 1<sup>ère</sup> Exposition universelle française, en 1855, avait 21 779 admis. Celle de Londres, en 1862, en comptait 27 446. L'Exposition actuelle contenait le jour de l'ouverture 42 217 exposants issus de 32 nations, la France dominant largement, suivie de l'Empire Ottoman, la Grande-Bretagne, l'Italie, l'Autriche, la Prusse, etc.

La dernière Exposition universelle française occupait 169 639 m<sup>2</sup>. Celle d'aujourd'hui en occupe 446 000 dans le Champ-de-Mars et une autre plus considérable à Billancourt, où l'Exposition agricole a dû être établie.

Chère cousine,

Quel dommage que vous n'ayez pu nous accompagner, maman et moi, lors de notre voyage à Paris. Nous avons visité l'Exposition Universelle, qui s'y tenait du 1<sup>er</sup> avril au 3 novembre 1867, et avons assisté à de nombreux spectacles. Vous trouverez avec ce courrier quelques souvenirs de notre périple, que nous avons conservés tout spécialement pour vous...

## GUIDE-PROGRAMME

Les voyageurs qui auront assez de loisir pour visiter la capitale et ses monuments peuvent suivre le présent Guide dans Paris. Principales pièces jouées ou annoncées :

**Opéra (Théâtre Impérial de l'), rue Le Peletier, 12, (près le boulevard des Italiens).** – Opéras et ballets

*Don Carlos*, opéra en 5 actes, de MM. Méry et Du Locle, musique de Verdi

*L'Africaine*, opéra en 4 actes, de M. Scribe, musique de Meyerbeer  
Places depuis 2 fr. 50 c. jusqu'à 12 fr.

**Opéra-Comique (Théâtre Impérial de l'), place Boieldieu (près le boulevard des Italiens).** – Opéras

*Le Fils du Brigadier*, opéra-comique en 3 actes, de MM. Labiche et Delacour, musique de M. Massé

*Mignon*, opéra-comique en 3 actes et 5 tableaux, de MM. Carré et Barbier, musique de M. Thomas

*Le Voyage en Chine*, opéra-comique en 3 actes, de MM. Labiche et Delacour, musique de M. Bazin

*L'Étoile du Nord*, opéra-comique en 3 actes, de M. Scribe, musique de Meyerbeer

Places depuis 1 fr. jusqu'à 8 fr.

**Théâtre-Lyrique, place du Châtelet (près la Tour Saint-Jacques).** – Opéras

*Martha*, opéra en 4 actes de M. de Saint-Georges, musique de M. De Flotow

*Roméo et Juliette*, opéra en 5 actes, musique de M. Gounod

*Rigoletto*, opéra en 4 actes, musique de M. Verdi

*Richard-Cœur-de-Lion*, opéra en 3 actes, de Grétry

*La Flûte enchantée*, opéra en 4 actes, de Nutter et Beaumont, musique de Mozart

*Violetta*, opéra en 4 actes, musique de M. Verdi

Places depuis 1 fr. jusqu'à 8 fr.

**Variétés (Théâtre des), boulevard Montmartre, 7.** – Comédies mêlées de chant et vaudevilles

*La Grande Duchesse de Gêrolstein*, opéra bouffe en 3 actes, de MM. Meilhac et Halévy, musique de M. Offenbach

Places depuis 1 fr. jusqu'à 6 fr.

# LA FRANCE MUSICALE

19 mai

C'est la 1<sup>re</sup> fois depuis 1852, époque où l'on a inauguré à Londres les expositions internationales, que la musique a été considérée tout à la fois comme une branche des beaux-arts et comme un art industriel. En même temps que l'on récompensera les

facteurs et les éditeurs, on distribuera des médailles aux compositeurs, aux musicologues et aux exécutants. Nous ne pourrions jamais trop remercier le Gouvernement de cette généreuse initiative, qui donnera à l'art musical une impulsion nouvelle.

Strauss, le célèbre chef d'orchestre et compositeur de Vienne, vient d'arriver à Paris avec un orchestre composé de 70 musiciens d'élite, recrutés dans diverses provinces de l'Autriche.

*La valse Le Beau Danube bleu, donnée pour la 1<sup>re</sup> fois dans sa version symphonique le 28 mai, fut bissée maintes fois !*



6 juil.

La direction de l'Opéra-Comique vient de décider que, à partir du 1<sup>er</sup> juillet, les artistes et les employés de ce théâtre dont les appointements ne dépassent pas 2000 fr. par an recevront, jusqu'à la fin de l'Exposition, une augmentation mensuelle de 10%.

.....  
Le Palais de l'Industrie  
Vue générale du Champ-de-Mars



EXPOSITION UNIVER

.....  
Intérieur du Palais de l'Industrie. Distribution des récompenses, par l'empereur, le 1<sup>er</sup> juillet

9 juin

Le prince et la princesse de Prusse sont allés, lundi, entendre *Roméo et Juliette* au Théâtre-Lyrique. Le prince n'a quitté sa loge qu'après le dernier accord de l'œuvre de Gounod, et il n'y eut pas dans la salle d'auditeur plus attentif que Son Altesse.

Le prince a daigné dire à M. Carvalho combien l'œuvre et l'exécution l'avaient satisfait, ajoutant que, bien qu'un ouvrage de cette importance ne puisse être complètement jugé après une seule audition, on pouvait se faire une idée de sa haute valeur.

3 nov.

16 juin

Le comité a décerné à l'unanimité, et au premier tour de scrutin, le prix unique à la cantate présentée au concours international de musique par M. Saint-Saëns. Ce prix lui a été disputé par 102 concurrents.

Enfin, à l'heure où paraîtront ces lignes, l'Exposition n'aura plus qu'un jour à vivre ! Ô Parisiens, nous allons reprendre possession de nos boulevards et de nos théâtres. Les directeurs des théâtres, dans leur rôle d'entrepreneurs, ne s'étaient pas mis en frais d'imagination pour ce public ignorant et badaud. Espérons que l'hiver musical et dramatique de 1868 fera oublier les représentations de l'été 1867, à recettes monstres mais à effets artistiques douteux. Nous le verrons, et s'il y a lieu, nous le dirons !

# LES SECRETS D'UNE PARTITION

Entretien avec **Paul Prévost**

“ **DU VIVANT DE GOUNOD, ROMÉO ET JULIETTE A ÉTÉ JOUÉ À PARIS DANS TROIS THÉÂTRES SUCCESSIFS : CELA SUPPOSAIT DONC DES VERSIONS DIFFÉRENTES ?**

En 1867, Gounod a créé *Roméo au Théâtre-Lyrique* sous la forme d'un opéra présentant quelques interventions parlées. Il l'avait d'abord pensé comme un opéra de demi-caractère (à l'instar de *Faust*), à mi-chemin entre le grand opéra et l'opéra-comique. Le rendu scénique dut légèrement différer de la version manuscrite remise par le compositeur au théâtre, mais les comptes rendus de presse ne sont pas assez précis pour évaluer les différences.

En 1873, l'œuvre parut à l'Opéra-Comique sans pour autant devenir un opéra-comique. En vertu du décret

du 6 janvier 1864 relatif à la liberté des théâtres, elle fut même promue premier ouvrage sans dialogues parlés donné à Favart. Néanmoins, il fallut l'adapter à ses nouvelles conditions de représentation, ce dont Gounod, retenu en Angleterre, chargea Bizet. Confiant en ses collaborateurs – trop accommodant peut-être –, il s'intéressait de loin aux transformations qu'on imposait à ses opéras au gré des longues séries de représentations, des reprises, des changements de distribution.

Enfin, l'Opéra programma *Roméo* en 1888. Cette consécration officielle impliquait un changement d'échelle pour se plier à la formule du « grand opéra » : proportions déployées grâce à l'adjonction de récitatifs, renforcement visuel de la couleur historique et introduction d'un ballet – qui prit place dans le tableau du bal chez les Capulet.

« *Le second tableau du 3<sup>e</sup> acte est un chef-d'œuvre de vigueur, de mouvement, de vie. On se bat vingt contre vingt ; on entend les admirables déchaînements de l'orchestre, les injures qui se croisent, les fers qui se heurtent, c'est une mêlée splendide, réglée avec une grande perfection, jouée et chantée avec feu et talent, mais surtout c'est un chef-d'œuvre de composition : chaque note porte comme une balle, et vous restez sans presque pouvoir respirer, sous le coup de l'émotion la plus poignante. C'est beau ! beau ! beau !* »

*Le Figaro*, 29 avril 1867

L'œuvre connut donc trois versions successives de sa création à la mort de Gounod – un quart de siècle marqué par de profonds changements esthétiques. Sans compter la façon dont chaque version évolua *in situ*, de la première à la dernière représentation !

“ **QUELLE VERSION JOUE-T-ON AUJOURD'HUI ?**

Pour des raisons pratiques et historiques – l'œuvre a connu une belle carrière à l'Opéra –, on joue la dernière version, celle de 1888, quitte à en retrancher le ballet. Des matériels d'orchestre ont toutefois été constitués par les théâtres pour chacune des versions. Antoine de Choudens, qui devait sa fortune à l'immense succès de *Faust*, a publié toutes les partitions chant-piano et Michel Lévy les livrets.





G. Gostiauf

par

## “ QU'EST-CE QUI S'OPPOSE À LA RESTAURATION DE LA PREMIÈRE VERSION, D'APRÈS L'ÉDITEUR SCIENTIFIQUE QUE VOUS ÊTES ?

Restaurer le *Roméo* de 1867 d'après les sources correspond à un rêve, revenir au plus près de la conception originale de Gounod. Loin de viser le genre du grand opéra, Gounod répondait à une commande du directeur-metteur en scène du Théâtre-Lyrique et de son épouse soprano. Dès le début, l'œuvre comportait ses quatre duos d'amour et tous ses airs fameux, mais elle présentait des proportions et des articulations différentes, une structure générale témoignant de la liberté dont jouissait Gounod dans le cadre d'une telle commande. Son manque d'intérêt pour les remaniements ultérieurs prouve que, pour lui, cette version de 1867 était la plus aboutie. Sa reconstitution est possible mais l'étude des sources nécessite un travail de plusieurs mois et des crédits conséquents. Or chacun sait combien la situation est difficile pour un éditeur en cette période de crise.

## “ POUR ROMÉO, DE QUELLES SOURCES DISPOSE-T-ON ?

C'est un travail de musicologue et d'enquêteur. Le conducteur du chef

d'orchestre de 1867, Adolphe Deloffre, est perdu. En revanche on dispose de ce qu'on appelle le matériel d'orchestre, ensemble des parties qui figuraient sur les pupitres des musiciens et des choristes, que conserve la BnF dans le fonds des « théâtres secondaires ». La BnF conserve aussi les archives de la version 1888, et celles de la version 1873 (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, fonds Opéra-Comique). Le matériel et le conducteur de l'Opéra-Comique seraient à confronter avec le journal de bord du théâtre, qui indique toutes les modifications réalisées au cours des répétitions et des représentations.

Il faudrait aussi étudier les livrets. En l'absence du manuscrit de Barbier et Carré, il faudrait comparer le livret soumis à la censure (conservé aux Archives Nationales) et les livrets imprimés pour chaque reprise scénique, chacun intégrant les dernières modifications.

La source la plus importante reste à ce moment précis hors de portée : c'est la partition d'orchestre autographe de *Roméo*. Longtemps conservée par la famille Gounod, elle a été acquise par le musée des Lettres et des manuscrits malheureusement disparu. D'autres documents éclairants se trouvent dans des collections privées fermées à la

consultation. Certains se promènent peut-être dans la nature. On a retrouvé il y a quelques années le manuscrit autographe de la seconde moitié de la cavatine de Faust, « Salut, demeure chaste et pure », parmi des copies d'opérette vendues sur une brocante !

## “ QUEL RÔLE JOUA LE COUPLE MIOLAN-CARVALHO DANS LA CONCEPTION DE ROMÉO ET JULIETTE ?

Créatrice de la Marguerite de *Faust*, Caroline Miolan-Carvalho céda ce rôle en 1867 pour incarner Juliette puis chanta les deux partitions en alternance. Son expérience de première chanteuse comptait beaucoup. Elle savait ainsi que son premier air, dit « air d'entrée », était déterminant pour le succès de l'œuvre, la caractérisation du personnage et la mise en valeur de l'interprète. Les airs d'entrée de Marguerite et de Mireille étaient en demi-teinte. « Faites brillant, M. Gounod ! » demanda-t-elle pour Juliette. Et elle obtint la fameuse valse-ariette « Je veux vivre ». Tout le rôle est calibré pour elle : ni dramatique ni grandiloquent, mais brillant et léger. Il semble qu'elle n'avait pas une grande voix – Gounod et Barbier auraient préféré Delphine Ugalde en 1858 pour Marguerite. Mais

elle était très convaincante en jeune fille charmante (quoiqu'âgée de 40 ans pour Juliette) et dans les scènes d'amour. Et elle avait imposé Marguerite de façon époustouflante. Quant à l'air du poison qui clôt le premier tableau de l'acte IV, il date probablement de 1866 mais elle ne l'a pas chanté à la création : il s'avéra sans doute trop fatigant pour elle à cet endroit du spectacle. Il est mentionné «supprimé» dans les versions imprimées. On l'a retrouvé à Strasbourg, ce qui laisse penser qu'il a été rétabli pour des représentations dans cette ville.

Léon Carvalho, ancien baryton de l'Opéra-Comique, était un grand homme de théâtre. Il avait fait du Théâtre-Lyrique une scène de premier plan, combinant créations et promotion de chefs-d'œuvre étrangers. Il allait tenter de rebondir à la Renaissance (nom donné à une résurgence du Théâtre-Lyrique à la salle Ventadour en 1868), puis au Vaudeville, avant de prendre la tête de l'Opéra-Comique. Exigeant à l'égard des compositeurs, il savait assurer le succès d'un spectacle, quitte à couper dans les partitions. Il est pour quelque chose dans l'efficacité dramatique de *Roméo*, l'équilibre entre lyrisme et drame, l'alternance des morceaux solistes et scènes d'ensemble, le rôle de l'orchestre et des passages exclusivement

symphoniques. Même si, en l'absence du journal de bord, on ne sait pas quelle allure prit l'œuvre en scène. Carvalho savait mettre en accord la musique avec les capacités du théâtre. D'ailleurs, son orchestre, ses costumes et ses décors rivalisaient avec ceux de l'Opéra et dépassaient alors par leur qualité et leur recherche ceux de l'Opéra-Comique.



### QUEL REGARD PORTEZ-VOUS SUR L'ŒUVRE ?

S'il était heureux de se mesurer à Berlioz, Gounod souhaitait surtout, en romantique sentimental qu'il était, aborder le sujet italien et l'histoire d'amour tragique par excellence ! De conception plus traditionnelle que son *Faust*, *Roméo* et *Juliette* est une œuvre d'un grand équilibre et d'un magnifique mouvement intérieur, comme une liturgie pensée d'un bout à l'autre, où la succession des numéros de la partition s'efface au profit de l'intensité dramatique et de la continuité musicale. Sa beauté principale, c'est son lyrisme. Dans cette partition, tout chante, l'orchestre autant que les voix. Plus encore que dans *Faust*, Gounod montre son talent pour l'effusion lyrique. Il atteint son sommet dans la conception générale de l'opéra grâce à une structure d'ensemble très aboutie, enrichie par les nombreux rappels thématiques.



.....

### PAUL PRÉVOST

Agrégé d'éducation musicale et de chant choral, docteur en musicologie, Paul Prévost a présidé la Société française de musicologie de 2001 à 2006. Ses principaux travaux portent sur le théâtre lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Avec Marc Honegger, il a publié en 1991-92 le *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal* (3 vol., Paris : Bordas) et en 1998 le *Dictionnaire de la musique vocale* (Paris : Larousse). Depuis 2010, il dirige aux éditions Bärenreiter la collection « L'opéra français ».

# ÊTRE SOI

---

Par **Gérard Condé**

**« Sois très toi : c'est le moyen d'être  
tout seul aujourd'hui,  
mais c'est le moyen d'avoir du monde  
autour de toi demain. [...] »**

**Crois à Ton Émotion : c'est un succès,  
et c'est une promesse. »**

*Gounod à Bizet, le 7 avril 1863*

**Sauf à y regarder de très près, la partition de *Roméo et Juliette*, qui enthousiasma le public au printemps 1867, synthétise et perfectionne plus qu'elle n'innove**, huit ans après l'énorme succès de *Faust* sur la même scène du Théâtre-Lyrique. C'est dans le tour très personnel d'un langage dont la régularité en trompe-l'œil exerce une emprise féline que réside le pouvoir de séduction de la musique de Gounod, maître d'une harmonie suggestive et d'un raffinement discret.

**De façon régulière, Gounod a introduit dans chacun de ses ouvrages une page antérieure**, comme le levain d'un boulanger traditionnel, issu de la fermentation d'une pâte précédente. Ainsi la musique du *Madrigal* dialogué (« Ange adorable ») semble avoir

été d'abord conçue sur des paroles de Jules Barbier destinées à un cantique (« À la Madone ») dont le ton, d'une sensualité voilée, s'accorde aux propos empreints d'une religiosité naïve et d'une certaine préciosité fidèlement adaptées de Shakespeare. Gounod a su faire sentir comment on passe des galanteries aux taquineries, des jeux aux aveux, et avec quelle émotion contenue deux êtres se découvrent une complicité, chacun reprenant à sa façon la musique de l'autre, ou la continuant pour pousser plus loin l'entretien.

Nulle paresse créatrice dans cet apparent recommencement ou ces réemplois, mais une quête de cette idéale justesse - mère et non fille de

l'esthétique - célébrée par Boileau : « Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage, Polissez-le sans cesse et le repolissez ». Recherche sans complaisance, comme en témoigne le désarroi dont Gounod fit part à sa femme alors qu'il parachevait le duo de l'acte IV : « Je les vois bien tous deux, je les entends ; mais les ai-je bien vus, bien entendus, ces deux amants ? S'ils pouvaient me le dire eux-mêmes et me faire signe que oui ! Je le lis, ce duo, je le relis, je l'écoute avec toute mon attention ; je tâche de le trouver mauvais ; j'ai une frayeur de le trouver beau et de me tromper ! Et pourtant il m'a brûlé ! il me brûle ! Il est d'une naissance sincère, enfin, j'y crois. Voix, orchestre, tout y joue son rôle ».

**S'il innove peu, Gounod perfectionne, à tous les niveaux de sa partition.** Le style néopalestrinien du chœur *a cappella* du *Prologue* fait écho à celui de la *Messe chorale* (1843) et des *Sept paroles de N. S. Jésus-Christ sur la croix* (1855).

Par son ironie provocatrice, la *Chanson du Page* (« Que fais-tu blanche tourterelle »), dont l'inconséquence va déclencher les duels et précipiter le drame, rappelle la *Sérénade* de Méphistophélès dans *Faust* (« Vous qui faites l'endormie »). À noter qu'elle se situe exactement au centre de la partition, et que l'idée de confier ce rôle décisif à ce Cupidon en pourpoint revient aux librettistes.

Si l'*Ariette* de Juliette (« Je veux vivre »), ajoutée sans doute lors des répétitions, comme celle de Mireille (« Ô légère hirondelle », 1864), est un *mouvement de valse* à l'instar de l'air des bijoux de *Faust*, elle est mieux venue : dans ce premier acte placé, dès la mazurka initiale, sous le signe de la danse, elle s'entend comme un développement de l'exclamation valsante « Tout un

monde enchanté semble naître à mes yeux ». La cavatine de Roméo (« Ah ! lève-toi soleil ») rappelle celle de Faust (« Salut, demeure chaste et pure »), mais la dynamique des métaphores poétiques favorise un lyrisme plus intense et d'une extrême mobilité : les modulations apportent à chaque membre de phrase une nuance plus éclatante ou plus sombre avec, de l'une à l'autre, des dégradés assimilables à des jeux de couleurs.

**Gounod partageait avec Berlioz, figure tutélaire de quinze ans son aîné,** la passion de l'instrumentation expressive : « Je n'orchestre pas avec des formules [...] je tente de faire parler les instruments », mandait Gounod à Georgina Weldon. On peut donc le croire quand il rappelait en 1881, dans sa préface aux *Lettres inédites d'Hector Berlioz*, que le compositeur de *Roméo et Juliette* (1839) et de *La Damnation de Faust* (1846) fut l'une des plus profondes émotions de sa jeunesse. Allusion à l'impression si puissante que lui laissa la phrase du Père Laurence (« Jurez donc, par l'auguste symbole ») dans la *Symphonie dramatique* shakespearienne de

Berlioz, qu'il jouait de mémoire à l'auteur étonné. En dépit de ce qui a été si souvent affirmé, cette ample mélodie doit moins aux formules du genre « grand opéra », alors en vigueur, qu'elle n'annonce maintes pages d'inspiration religieuse de Gounod.

Est-ce pour prévenir l'inévitable comparaison avec l'œuvre de Berlioz que Gounod a exclu de son opéra la réconciliation des familles Capulet et Montaigu ? Théodore de Banville ne dut pas être le seul à en regretter l'absence, affirmant dans son compte rendu : « Autant vaudrait jouer *Polyeucte* sans la conversion de Pauline et de Félix »... Au-delà de l'infidélité à Shakespeare (mais, si on va par là, le choix du dénouement apocryphe de Garrick déjà opéré par Berlioz - le réveil de Juliette après l'empoisonnement de Roméo - serait plus coupable encore), le double suicide des amants dans une solitude très romantique doit être mis au compte de la probité artistique de Gounod. Car il aurait pu, en surpassant le finale de *Faust* dans les cieux par un grand tableau conclusif, s'assurer un succès qui lui fit si souvent faux bond.

**Si Gounod avait évité, dans son *Faust*, les points de comparaison avec *La Damnation*, il semblait à présent stimulé par la perspective de se mesurer loyalement à son aîné.**

En témoigne ce qu'il confiait à sa femme : « Quant au scherzo de la Reine Mab, je n'ai pas besoin de te dire le côté symphonique auquel il a fallu m'attacher, tu le devines ; l'occasion était trop belle pour la laisser échapper ». Non seulement l'orchestration du scherzo (rebaptisé *Ballade*) est particulièrement inventive, mais encore elle explore fructueusement une autre perspective : tandis que Berlioz jouait sur un effet d'insaisissable suspension, la souplesse des modulations de Gounod donne l'impression de la plus exquise fantaisie et, dans une logique théâtrale, assure une progression constante propice aux applaudissements.

En dehors du plaisir qu'il comptait faire à son épouse (qui gardait rancune à Berlioz pour quelques critiques) en se posant en David face à Goliath, il est clair que Gounod était davantage stimulé par le défi que paralysé par l'admiration. Berlioz n'avait-il pas proclamé

maintes fois qu'un opéra sur *Roméo et Juliette* était inconcevable faute d'interprètes crédibles, par l'âge et par la beauté ?

D'ailleurs, dès l'*Ouverture-Prologue*, Gounod s'est exposé à une comparaison, d'autant plus évitable pourtant que le chœur qui précède le drame de Shakespeare n'est qu'une annonce de pure forme : « Dans la belle Vérone, où nous plaçons notre scène, [...] Si vous daignez nous écouter patiemment, Notre zèle s'efforcera de corriger notre insuffisance. » Un hors-d'œuvre dont la neutralité accroche moins sûrement l'attention de l'auditeur qu'une brillante introduction.

Berlioz avait saisi dans cette adresse au public l'opportunité d'exposer le plan atypique et les principaux motifs de sa partition symphonique. À l'opéra, en revanche, pareil procédé risque de déflorer le sujet. Or, à ses risques et périls, Gounod y a vu l'occasion de concevoir une ouverture singulière, coupée par un bref lever de rideau où les personnages de l'ouvrage, vêtus des costumes de leurs rôles, s'unissent pour évoquer ce drame dont ils vont être les acteurs.

De ce chœur de solistes chantant à *cappella* dans un style Renaissance (alors à la mode dans le domaine décoratif) se dégage un parfum immémorial qui offre à l'auditeur de remonter dans le temps. L'effet est augmenté au théâtre par ce lever de rideau inattendu qui, suspendant l'ouverture instrumentale, dévoile le chœur et se referme après lui... Alors, comme au sortir d'une rêverie, l'orchestre reprend où il en était resté, avant de conclure sur le thème de l'amour confié aux violoncelles divisés, seul élément récurrent de la partition et qui compte parmi les plus touchantes inspirations de Gounod. Les mouvements mélodiques internes sont à l'image des tensions qui s'épanouissent et se résolvent dans l'euphorie du bonheur partagé.

On peut, en outre, considérer ce prologue choral comme une alternative à la scène finale de la réconciliation. Comme dans *Faust*, où le chœur de Pâques est (à l'inverse) placé en conclusion. On en déduira alors que Gounod n'a pas hésité à reprendre les mêmes cartes que son aîné, mais pour les battre de façon différente.

Si le dénouement est campé dans l'intimité du tombeau et non sur la place publique, il faut donc plutôt en chercher la raison artistique. Elle se trouve dans le plan même de l'ouvrage, tel que Gounod l'a résumé dans une lettre à sa femme : « Le premier acte finit *brillant*; le 2<sup>e</sup> *tendre et rêveur*; le 3<sup>e</sup> *animé et large*, avec les duels et la sentence d'exil de Roméo; le 4<sup>e</sup> *dramatique* [mort simulée de Juliette]; le 5<sup>e</sup> *tragique*. C'est une belle progression... ». Aucun autre de ses livrets n'a permis à Gounod de suivre un plan si bien conçu.

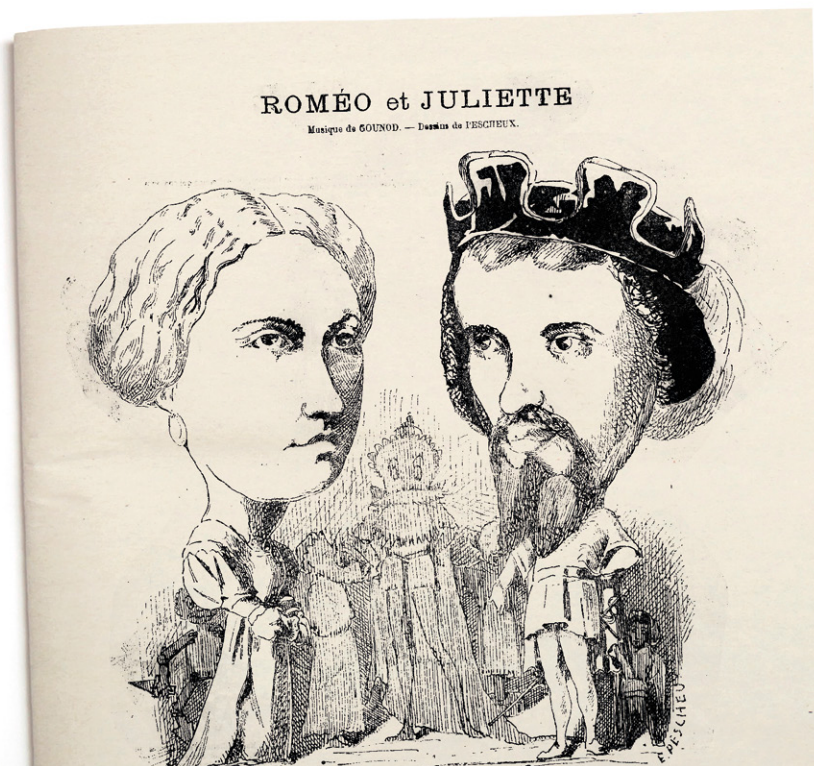
**À lire Gounod, on pourrait conclure que *Roméo et Juliette* procède du genre « grand opéra »,** tant par ses enjeux (les héros pris en tenaille entre une attirance irrésistible et les antagonismes arbitraires de leurs familles) que par l'articulation des cinq actes (avec le *finale* de l'acte III qui relance l'action) et par l'absence de dialogues parlés.

Or, sur ce dernier point, Gounod n'avait pas fait de choix au départ. Il n'avait pas à le faire puisque le Théâtre-Lyrique, auquel son ouvrage était destiné, n'était pas soumis à l'une ou l'autre règles absolues qui distinguaient alors l'Opéra, où le chant régnait sans partage, de l'Opéra-Comique, où la

présence de dialogues parlés était de rigueur. Gounod s'en ouvrit d'ailleurs à sa femme, toujours inquiète de l'accueil des auditeurs parfois prompts à donner des marques d'impatience : « À mon avis, le récit[atif] *partout* [plutôt que des dialogues parlés] n'est pas un bénéfice pour *Roméo* : en ce que cela allonge la durée de l'exécution ; en ce que cela n'ajoute pas de *mouvement*. Je veux pouvoir juger par moi-même quels sont les passages [parlés] qui gagneraient à être transformés en récit[atif]s [...] Ne fatiguons pas l'attention *musicale* du

public par des sons de remplissage et des bavardages. Ménageons-lui plutôt des repos et des temps d'arrêt, excepté quand le pathétique de l'accent doit y gagner ».

Pathétique qu'illustre le récitatif de Frère Laurent décrivant à Juliette les effets du narcotique : c'est l'une des trouvailles les plus remarquables de la partition, tant par les effets d'instrumentation que par le contrepoint entre les paroles *recto tono* évoquant la pâleur livide, la mort, les cris



de désespoir, et l'accompagnement dont la sérénité suggère qu'il ne s'agit que d'une apparence.

En définitive cependant, à la différence de *Faust* et de *Mireille*, dont les récitatifs furent composés après coup, *Roméo*, lors de sa création, comportait seulement quelques interjections parlées à l'acte II : Mercutio appelant Roméo (rythme noté), puis Gertrude appelant Juliette. Dans ces deux situations, le parlé prend le sens d'un rappel à la réalité.

La distinction entre opéra et opéra-comique restait chez Gounod un problème spécifique, bien qu'il ait semblé le résoudre dans *Roméo et Juliette* par la suppression des dialogues parlés. Dès leur première publication - avec des dialogues parlés - *Faust* et *Mireille*, productions du Théâtre-Lyrique, étaient en effet sous-titrés « opéra », comme l'étaient *Sapho* et *La Reine de Saba*, produits à l'Opéra. Cela signifiait donc qu'ils étaient idéalement destinés aux interprètes des grands-opéras *Guillaume Tell* ou *Les Huguenots*, et non à ceux d'opéras-comiques contemporains comme *La Dame blanche* ou *Le Postillon de Lonjumeau*. Gounod rêvait en effet de voir les vedettes du grand-opéra

cultiver leurs qualités de comédiens pour hisser leur présence scénique à la hauteur de leurs ressources vocales. À l'instar, oserait-on dire, de la double nature du Christ à la fois humain et divin...

**L'idéal de complémentarité dont rêvait Gounod** se retrouve enfin dans sa prédilection pour la tessiture de mezzo-soprano, qu'il qualifiait de « voix des deux sexes ». La statuette de l'Hermaphrodite le fascinait au même titre que, par illusion, la voix de Georgina Weldon - cette Anglaise qui le vampirisait et le retenait à Londres au moment où *Roméo* était repris à l'Opéra-Comique. L'aspiration à

la réunion des contraires était du domaine des chimères légitimes, mais elle eut des conséquences funestes quand Gounod inventa la voix de *soprano lyrico-dramatique léger*, seule capable de chanter l'immense tableau de La Crau (dont ne subsiste pas même la moitié) qui en 1864 aurait été point culminant de *Mireille*, et non son talon d'Achille. De même, en 1867, la scène du breuvage de *Roméo et Juliette* avec sa conclusion « Amour, ranime mon courage » a été publiée... mais avec une invitation à la couper. Si bien qu'elle n'a été donnée intégralement qu'une fois, en 2019, en concert, et sans la fatigue scénique des actes précédents.

**« L'orchestre, à certains instants, a des frémissements qui pénètrent ; une langueur indicible s'empare de vous ; le décousu même de cet immense duo commencé, abandonné, et repris suivant que la scène l'exige, influe sur vos nerfs. On se croirait soi-même sous ce balcon où l'on voit la forme indécise de Juliette. »**

Le Figaro, 29 avril 1867





PARIGI: TEATRO DELL'OPERA. - ROMEO E GIULIETTA, opera in cinque atti, musica di CARLO GOUNOD.

.....

Gounod dirige *Roméo et Juliette* en 1888, lorsque l'œuvre entre au répertoire de l'Opéra (il a alors 70 ans).

Juliette est interprétée par Adelina Patti, créatrice du rôle à Londres en 1867 (et à qui succéderont à Paris Emma Eames puis Nellie Melba). Jean de Reszke aborde le rôle de Roméo où il excellera jusqu'en 1901, à Paris mais aussi à Londres et New York. Le pupitre du chef d'orchestre est alors placé contre le plateau, l'habitable du souffleur servant de support à la partition. Le chef dirige la scène, dos à l'orchestre, ce qui l'oblige à se tourner fréquemment vers les musiciens, comme ici. André Messager déplacera le pupitre de direction là où il se trouve aujourd'hui, en 1898 à l'Opéra-Comique puis 1908 à l'Opéra.

.....

## GÉRARD CONDÉ

Compositeur (opéras, mélodies, œuvres instrumentales) et musicographe (recherches et publications sur l'opéra romantique français, notamment), Gérard Condé collabore à *L'Avant-Scène Opéra*, *Diapason* et *Opéra Magazine*. Après une monographie consacrée à Charles Gounod (Fayard, 2009), il achève un *Massenet* pour Bleu nuit éditeur.

# REPRISE À L'OPÉRA-COMIQUE QUAND BIZET REMPLACE GOUNOD

---



.....  
Georges Bizet

*En 1872, Gounod vit à Londres - dont il ne rentrera qu'en 1874. À sa demande, c'est son jeune ami et ancien disciple Bizet qui « dirige les études » de Roméo et Juliette à l'occasion de la reprise à l'Opéra-Comique. Bizet y est bien connu pour y avoir créé Djamiléh le 22 mai précédent. Il commence son travail de scène pour L'Arlésienne d'Alphonse Daudet (au Vaudeville le 1<sup>er</sup> octobre), et*

*il va le mener tout en transformant sa propre œuvre en suite symphonique, ce qui assurera à L'Arlésienne un succès durable après sa recreation en concert le 1<sup>er</sup> novembre au Cirque d'Hiver.*

*À l'Opéra-Comique, Bizet a pour tâche d'enseigner leurs rôles aux artistes de la troupe : c'est aujourd'hui la fonction du chef de chant sur chaque production lyrique.*

**« Pour la surveillance musicale à donner aux études d'ensemble de Roméo, je suis très reconnaissant à Bizet de vouloir bien en accepter la corvée et la responsabilité : je ne connais que lui et Saint-Saëns à qui j'eusse voulu les confier. »**

Gounod au directeur de l'Opéra-Comique, le 26 septembre 1872

***Gounod à Bizet,  
11 octobre 1872***

Je commence cette lettre par où je devrais la finir, puisque je vais t'y parler de moi avant de m'y occuper de toi mais, comme c'est pour te dire merci des soins et de la surveillance que tu veux bien donner à Roméo, tu me pardonneras d'avoir prononcé son nom avant celui de *L'Arlésienne*.

***Gounod à Bizet,  
15 octobre 1872***

Quelques lignes relatives à Roméo, pour que tu aies le plus tôt possible les renseignements que tu me demandes quant aux coupures :

2<sup>e</sup> acte : Je demande qu'on dise DEUX FOIS l'ensemble « De cet adieu... ». Sans cela, l'expression de cette dernière période du duo n'a plus de *force*, et le morceau plus de *forme*. Jusqu'à quand ignorera-t-on qu'à force de vouloir aller au plus vite, on reste dans le plus *obscur*, et que la saveur et la clarté d'une phrase musicale tiennent le plus souvent à une juste appréciation du temps qu'elle prend ?

3<sup>e</sup> acte : Suppression du chœur des moines et de l'air de Frère Laurent - la version du Théâtre-Lyrique.

Finale : SANS HÉSITATION AUCUNE, terminer par : « Non ! je mourrai, mais je veux la revoir. » La reprise de l'ensemble « Capulets ! Montaigus ! » n'a pas l'ombre de raison d'être ; c'est une reprise suggérée par le pur désir de refaire beaucoup de bruit dans l'espoir de faire... DE L'EFFET !

4<sup>e</sup> acte : Une seule strophe de Capulet avant l'ensemble en quatuor - soit.

Quant au tableau de l'épithalame, je suis absolument de ton avis. Coupure du chœur en *la*, et rétablissement de l'ensemble en *fa*.

5<sup>e</sup> acte : L'entracte en *ut* mineur est ABSOLUMENT NÉCESSAIRE. Qu'on supprime le récit de Frère Laurent et de Frère Jean, je crois que l'absence de ce point est sans inconvénient pour l'intelligence de la pièce.

***Bizet à Gounod,  
13 octobre 1872***

Vous avez été le commencement de ma vie d'artiste. Je résulte de vous. Vous êtes la cause et je suis la conséquence. J'ai craint d'être absorbé, je puis vous l'avouer maintenant, et vous avez pu remarquer les effets de cette inquiétude. Je crois être aujourd'hui plus maître de ma main, et ne sens plus que les bienfaits de votre salubre et décisive influence.

***Gounod à Bizet,  
17 octobre 1872***

Ta lettre du 13 vient de rouvrir à mon amitié une porte que ni ta volonté ni la mienne n'avaient fermée. Tu m'expliques le quasi-silence qui s'était fait entre nous, et je retrouve dans mon cœur comme dans le tien cette confiance et cet abandon qui sont la respiration de la vie morale. [...]

Un compagnon, un ami, un bon exemple même dans les tendances : oui, je l'espère, je l'ai toujours été pour toi ; mais une cause, une source, un maître, je n'ai pas droit à ces titres-là. D'ailleurs, eussé-je le moindre droit

au dernier d'entre eux, je n'y verrais pas la légitimité de tes craintes. Un maître, *quel qu'il soit*, ne peut pas plus anéantir une personnalité qu'il ne peut la créer : c'est un acte qui dépasserait non seulement ses droits, mais son pouvoir. [...]

Tu as une nature trop musicale pour n'avoir pas ta nature musicale. [...] Te voilà maintenant *nommé*, c'est-à-dire *distinct*, détaché de la masse, sorti de la confusion, et ta gloire aura le droit d'être à toi comme tu auras été à elle.

### ***Gounod à Bizet, 29 octobre 1872***

Je te réponds par ordre :

1° La cavatine « Ah ! lève-toi, soleil... » en *si* bémol, c'est entendu : c'est bien dommage de perdre la teinte de *si* bécarré, calculée sur la palette générale de l'acte, mais enfin, dans ce siècle où la tonalité est indifférente, *si* bémol est aussi bon qu'*ut*...

2° Trio du mariage - Hélas ! à quoi bon tenir à une chose qui a contre elle la fatigue des interprètes ? Je regrette extrêmement qu'on ne dise la phrase finale qu'une fois : elle n'est moralement complète qu'avec la redite. Qu'on fasse comme on voudra mais je suis certain que le morceau y perd...

3° Le baryton Ismaël - Il faut bien lui faire faire ce qu'il peut, puisqu'il ne peut pas faire ce qu'il y a ! Que veux-tu ? Frère Laurent est *une basse* et Ismaël *un artiste*. Donc, passons. Je ne regrette qu'une chose, c'est l'altération de sa mélodie monacale dans la première partie du trio « Leur inséparable union », et autres passages. Ainsi « Que leur vieillesse heureuse » perd toute son austérité par la forme *ascendante* substituée à la *descendante* !!! Hélas ! hélas ! Enfin ! Amen !

Je te suis absolument reconnaissant et redevable du soin, de l'amitié et de l'intelligence que tu dépenses pour mon pauvre enfant !

### ***Gounod à Bizet, 25 janvier 1873***

J'apprends que Roméo vient de faire son apparition devant le public de l'Opéra-Comique, et je croirais manquer à l'amitié que je te porte autant qu'à celle que tu m'as témoignée, si je ne te remerciais de la part essentielle que tu as prise à cet accouchement, part à laquelle doit revenir, sans nul doute, bonne quantité du succès de l'œuvre et de la représentation.

[...] Je sais que les qualités qui peuvent se trouver dans une œuvre ont une bien faible chance d'action sur le public si elles ne sont mises en évidence par les facultés de ceux qui sont chargés d'enseigner l'œuvre ou de l'interpréter. Je sais cela trop bien pour ne pas apprécier à toute sa valeur les services que tu m'as rendus, une intelligence aussi délicate et une obligeance aussi zélée que celles dont tu as fait preuve dans cette circonstance.

Lettres publiées dans *La Revue de Paris*, novembre-décembre 1899, p. 697 et suivantes

.....  
Décor du dernier tableau signé Philippe-Marie Chaperon pour l'Opéra-Comique en 1872. En bas de la maquette, au niveau du plateau, la crypte des Capulet. Au dessus, la perspective sur le cimetière était entièrement peinte en trompe-l'oeil sur des châssis de toile.



# GOUNOD, LA CRITIQUE ET LE PUBLIC

---

Par **Camille Saint-Saëns**



---

Charles Gounod dans les années 1860

Le bon public s'abandonne sans contrainte au charme de *Faust* et de *Roméo* ; les « amateurs éclairés » se demandent encore ce qu'ils doivent en penser.

Comment le sauraient-ils ? Habitué à chercher dans leur journal des opinions toutes faites, ils ont toujours été désorientés. Il y a trente ans, on attaquait Gounod au profit de l'école italienne triomphante et dominatrice, l'accusant de germanisme ; maintenant que la faveur de la critique s'est tournée du côté de l'école allemande, on veut le faire passer pour italien. Immuable au milieu de ces vicissitudes, il n'a jamais été autre chose qu'un artiste français, et le plus français qui se puisse voir.

Le triomphe de la première heure, qui avait manqué à *Faust*, ne fit pas défaut à *Roméo* ; ce fut dès l'abord un entraînement, un délire. Si *Faust* est plus complet, il faut convenir que nulle part le charme particulier à Gounod

n'est aussi pénétrant que dans *Roméo*. L'époque de son apparition marque l'apogée de l'influence de Gounod ; toutes les femmes chantaient ses mélodies, tous les jeunes compositeurs imitaient son style.



« Quel homme élégant que Berlioz ! » me disait un jour Gounod. Le mot est profond. L'élégance de Berlioz n'apparaît pas de prime abord dans son écriture gauche et maladroite ; elle est cachée dans la chair même de son œuvre ; elle existe, à l'état latent, dans sa nature prodigieuse. Chez Gounod, ce serait plutôt le contraire : son écriture, d'une élégance impeccable, couvre parfois un certain fond de vulgarité. Il est peuple par moments et, s'adressant facilement au peuple, il est devenu populaire bien avant Berlioz.

Cette vulgarité – si vulgarité il y a – pourrait se comparer à celle d'Ingres (qu'il admirait profondément) : c'est comme un fond de sang plébéien, c'est l'antidote de la mièvrerie. Cela n'a rien à voir avec la trivialité dont ses prédécesseurs les plus illustres dans l'opéra et l'opéra-comique français n'ont pas toujours su se garder.

Gounod visait haut, mais le souci constant de l'expression devait, comme tout ce qui tient au réalisme, le ramener de temps en temps sur la terre. Ce réalisme lui-même ouvrait une voie féconde et absolument nouvelle en musique. Pour la première fois, à la peinture de l'union des cœurs et des âmes s'est ajoutée celle de la communion des épidermes, du parfum des cheveux dénoués, de l'enivrement des haleines sous les effluves du printemps. J'ai vu des natures chastes et hautement compréhensives s'effaroucher de ces innovations, accuser Gounod d'avoir rabaissé, matérialisé l'amour au théâtre. Que d'autres seraient heureux de mériter un tel reproche !



Gounod, qui avait pratiqué la peinture, savait qu'il n'est pas obligatoire de mettre toute sa palette sur la toile, et il ramena dans l'orchestre du théâtre la sobriété, mère des justes colorations et des nuances délicates. Il supprima les redites insupportables, les longueurs fatigantes qui déparent tant de beaux ouvrages.

Désireux de laisser à la voix tout son éclat, toute son importance, il supprima les bruits inutiles, dont personne alors ne croyait pouvoir se passer.

Obtenir le plus grand résultat avec le moindre effort apparent possible, réduire la peinture des effets matériels à de simples indications et concentrer l'intérêt sur l'expression des sentiments, voilà les principes sur lesquels il semble s'être appuyé. Au système de la mélodie cherchée pour elle-même, il préféra, comme Gluck, celui de la mélodie naissant de la déclamation, se moulant sur les mots et les mettant en relief, sans rien perdre de sa propre importance de façon que les deux forces se multiplient l'une par l'autre, au lieu de se combattre.

La recherche de l'expression a toujours été son objectif : c'est pourquoi il y a si peu de notes dans sa musique, privée de toute arabesque parasite, de tout ornement destiné à l'amusement de l'oreille : chaque note y chante.



J'aurais voulu parler de l'homme, de son charme pénétrant, donner une idée de son esprit, de ses propos, de sa façon de rattacher la musique à l'ensemble de l'art dont elle n'était à ses yeux qu'une partie, de cette conversation éblouissante qui rassemblait par moments à certaines pages des romans de Victor Hugo. Le musicien a tout absorbé. Je borne là cette esquisse, en regrettant amèrement d'être un si médiocre peintre pour un tel tableau.

A handwritten signature in cursive, appearing to read 'C. Gounod', written in dark ink on a light background.

Portraits et Souvenirs, 1900

# À TRAVERS LA PRESSE

Plusieurs femmes du Marais se pâment dans la salle en entendant Juliette lancer :

« Je veux vivre dans le rêve. »

Mais ceux qui ont eu le malheur de consulter le chef-d'œuvre de Shakespeare ne partagent pas ce délire. L'héroïne du grand poète est une enfant de quatorze ans. C'est forcer la nature que de lui faire chanter une valse de Strauss. Cette valse aura du succès parmi les femmes perdues et ce sera son châtement.

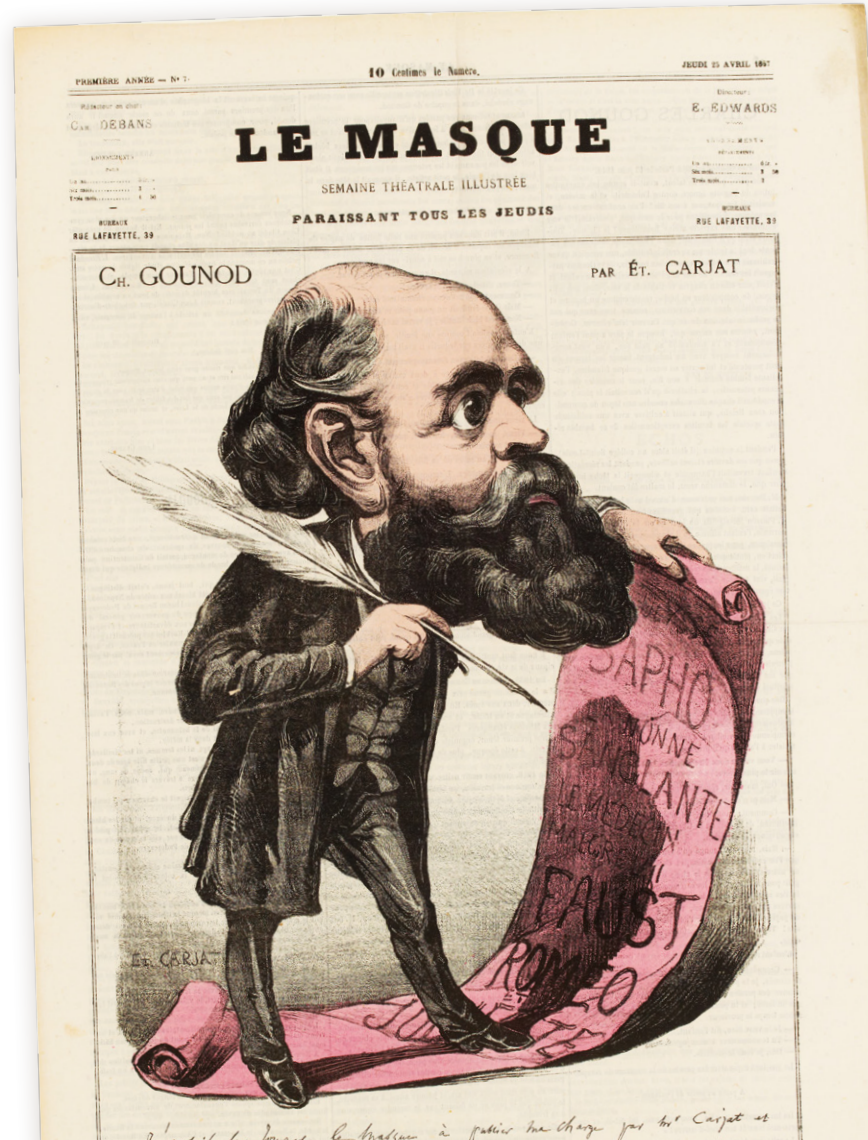
*La Semaine musicale, 9 mai 1867*



Cette musique a des détails qui enchantent, des enroulements décoratifs qui rappellent les arabesques de Raphaël dans les loges du Vatican.

Baucoup de maniérisme, une mosaïque d'idées abstraites. Rien pour le cœur, rien pour les sens mais, par moments, les plus délicates gourmandises pour l'esprit : tout cela presque sans rapport avec le sujet et se contentant d'effleurer l'anecdote.

*Revue des Deux Mondes, 2<sup>e</sup> période, t. 69, 1867*





# JOURNAL DES DÉBATS

## POLITIQUES ET LITTÉRAIRES

5 MAI 1867

La nouvelle partition de M. Gounod est celui de ses ouvrages dans lequel il y a le plus d'unité et de qualités homogènes. Un souffle poétique passe à travers cette œuvre charmante où même les morceaux de demi-caractère ne trahissent pas la moindre faiblesse, la moindre négligence dans le style du musicien... On voit que le compositeur est tout à fait maître de soi.

ERNEST REYER



Juliette s'empoisonne plutôt que d'épouser M. Lavessière, auquel son père la destine. Comme je comprends ça !

Ce que voyant, Roméo s'empoisonne itou !

Mais Juliette n'était morte que pour rire. Elle revient à elle, et voyant son époux en proie à d'atroces coliques. Elle se poignarde de désespoir.

## LE MENESTREL

Journal de Musique.

12 mai 1867

Roméo va faire enfin disparaître cette pâle partition de Bellini, promenade trop longtemps par les troupes italiennes, et prendre possession d'un succès au moins égal à celui de *Faust* sur tous les théâtres des deux mondes.



J'ai l'indicible bonheur de me trouver face à un ouvrage immense. Je suis encore tout étourdi des splendeurs que je viens d'entendre. Je ne m'occupe guère de ce qu'ont pu faire les autres compositeurs sur un même sujet quand je sens encore vibrer en moi les émotions que j'ai éprouvées pendant une longue soirée. Il règne sur ce chaos, qui vous reste dans la tête après une seule audition, un souvenir de grandeur qui domine tout.

Le Figaro, 29 avril 1867

# PERRIER, L'OCCASION DE BULLER ENSEMBLE



NW M&D, SAS au capital de 26 740 940€, 92,30 Issy les Moulineaux, RCS Nanterre 479 463 044 - Sous réserve de disponibilité.

**perrier**

LIVRET

## OUVERTURE - PROLOGUE

### CHŒUR ET SOLISTES

Vérone vit jadis deux  
familles rivales,  
Les Montaigus, les Capulets<sup>1</sup>  
De leurs guerres sans fin,  
à toutes deux fatales,  
Etranglant le seuil  
de ses palais.  
Comme un rayon vermeil  
brille en un ciel d'orage,  
Juliette parut, et  
Roméo l'aima !  
Et tous deux, oubliant le  
nom qui les outrage,  
Un même amour  
les enflamma !  
Sort funeste !  
aveugles colères !  
Ces malheureux amants  
payèrent de leurs jours  
La fin des haines séculaires  
Qui virent naître  
leurs amours !

## ACTE I

*Bal chez les Capulets.*

### N° 1 - Introduction

#### CHŒUR

L'heure s'envole  
Joyeuse et folle,  
Au passage il faut la saisir !  
Cueillons les roses

Pour nous écloses  
Dans la joie et dans le plaisir.

#### LES HOMMES

Chœur fantasque  
Des amours  
Sous le masque  
De velours,  
Ton empire  
Nous attire  
D'un sourire,  
D'un regard !  
Et, complice,  
Le cœur glisse  
Au caprice  
Du hasard !

#### LES FEMMES

Nuit d'ivresse !  
Folle nuit !  
L'on nous presse,  
L'on nous suit !  
Le moins tendre  
Va se rendre  
Et se prendre  
Dans nos rets !  
De la belle  
Qui l'appelle,  
Tout révèle  
Les attraits !

#### TYBALT

Eh bien ! cher Pâris,  
que vous semble  
De la fête des Capulets ?

#### PÂRIS

Richesse et beauté tout  
ensemble  
Sont les hôtes de ce palais !

#### TYBALT

Vous n'en voyez pas  
la merveille,

Le trésor unique et sans prix  
Qu'on destine à l'heureux Pâris.  
Regardez ! La voici,  
conduite par son père.

#### CAPULET

Soyez les bienvenus, amis,  
dans ma maison !  
À cette fête de famille,  
La joie est de saison !  
Pareil jour vit naître ma fille !  
Mon cœur bat de plaisir  
encore en y songeant !  
Mais excusez ma tendresse  
indiscreète !  
Voici ma Juliette !  
Accueillez-la d'un  
regard indulgent.

#### LES HOMMES

Ah ! qu'elle est belle !  
On dirait une fleur nouvelle  
Qui s'épanouit au matin.  
Elle semble porter en elle  
Toutes les faveurs du destin.

#### TOUS

Ah ! qu'elle est belle !

#### JULIETTE

Écoutez !  
C'est le son des instruments  
joyeux  
Qui nous appelle et nous  
convie !  
Ah !  
Tout un monde enchanté  
semble naître à mes yeux !  
Tout me fête et m'énivre,  
et mon âme ravie  
S'élançait dans la vie  
Comme l'oiseau  
s'envole aux cieux !

#### CAPULET

Allons ! jeunes gens !  
Allons ! belles dames !  
Aux plus diligents  
Ces yeux pleins de flammes !  
Nargue des censeurs  
Qui grondent sans cesse !  
Fêtez la jeunesse  
Et place aux danseurs !  
Qui reste à sa place  
Et ne danse pas,  
De quelque disgrâce  
Fait l'aveu tout bas !  
Ô regret extrême !  
Quand j'étais moins vieux,  
Je guidais moi-même  
Vos ébats joyeux !  
Les douces paroles  
Ne me coûtaient rien !  
Que d'aveux frivoles  
Dont je me souviens !  
Ô folles années  
Qu'emporte le temps !  
Ô fleurs du printemps  
À jamais fanées !

#### CHŒUR

Nargue ! nargue des censeurs,  
Qui grondent sans cesse !  
Fêtons la jeunesse,  
Et place aux danseurs !  
*Tout le monde s'éloigne et  
circule dans les galeries  
voisines. Juliette sort au  
bras de Pâris, Capulet  
et Tybalt les suivant en  
causant. Roméo et Mercutio  
paraissent avec leurs amis.*

### N° 1 bis - Scène

#### MERCUTIO

Enfin la place est libre, amis !

1 - Le nom propre Capulet (et par conséquent celui de Montaigu) prend un -s au pluriel afin d'être plus facile à rimer, la règle de la rime pour l'œil (ici avec "palais") prévalant dans les livrets d'opéra comme dans la poésie.

Pour un instant qu'il soit permis d'ôter son masque.

### ROMÉO

Non, non, vous l'avez promis !  
Soyons prudents ! ici nul ne doit nous connaître !  
Quittons cette maison sans en braver le maître.

### MERCUTIO

Bah ! si les Capulets sont gens à se fâcher,  
C'est lâcheté de nous cacher,  
Car nous avons tous là de quoi leur tenir tête !

### MERCUTIO et LE CHŒUR

Oui, nous avons tous là de quoi leur tenir tête !

### ROMÉO

Mieux eût valu ne pas nous mêler à la fête !

### MERCUTIO

Pourquoi ?

### ROMÉO

J'ai fait un rêve !

### MERCUTIO

Ô présage alarmant !  
La reine Mab t'a visité !

### ROMÉO

Comment ?

## N° 2 - Ballade de la Reine Mab

### MERCUTIO

Mab, la reine des mensonges,  
Préside aux songes.  
Plus légère que le vent  
Décevant,  
À travers l'espace,  
À travers la nuit,  
Elle passe,  
Elle fuit !

Son char, que l'atome rapide  
Entraîne dans l'éther limpide,  
Fut fait d'une noisette vide  
Par ver de terre, le charron !  
Les harnais, subtile dentelle,  
Ont été découpés dans l'aile  
De quelque verte sauterelle  
Par son cocher, le moucheron !  
Un os de grillon sert  
de manche  
À son fouet, dont la mèche  
blanche  
Est prise au rayon qui  
s'épanche  
De Phœbé rassemblant sa cour.  
Chaque nuit, dans cet  
équipage,  
Mab visite, sur son passage,  
L'époux qui rêve de veuvage  
Et l'amant qui rêve d'amour !  
À son approche, la coquette  
Rêve d'atours et de toilette,  
Le courtisan fait la courbette,  
Le poète rime ses vers !  
À l'avare, en son gîte sombre,  
Elle ouvre des trésors  
sans nombre,  
Et la liberté rit dans l'ombre  
Au prisonnier chargé de fers.  
Le soldat rêve d'embuscades,  
De batailles et d'estocades,  
Elle lui verse les rasades  
Dont ses lauriers sont arrosés.  
Et toi, qu'un soupir effarouche,  
Quand tu reposes sur ta couche,  
Ô vierge ! elle effleure  
ta bouche  
Et te fait rêver de baisers !

## N° 2 bis - Récit et Scène

### ROMÉO

Eh bien ! que l'avertissement  
Me vienne de Mab  
ou d'un autre,

Sous ce toit qui n'est point  
le nôtre  
Je me sens attristé  
d'un noir pressentiment !

### MERCUTIO

Ta tristesse, je le devine,  
Est de ne point trouver ici  
ta Rosaline ;  
Cent autres dans le bal te  
feront oublier  
Ton fol amour d'écolier !  
Viens !

### ROMÉO

Ah ! voyez !

### MERCUTIO

Qu'est-ce donc ?

### ROMÉO

Cette beauté céleste  
Qui semble un rayon  
dans la nuit !

### MERCUTIO

Le porte-respect qui la suit  
Est d'une beauté  
plus modeste !

### ROMÉO

Ô trésor digne des cieux !  
Quelle clarté soudaine  
a dessillé mes yeux !  
Je ne connaissais pas  
la beauté véritable !  
Ai-je aimé jusqu'ici ?  
ai-je aimé ?

### MERCUTIO

Bon ! voilà Rosaline au diable !  
Et nous avions prévu ceci !

### AMIS DE ROMÉO

Nous avons prévu ceci !

### MERCUTIO

On la congédie  
Sans plus de souci,

Et la comédie  
Se termine ainsi !

### AMIS DE ROMÉO

On la congédie  
Sans plus de souci,  
Et la comédie  
Se termine ainsi !  
*Mercutio entraîne Roméo,  
au moment où paraît Juliette  
suivie de Gertrude.*

### JULIETTE

Voyons, nourrice, on  
m'attend, parle vite !

### GERTRUDE

Respirez un moment !  
Est-ce moi qu'on évite,  
Ou le comte Pâris  
que l'on cherche ?

### JULIETTE

Pâris ?

### GERTRUDE

Vous aurez là, dit-on,  
la perle des maris.

### JULIETTE

Ah ! ah !  
Je songe bien vraiment  
au mariage !

### GERTRUDE

Par ma vertu ! j'étais  
mariée à votre âge !

### JULIETTE

Non ! non ! je ne veux pas  
t'écouter plus longtemps !  
Laisse mon âme  
à son printemps !

## N° 3 - Ariette

Ah !  
Je veux vivre  
Dans le rêve qui m'enivre  
Ce jour encor !  
Douce flamme,

Je te garde dans mon âme  
Comme un trésor !  
Cette ivresse  
De jeunesse  
Ne dure, hélas ! qu'un jour !  
Puis vient l'heure  
Où l'on pleure,  
Le cœur cède à l'amour,  
Et le bonheur fuit sans retour !  
Loin de l'hiver morose,  
Laisse-moi, laisse-moi  
sommeiller  
Et respirer la rose,  
Respirer la rose  
Avant de l'effeuiller.  
Ah ! Ah ! Ah ! Ah !  
Douce flamme,  
Reste dans mon âme  
Comme un doux trésor  
Longtemps encor !  
*Grégorio paraît et se  
rencontre avec Roméo.*

### N° 3 bis - Récit

**ROMÉO,**  
*à Grégorio, en lui  
montrant Juliette.*  
Le nom de cette  
belle enfant ?

**GRÉGORIO**  
Vous l'ignorez ?  
C'est Gertrude.

**GERTRUDE**  
Plaît-il ?

**GRÉGORIO,**  
*à Gertrude.*  
Très gracieuse dame !  
Pour les soins du souper,  
Je crois qu'on vous réclame.

**GERTRUDE**  
C'est bien ! me voici !

**JULIETTE**  
Va !

*Gertrude sort avec Grégorio.  
Roméo arrête Juliette  
au-moment où elle va sortir.*

**ROMÉO**  
De grâce, demeurez !

### N° 4 - Madrigal

Ange adorable,  
Ma main coupable  
Profane, en l'osant toucher,  
La main divine  
Dont j'imagine  
Que nul n'a droit d'approcher !  
Voilà, je pense,  
La pénitence  
Qu'il convient de m'imposer,  
C'est que j'efface  
L'indigne trace  
De ma main par un baiser !

**JULIETTE**  
Calmez vos craintes !  
À ces étreintes

Du pèlerin prosterné,  
Les saintes même,  
Pourvu qu'il aime,  
Ont d'avance pardonné.  
Mais à sa bouche  
La main qu'il touche  
Prudemment doit refuser  
Cette caresse  
Enchanteresse  
Qu'il implore en un baiser !

**ROMÉO**  
Les saintes ont pourtant  
une bouche vermeille...

**JULIETTE**  
Pour prier seulement !

**ROMÉO**  
N'entendent-elles pas la voix  
qui leur conseille  
Un arrêt plus clément ?

**JULIETTE**  
Aux prières d'amour leur

cœur reste insensible,  
Même en les exauçant !

**ROMÉO**  
Exaucez donc mes vœux et  
gardez impassible  
Votre front rougissant !

**JULIETTE**  
Ah ! je n'ai pu m'en défendre !  
J'ai pris le péché pour moi !

**ROMÉO**  
Pour apaiser votre émoi,  
Vous plaît-il de me le rendre ?

**JULIETTE**  
Non ! je l'ai pris !  
laissez-le moi !

**ROMÉO**  
Vous l'avez pris,  
rendez-le-moi !

### N° 5 - Finale

**ROMÉO**  
Quelqu'un !  
*Il remet son masque.*

**JULIETTE**  
C'est mon cousin Tybalt !

**ROMÉO**  
Eh ! quoi ! vous êtes ?

**JULIETTE**  
La fille du seigneur Capulet !

**ROMÉO, à part.**  
Dieu !

**TYBALT**  
Pardon ! Cousine, nos amis  
désertent nos fêtes  
Si vous fuyez ainsi leurs  
regards !  
Venez donc ! venez donc !

*(bas)* Quel est ce beau galant  
qui s'est masqué si vite  
En me voyant venir ?

**JULIETTE**  
Je ne sais !

**TYBALT**  
On dirait qu'il m'évite !

**ROMÉO**  
Dieu vous garde, seigneur !  
*Il sort.*

**TYBALT**  
Ah ! je le reconnais à sa voix,  
à ma haine !  
C'est lui ! c'est Roméo !

**JULIETTE**  
Roméo !

**TYBALT**  
Sur l'honneur !  
Je punirai le traître et  
sa mort est certaine !  
*Il sort.*

**JULIETTE**  
C'était Roméo !  
Ah ! je l'ai vu trop tôt sans le  
connaître !  
La haine est le berceau de  
cet amour fatal !  
C'en est fait ! si je ne puis être  
à lui,  
Que le cercueil soit  
mon lit nuptial !  
*Elle s'éloigne lentement ;  
les invités reparaissent.*

**TYBALT,**  
*apercevant Roméo.*  
Le voici ! le voici !

**PÂRIS**  
Qu'est-ce donc ?

**TYBALT,**  
*lui montrant Roméo.*  
Roméo !

## PÂRIS

Roméo !

**ROMÉO**, à part.

Mon nom même  
Est un crime à ses yeux !  
Ô douleur !  
Capulet est son père  
et je l'aime !

**MERCUTIO**, à Roméo.

Voyez ! voyez de quel air  
furieux Tybalt nous regarde !  
Un orage est dans l'air. . .

**TYBALT**

Je tremble de rage !

**CAPULET**, à ses invités.

Quoi ! partez-vous déjà ?  
demeurez un instant !  
Un souper joyeux vous attend !

**TYBALT**

Patience ! patience !  
De cette mortelle offense  
Roméo, j'en fais serment,  
Subira le châtement !

**MERCUTIO**

On nous observe, silence !  
Il faut user de prudence !  
N'attendons pas follement  
Un funeste évènement.

**CAPULET**, à ses invités.

Que la fête recommence !  
Que l'on boive et que  
l'on danse !  
Autrefois, j'en fais serment,  
Nous dansions plus  
vaillamment !

**CHŒUR**

Que la fête recommence !  
Que l'on boive et que l'on danse !  
Le plaisir n'a qu'un moment !  
Terminons la nuit gaîment !

# ACTE II

*Le jardin de Juliette.*

## N° 6 - Entracte et Chœur

**ROMÉO**, seul.

Ô nuit ! sous tes ailes  
obscurées  
Abrite-moi !

**MERCUTIO**,

*appelant du dehors.*  
Roméo ! Roméo !

**ROMÉO**

C'est la voix de Mercutio !  
Celui-là se rit des blessures  
Qui n'en reçut jamais !

**CHŒUR**, en coulisses.

Mystérieux et sombre,  
Roméo ne nous entend pas !  
L'amour se plaît dans l'ombre,  
Puisse l'amour guider ses pas !  
*Les voix s'éloignent.*

## N° 7 - Cavatine

**ROMÉO**

L'amour ! L'amour ! Oui, son  
ardeur a troublé tout mon  
être !  
Mais quelle soudaine clarté  
Resplendit à cette fenêtre !  
C'est là que dans la nuit  
rayonne sa beauté !  
Ah ! lève-toi, soleil ! fais pâler  
les étoiles,  
Qui, dans l'azur sans voiles,  
Brillent au firmament.  
Ah ! lève-toi ! Ah ! lève-toi !  
parais ! parais !  
Astre pur et charmant !  
Elle rêve ! elle dénoue  
Une boucle de cheveux,  
Qui vient caresser sa joue !

Amour ! Amour ! porte-lui  
mes vœux !  
Elle parle ! Qu'elle est belle !  
Ah ! je n'ai rien entendu !  
Mais ses yeux parlent pour elle,  
Et mon cœur a répondu !

## N° 8 - Scène et Chœur

*La fenêtre s'ouvre. Juliette  
paraît sur le balcon.*

**JULIETTE**

Hélas ! moi, le hair ! haine  
aveugle et barbare !  
Ô Roméo ! pourquoi ce nom  
est-il le tien ?  
Abjure-le, ce nom fatal  
qui nous sépare,  
Ou j'abjure le mien.

**ROMÉO**, s'avançant.

Est-il vrai ? l'as-tu dit ? Ah !  
dissipe le doute  
D'un cœur trop heureux.

**JULIETTE**

Qui m'écoute  
Et surprend mes secrets  
dans l'ombre de la nuit ?

**ROMÉO**

Je n'ose, en me nommant,  
te dire qui je suis !

**JULIETTE**

N'es-tu pas Roméo ?

**ROMÉO**

Non ! je ne veux plus l'être  
Si ce nom détesté me sépare  
de toi !  
Pour t'aimer, laisse-moi renaître  
Dans un autre que moi !

**JULIETTE**

Ah ! tu sais que la nuit  
te cache mon visage !

Tu le sais ! si tes yeux  
en voyaient la rougeur !  
Elle te rendrait témoignage  
De la pureté de mon cœur !  
Adieu les vains détours !  
m'aimes-tu ? je devine  
Ce que tu répondras :  
ne fais pas de serments !  
Phœbé de ses rayons  
inconstants,  
J'imagine,  
Éclaire le parjure et se rit  
des amants !  
Cher Roméo ! dis-moi  
loyalement : je t'aime !  
Et je te crois ! et mon honneur  
se fie au tien,  
Ô mon seigneur ! comme  
tu peux te fier à moi-même !  
N'accuse pas mon cœur,  
dont tu sais le secret,  
D'être léger pour n'avoir  
pu se taire  
Mais accuse la nuit, dont  
le voile indiscret  
A trahi le mystère.

**ROMÉO**

Devant Dieu qui m'entend,  
je t'engage ma foi !

**JULIETTE**

Écoute ! on vient !  
silence ! éloigne-toi !

**GRÉGORIO et LE CHŒUR**

Personne ! personne !  
Le page aura fui !  
Au diable on le donne,  
Le diable est pour lui !  
Le fourbe, le traître,  
Attendait son maître !  
Le destin jaloux  
L'arrache à nos coups !  
Et demain, peut-être,  
Il rira de nous !

**GERTRUDE**

De qui parlez-vous donc ?

**GRÉGORIO**

D'un page  
Des Montaigus !  
Maître et valet  
En passant notre seuil ont  
osé faire outrage  
Au seigneur Capulet !

**GERTRUDE**

Vous moquez-vous ?

**GRÉGORIO**

Non ! sur ma tête !  
Un des Montaigus s'est  
permis  
De venir avec ses amis  
À notre fenêtre !

**GERTRUDE**

Un Montaigu ?

**GRÉGORIO**

Un Montaigu !

**CHŒUR**

Est-ce pour vos beaux yeux  
que le traître est venu ?

**GERTRUDE**

Qu'il vienne encore ! et sur  
ma vie,  
Je vous le ferai marcher  
droit, si droit,  
Qu'il n'aura pas envie  
de recommencer !

**GRÉGORIO**

On vous croit !

**CHŒUR**

Pour cela, nourrice, on vous  
croit !  
Bonne nuit, charmante  
nourrice,  
Joignez la grâce à vos vertus !  
Que le Ciel vous bénisse  
Et confonde les Montaigus !  
*Grégorio et les valets  
s'éloignent.*

**GERTRUDE**

Béni soit le bâton qui tôt ou  
tard me venge  
De ces coquins !

**JULIETTE,**

*paraissant sur le seuil du  
pavillon.*

C'est toi, Gertrude ?

**GERTRUDE**

Oui, mon bel ange !  
À cette heure comment  
ne reposez-vous pas ?

**JULIETTE**

Je t'attendais !

**GERTRUDE**

Rentrons !

**JULIETTE**

Ne gronde pas !  
*Roméo réparait.*

**N° 9 – Duo****ROMÉO**

Ô nuit divine ! je t'implore,  
laisse mon cœur à ce rêve  
enchanté !  
Je crains de m'éveiller  
et n'ose croire encore  
à sa réalité !

**JULIETTE**

Roméo !

**ROMÉO**

Douce amie !

**JULIETTE**

Un seul mot puis adieu !  
Quelqu'un ira demain  
te trouver !  
Sur ton âme,  
Si tu me veux pour femme,

Fais-moi dire quel jour, à  
quelle heure, en quel lieu,  
Sous le regard de Dieu notre  
union sera bénie !  
Alors, ô mon seigneur, sois  
mon unique loi !  
Je te livre ma vie entière,  
Et je renie  
Tout ce qui n'est pas toi !  
Mais ! si ta tendresse  
Ne veut de moi que de folles  
amours,  
Ah ! je t'en conjure alors,  
par cette heure d'ivresse,  
Ne me revois plus ! Ne me  
revois plus,  
Et me laisse à la  
douleur, à la douleur qui  
remplira mes jours !

**ROMÉO**

Ah ! je te l'ai dit, je t'adore !  
Dissipe ma nuit ! sois l'aurore,  
Où va mon cœur, où vont mes  
yeux !  
Dispose en reine, dispose de  
ma vie,  
Verse à mon âme inassouvie,  
Toute la lumière des cieus !

**GERTRUDE, parlé.**

Juliette !

**JULIETTE**

On m'appelle !

**ROMÉO**

Ah ! déjà !

**JULIETTE**

Pars ! je tremble  
Que l'on nous voie ensemble !

**GERTRUDE, parlé.**

Juliette !

**JULIETTE**

Je viens !

**ROMÉO**

Écoute-moi...

**JULIETTE**

Plus bas...

**ROMÉO**

... non, non, on ne  
t'appelle pas !

**JULIETTE**

... plus bas, plus bas,  
parle plus bas !

**ROMÉO**

Ah ! ne fuis pas encore !  
Laisse, laisse ma main  
s'oublier dans ta main !

**JULIETTE**

Ah ! l'on peut nous  
surprendre !  
Laisse, laisse ma main  
s'échapper de ta  
main ! Adieu !

**ROMÉO**

Adieu !

**JULIETTE**

Adieu !

**ROMÉO et JULIETTE**

Adieu ! De cet adieu si douce  
est la tristesse,  
Que je voudrais te dire  
adieu jusqu'à demain !

**JULIETTE**

Maintenant, je t'en  
supplie, pars !

**ROMÉO**

Ah ! cruelle !

**JULIETTE**

Pourquoi te rappelais-je ?  
ô folie !  
À peine es-tu près  
de moi, que soudain  
mon cœur l'oublie !



Je te voudrais parti !  
Pas trop loin cependant,  
Comme un oiseau captif  
que la main d'un enfant  
Tient enchaîné d'un fil de  
soie,

À peine vole-t-il,  
dans l'espace emporté,  
Que l'enfant le ramène  
avec des cris de joie,  
Tant son amour jaloux  
lui plaint la liberté !

### ROMÉO

Ah ! ne fuis pas encore !

### JULIETTE

Hélas ! il le faut !

### ROMÉO

Non ! ne fuis pas encore !

### JULIETTE

Hélas ! il le faut !

### ROMÉO et JULIETTE

Adieu ! adieu !  
De cet adieu si douce est la  
tristesse,  
Que je voudrais te dire  
adieu jusqu'à demain !

### JULIETTE

Adieu mille fois !

### ROMÉO, seul.

Va ! repose en paix !  
sommeille !  
Qu'un sourire d'enfant sur  
ta bouche vermeille  
Doucement vienne se poser !  
Et murmurant encore :  
je t'aime ! à ton oreille,  
Que la brise des nuits  
te porte ce baiser !

## ACTE III

### 1<sup>er</sup> TABLEAU

*La cellule de Frère Laurent.*

#### N° 10 - Entracte et Scène

### ROMÉO

Mon père ! Dieu vous garde !

### FRÈRE LAURENT

Eh ! quoi ! le jour à peine  
Se lève, et le sommeil te fuit ?  
Quel transport vers moi te  
conduit ?  
Quel amoureux  
souci t'amène ?

### ROMÉO

Vous l'avez deviné, mon  
père, c'est l'amour !

### FRÈRE LAURENT

L'amour ! encor  
l'indigne Rosaline.

### ROMÉO

Quel nom prononcez-vous ?  
je ne le connais pas !  
L'œil des élus s'ouvrant à la  
clarté divine

Se souvient-il encor des  
ombres d'ici-bas ?  
Aime-t-on Rosaline  
ayant vu Juliette ?

### FRÈRE LAURENT

Quoi ? Juliette Capulet ?

### ROMÉO

La voici !  
*Juliette paraît suivie  
de Gertrude.*

### JULIETTE

Roméo !

### ROMÉO

Mon âme t'appelait !  
Je te vois ! ma bouche  
est muette !

### JULIETTE,

à Frère Laurent.  
Mon père,  
Voici mon époux !  
Vous connaissez ce cœur que  
je lui donne !  
À son amour je m'abandonne,  
Devant le Ciel unissez-vous !

### FRÈRE LAURENT

Oui ! dussé-je affronter une  
aveugle colère,  
Je vous prêterai mon secours.  
Puisse de vos maisons la  
haine séculaire  
S'éteindre en vos  
jeunes amours !

### ROMÉO, à Gertrude.

Toi, veille au dehors !

### FRÈRE LAURENT

Témoin de vos promesses,  
Gardien de vos tendresses  
Que le Seigneur soit avec  
vous !  
À genoux ! À genoux !

#### N° 11 - Trio et Quatuor

### FRÈRE LAURENT

Dieu qui fis l'homme  
à ton image,  
Et de sa chair et de son sang  
Créas la femme, et l'unissant  
à l'homme par le mariage,  
Consacras du haut de Sion  
Leur inséparable union !  
Regarde d'un œil favorable  
Ta créature misérable  
Qui se prosterne devant toi !

### ROMÉO et JULIETTE

Seigneur, nous promettons  
d'obéir à ta loi.

### FRÈRE LAURENT

Entends ma prière fervente :  
Fais que le joug de ta  
servante  
Soit un joug d'amour et de  
paix !  
Que la vertu soit sa richesse,  
Que pour soutenir sa  
faiblesse  
Elle arme son cœur  
du devoir !

### ROMÉO et JULIETTE

Seigneur, sois mon appui,  
sois mon espoir !

### FRÈRE LAURENT

Que leur vieillesse heureuse  
voie  
Leurs enfants marchant dans  
ta voie,  
Et les enfants de  
leurs enfants !

### ROMÉO et JULIETTE

Seigneur ! du noir péché  
c'est toi qui nous défends !

### FRÈRE LAURENT

Que ce couple chaste et  
fidèle,  
Uni dans la vie éternelle,  
Parvienne au royaume  
des cieux !

### ROMÉO et JULIETTE

Seigneur ! sur notre amour  
daigne abaisser les yeux !

### FRÈRE LAURENT,

à Roméo.  
Roméo ! tu choisis  
Juliette pour femme ?

### ROMÉO

Oui, mon père !

### FRÈRE LAURENT,

à Juliette.  
Tu prends Roméo  
pour époux ?

**JULIETTE**

Oui, mon père !

**FRÈRE LAURENT**

Devant Dieu, qui lit dans votre  
âme,  
Je vous unis ! Relevez-vous !

**JULIETTE, GERTRUDE,  
ROMÉO, FRÈRE LAURENT**

Ô pur bonheur !  
Ô joie immense !  
Le Ciel même a reçu nos/  
leurs serments amoureux !  
Dieu de bonté ! Dieu de  
clémence !  
Sois béni par deux  
cœurs heureux !  
*Roméo et Juliette se  
séparent. Juliette sort  
avec Gertrude, Roméo  
sort avec Frère Laurent.*

**2<sup>e</sup> TABLEAU****N° 12 - Chanson**

*Une place publique, avant  
la maison des Capulets.*

**STÉPHANO, seul.**

Depuis hier je cherche en vain  
mon maître !  
Est-il encore chez vous,  
Messeigneurs Capulets ?  
Voyons un peu si vos dignes  
valets  
À ma voix ce matin oseront  
reparaître !  
Que fais-tu, blanche  
tourterelle,  
Dans ce nid de vautours ?  
Quelque jour, déployant  
ton aile,  
Tu suivras les amours !  
Aux vautours, il faut la bataille,  
Pour frapper d'estoc  
et de taille,  
Leurs becs sont aiguisés !

Laisse là ces oiseaux de proie,  
Tourterelle qui fais ta joie  
Des amoureux baisers !  
Gardez bien la belle !  
Qui vivrà verra !  
Votre tourterelle  
Vous échappera !  
Un ramier, loin du vert  
bocage,  
Par l'amour attiré,  
À l'entour de ce nid sauvage  
A, je crois, soupiré !  
Les vautours sont à la curée,  
Leurs chansons, que fuit  
Cythérée,  
Résonnent à grand bruit !  
Cependant, en leur douce  
ivresse  
Nos amants content leur  
tendresse  
Aux astres de la nuit !

**N° 13 - Finale**

Ah ! ah ! voici nos gens !

**GRÉGORIO**

Qui diable à notre porte  
S'en vient roucouler  
de la sorte ?

**STÉPHANO,**

*à part, en riant.*  
La chanson leur déplaît !

**GRÉGORIO,**

*aux autres valets.*  
Eh ! parbleu ! n'est-ce point  
Celui que nous chassions  
hier la dague au poing ?

**CHŒUR (VALETS)**

C'est lui-même !  
l'audace est forte !

**STÉPHANO**

Gardez bien la belle,  
Qui vivrà verra !  
Votre tourterelle,  
Vous échappera !

**GRÉGORIO**

Est-ce pour nous narguer,  
mon jeune camarade,  
Que vous nous régalez  
de cette sérénade ?

**STÉPHANO**

J'aime la musique !

**GRÉGORIO**

C'est clair, c'est clair,  
On t'aura sur le dos, en  
pareille équipée,  
Cassé ta guitare, mon cher !

**STÉPHANO**

Pour guitare, j'ai mon épée,  
Et j'en sais jouer plus d'un air !

**GRÉGORIO**

Ah ! pardieu ! pour cette  
musique  
On peut te donner  
la réplique !

**STÉPHANO,**

*dégainant.*  
Viens donc en prendre  
une leçon !

**GRÉGORIO,**

*dégainant.*  
En garde !

**CHŒUR (VALETS)**

Écoutons, écoutons leur  
chanson !  
Quelle rage !  
Vertudieu !  
Bon courage,  
Et franc jeu !  
Voyez comme  
Cet enfant  
Contre un homme  
Se défend !  
Fine lame,  
Sur mon âme !  
Il se bat  
En soldat !

*Mercutio et Benvolio arrivent.*

**MERCUTIO**

Attaquer un enfant !  
Morbieu !  
C'est une honte digne des  
Capulets !  
*(Il se jette entre les combattants.)*  
Tels maîtres, tels valets !  
*Tybal, suivi de Paris et  
de quelques amis, surgit  
et relève l'injure.*

**TYBAL**

Vous avez la parole  
prompte, monsieur !

**MERCUTIO**

Moins prompt que le bras !

**TYBAL**

C'est ce qu'il faudrait voir !

**MERCUTIO**

C'est ce que tu verras !  
*Mercutio et Tybal  
croisent le fer ; au même  
instant Roméo accourt et  
essaie de les séparer.*

**ROMÉO**

Arrêtez !

**MERCUTIO**

Roméo !

**TYBAL**

Roméo ! son démon me  
l'amène !  
*(à Mercutio)*  
Permettez, permettez que sur  
vous je lui donne le pas !  
*(à Roméo)*  
Allons ! vil Montaigu !  
flamberge au vent ! dégaîne !  
Toi qui nous insultas  
jusqu'en notre maison,  
C'est toi qui vas porter la peine

De cette indigne trahison !  
Toi dont la bouche maudite  
À Juliette interdite  
Osa, je crois, parler tout bas,  
Écoute le seul mot que  
m'inspire ma haine !  
Tu n'es qu'un lâche !

### ROMÉO

Allons ! tu ne me connais pas,  
Tybalt, et ton insulte est  
vaine !  
J'ai dans le cœur des raisons  
de t'aimer  
Qui, malgré moi, me viennent  
désarmer !  
Je ne suis pas un  
lâche ! Adieu !

### TYBALT

Tu crois peut-être  
Obtenir le pardon de  
tes offenses, traître ?

### ROMÉO

Je ne t'ai jamais  
offensé, Tybalt ;  
Des haines le temps  
est passé !

### MERCUTIO

Tu souffrirais ce nom de  
lâche,  
Ô Roméo ! t'ai-je entendu ?  
Eh bien, donc ! si ton bras  
doit faillir à sa tâche,  
C'est à moi désormais que  
l'honneur en est dû !

### ROMÉO

Mercutio ! je t'en conjure !

### MERCUTIO

Non ! je vengerai ton injure !  
Misérable Tybalt ! en  
garde, et défends-toi !

### TYBALT

Je suis à toi !

### ROMÉO

Écoute-moi !

### MERCUTIO

Non ! laisse-moi !

### CHŒUR (MONTAIGUS)

Bien sur ma foi !

### CHŒUR (CAPULETS)

En lui j'ai foi !

### STÉPHANO, BENVOLIO, TYBALT, PÂRIS, GRÉGORIO, MONTAIGUS et CAPULETS

Capulets/Montaigus !  
Capulets/Montaigus !  
race immonde !  
Frémissez de terreur !  
Et que l'enfer seconde  
Sa/Ma haine et sa/ma fureur !  
*Tybalt et Mercutio  
croisent le fer.*

### MERCUTIO

Ah ! blessé !

### ROMÉO

Blessé !

### MERCUTIO

Que le diable soit de vos  
deux maisons !  
Pourquoi te jeter entre nous ?

### ROMÉO

Ô sort impitoyable !  
(à ses amis)  
Secourez-le !

### MERCUTIO

Soutenez-moi !  
*On emporte Mercutio  
qui succombe.*

### ROMÉO

Ah ! maintenant remonte au  
Ciel, prudence infâme !  
Et toi, fureur à l'œil de  
flamme,  
Sois de mon cœur l'unique  
loi !  
*(tirant son épée)*  
Tybalt ! Il n'est ici d'autre  
lâche que toi !  
*(Ils croisent le fer.)*  
À toi !  
*Tybalt est touché et  
chancelle. Capulet apparaît.*  
On cesse de se battre.

### CAPULET

Grand Dieu ! Tybalt !

### BENVOLIO, à Roméo.

Sa blessure est mortelle !  
Fuis sans perdre un instant !

### ROMÉO, à part.

Ah ! qu'ai-je fait ? Moi !  
fuir ! maudit par elle !

### BENVOLIO

C'est la mort qui t'attend !

### ROMÉO

Qu'elle vienne donc,  
je l'appelle !

### TYBALT, à Capulet.

Un dernier mot ! et sur  
votre âme, exaucez-moi !

### CAPULET

Tu seras obéis, je t'en donne  
ma foi !  
*Une foule de bourgeois  
a envahi la place.*

### CHŒUR (BOURGEOIS)

Qu'est-ce donc ? qu'est-ce  
donc ? c'est Tybalt ! Il meurt !

### CAPULET,

à Tybalt.  
Reviens à toi !

### ROMÉO, STÉPHANO, BENVOLIO, PÂRIS, GRÉGORIO, CHŒUR

Ô jour de deuil ! ô jour de  
larmes !  
Un aveugle courroux  
Ensanglante nos armes !  
Et le malheur plane sur nous !  
*On entend des fanfares.*

### CHŒUR

Le Duc ! Le Duc !  
*Le Duc paraît, suivi de son  
cortège de gentilshommes  
et de pages.*

### CAPULET, au Duc.

Justice !

### LES CAPULETS

Justice !

### CAPULET

C'est Tybalt, mon neveu,  
tué par Roméo !

### ROMÉO

Il avait le premier frappé  
Mercutio !  
J'ai vengé mon ami, que  
mon sort s'accomplisse !

### TOUS

Justice ! Justice !

### LE DUC

Eh quoi ? toujours du sang !  
De vos cœurs inhumains  
Rien ne pourra calmer les  
fureurs criminelles !  
Rien ne fera tomber les  
armes de vos mains,  
Et je serai moi-même atteint  
par vos querelles !  
(à Roméo)

Selon nos lois, ton crime a mérité la mort.  
Mais tu n'es pas l'agresseur... je t'exile !

### ROMÉO

Ciel !

**LE DUC**, *aux Montaigus et aux Capulets.*

Et vous, dont la haine en prétextes fertile  
Entretient la discorde et l'effroi dans la ville,  
Prêtez tous devant moi le serment solennel  
D'obéissance aux lois et du prince et du Ciel !

### ROMÉO

Ah ! jour de deuil et d'horreur et d'alarmes,  
Mon cœur se brise éperdu de douleur !  
Injuste arrêt qui trop tard nous désarmes,  
Tu mets le comble à ce jour de malheur !  
Je vois périr dans le sang et les larmes  
Tous les espoirs et tous les vœux de mon cœur !

### LE DUC

Ah ! jour de deuil et d'horreur et d'alarmes,  
Je vois couler et mon sang et le leur !  
Trop juste arrêt où s'émeussent leurs armes,  
Tu viens trop tard en ce jour de malheur !  
En la noyant dans le sang et les larmes  
C'est la cité que l'on frappe en mon cœur !

### CAPULET, STÉPHANO, BENVOLIO, CHŒUR

Ah ! jour de deuil et d'horreur et d'alarmes,  
Mon cœur se brise éperdu de douleur !  
Injuste arrêt qui trop tard nous désarmes/  
où s'émeussent leurs armes,  
Tu mets le comble à/  
Tu viens trop tard en ce jour de malheur !  
Je vois périr dans le sang et les larmes/Non !  
non nos cœurs dans le sang et les larmes  
Tous les espoirs, tous les vœux de mon cœur !/  
Avec les lois, la patrie et l'honneur ! / N'oublieront pas le devoir et l'honneur !

### LE DUC

Tu quitteras la ville dès ce soir.

### ROMÉO

Ô désespoir ! l'exil ! l'exil !  
Non ! je mourrai, mais je veux la revoir !

### CAPULET et LE CHŒUR

La paix ? Non ! non ! non ! non ! jamais !

## ACTE IV

### 1<sup>er</sup> TABLEAU

*La chambre de Juliette.*

#### N<sup>o</sup> 14 - Duo

### JULIETTE

Va ! je t'ai pardonné, Tybalt  
voulait ta mort !  
S'il n'avait succombé,

tu succombais toi-même !  
Loin de moi la douleur !  
loin de moi le remords !  
Il te haïssait et je t'aime !

### ROMÉO

Ah ! redis-le, redis-le,  
ce mot si doux !

### JULIETTE

Je t'aime, ô Roméo ! Je t'aime, ô mon époux !

### ROMÉO et JULIETTE

Nuit d'hyménée !  
Ô douce nuit d'amour !  
La destinée  
M'enchaîne à toi sans retour.  
Ô volupté de vivre,  
Ô charmes tout puissants !  
Ton doux regard m'enivre,  
Ta voix ravit mes sens !  
Sous tes baisers de flamme  
Le Ciel rayonne en moi.  
Je t'ai donné mon âme,  
A toi, toujours à toi !

### JULIETTE

Roméo ! qu'as-tu donc ?

### ROMÉO

Écoute, ô Juliette !  
L'alouette déjà nous annonce le jour !

### JULIETTE

Non ! non, ce n'est pas le jour,  
ce n'est pas l'alouette  
Dont le chant a frappé ton oreille inquiète,  
C'est le doux rossignol,  
confident de l'amour !

### ROMÉO

C'est l'alouette, hélas !  
messagère du jour !  
Vois ces rayons jaloux dont l'horizon se dore ;  
De la nuit les flambeaux pâlisent, et l'aurore,

Dans les vapeurs de l'Orient,  
Se lève en souriant !

### JULIETTE

Non ! non, ce n'est pas le jour !  
Cette lueur funeste  
N'est que le doux reflet  
du bel astre des nuits !  
Reste ! reste !

### ROMÉO

Ah ! vienne donc la mort ! je reste !

### JULIETTE

Ah ! tu dis vrai : c'est le jour ! Fuis,  
Il faut quitter ta Juliette !

### ROMÉO

Non ! non, ce n'est pas le jour !  
Ce n'est pas l'alouette !  
C'est le doux rossignol,  
confident de l'amour !

### JULIETTE

C'est l'alouette, hélas !  
messagère du jour !  
Pars ! ma vie !

### ROMÉO

Un baiser et je pars !

### JULIETTE

Loi cruelle ! loi cruelle !

### ROMÉO

Ah ! reste ! reste encor en mes bras enlacés !  
Reste encor ! reste encor !  
un jour il sera doux à notre amour fidèle  
C'est le doux rossignol,  
De se ressouvenir de ses tourments passés.

### JULIETTE

Il faut partir, hélas !  
Il faut quitter ces bras  
Où je te presse,  
Et t'arracher à cette ardente ivresse !

**ROMÉO et JULIETTE**

Il faut partir, hélas !  
 Il faut quitter ces bras  
 Où je te/elle me presse,  
 Et t'arracher/m'arracher  
 à cette ardente ivresse !  
 Ah ! que le sort  
 Qui de toi me sépare,  
 Plus que la mort  
 Est cruel et barbare !  
 Il faut partir, hélas !  
 Il faut quitter ces bras  
 Où je te/elle me presse  
 Et t'arracher à/c'en est fait  
 de cette ardente ivresse !

**ROMÉO**

Adieu, ma Juliette, adieu !

**JULIETTE**

Adieu !

**ROMÉO et JULIETTE**

Toujours à toi !

**JULIETTE**

Adieu, mon âme ! adieu, ma  
 vie !  
 Anges du Ciel, à vous,  
 à vous je le confie !

**N° 15 - Quatuor****GERTRUDE**

Juliette !  
 Ah ! le Ciel soit loué !  
 Votre époux est parti !  
 voici votre père !

**JULIETTE**

Dieu ! saurait-il ?

**GERTRUDE**

Rien ! rien j'espère !  
 Frère Laurent le suit !

**JULIETTE**

Seigneur ! protège-nous !

**CAPULET**

Quoi ! ma fille ! la nuit à peine  
 est achevée,  
 Et tes yeux sont ouverts, et te  
 voilà levée !  
 Hélas ! notre souci, je le vois,  
 est pareil,  
 Et les mêmes regrets  
 hâtent notre réveil !  
 Que l'hymne nuptial succède  
 aux cris d'alarmes !  
 Fidèle au dernier vœu que  
 Tybalt a formé,  
 Reçois de lui l'époux que sa  
 bouche a nommé,  
 Souris au milieu de  
 tes larmes !

**JULIETTE**

Cet époux, quel est-il ?

**CAPULET**

Le plus vaillant de tous,  
 Le comte Pâris !

**JULIETTE, à part.**

Dieu !

**FRÈRE LAURENT,**

*bas, à Juliette.*  
 Silence !

**GERTRUDE et  
FRÈRE LAURENT**

Calmez-vous ! Calmez-vous !

**CAPULET**

L'autel est préparé, Pâris a  
 ma parole,  
 Soyez unis tous deux sans  
 attendre à demain !  
 Que l'ombre de Tybalt,  
 présente à cet hymen,  
 S'apaise enfin et te console.  
 La volonté des morts, comme  
 celle de Dieu lui-même,  
 Est une loi sainte,  
 une loi suprême !

Nous devons respecter  
 la volonté des morts !

**JULIETTE**

Ne crains rien, Roméo, mon  
 cœur est sans remords !

**GERTRUDE**

Dans leur tombe laissons  
 en paix dormir les morts !

**CAPULET**

Nous devons respecter  
 la volonté des morts !

**FRÈRE LAURENT**

Elle tremble, et mon cœur  
 partage ses remords !

**CAPULET**

Frère Laurent saura te dicter  
 ton devoir.  
 Nos amis vont venir, je vais les  
 recevoir.  
*Il sort, suivi de Gertrude.*

**N° 16 - Scène****JULIETTE,**

*à Frère Laurent.*  
 Mon père ! tout m'accable !  
 tout est perdu !  
 J'ai, pour vous obéir,  
 Caché mon désespoir et mon  
 amour coupable.  
 C'est à vous de me secourir,  
 à vous de m'arracher à mon  
 sort misérable !  
 Parlez, mon père, ou bien  
 je suis prête à mourir !

**FRÈRE LAURENT**

Ainsi, la mort ne trouble  
 point votre âme ?

**JULIETTE**

Non ! non ! plutôt la mort  
 que ce mensonge infâme !

**FRÈRE LAURENT**

Buvez donc ce breuvage :  
 Et des membres au cœur  
 Va soudain se répandre une  
 froide langueur,  
 De la mort mensongère image.  
 Dans vos veines soudain  
 le sang s'arrêtera,  
 Bientôt une pâleur livide  
 effacera

Les roses de votre visage ;  
 Vos yeux seront fermés ainsi  
 que dans la mort !  
 En vain éclateront alors les  
 cris d'alarmes,  
 « Elle n'est plus, elle n'est  
 plus ! » diront vos compagnes  
 en larmes,  
 Et les anges du Ciel,  
 répondront : « Elle dort ! »  
 C'est là qu'après un jour votre  
 corps et votre âme,  
 Comme d'un foyer mort se  
 ranime la flamme,  
 Sortiront enfin de ce lourd  
 sommeil ;  
 Par l'ombre protégés, votre  
 époux et moi-même,  
 Nous épierons votre réveil,  
 Et vous fuirez au bras de celui  
 qui vous aime !  
 Hésitez-vous ?

**JULIETTE**

Non ! non ! à votre main  
 j'abandonne ma vie !

**FRÈRE LAURENT**

À demain !

**JULIETTE**

À demain !

**N° 17 - Scène et Air<sup>2</sup>**

Dieu ! quel frisson court  
 dans mes veines ?

Si ce breuvage était sans pouvoir ? Craintes vaines, Je n'appartiendrai pas au comte malgré moi ! Non ! ce poignard sera le gardien de ma foi ! Viens ! viens !

Amour, ranime mon courage  
Et de mon cœur chasse l'effroi !  
Hésiter, c'est te faire outrage !  
Trembler est un manque de foi !  
Verse toi-même ce breuvage !  
Ô Roméo ! je bois à toi !  
Mais si demain pourtant,  
dans ces caveaux funèbres,  
Je m'éveillais avant son retour ? Dieu puissant !  
Cette pensée horrible a glacé tout mon sang !  
Que deviendrai-je en ces ténèbres,  
Dans ce séjour de mort et de gémisséments  
Que les siècles passés ont rempli d'ossements ?  
Où Tybalt, tout saignant encor de sa blessure,  
Près de moi, dans la nuit obscure  
Dormira ? Dieu ! ma main rencontrera sa main !  
Quelle est cette ombre à la mort échappée ?  
C'est Tybalt ! Il m'appelle !  
Il veut de mon chemin Écarter mon époux et sa fatale épée...  
Non ! fantômes !  
disparaissez !  
Dissipe-toi, funeste rêve !  
Que l'aube du bonheur se lève  
Sur l'ombre des tourments passés !

## 2<sup>e</sup> TABLEAU

*Une galerie du palais.*

### N<sup>o</sup> 18 - Procession nuptiale<sup>3</sup>

#### N<sup>o</sup> 19 - Finale

##### CAPULET

Ma fille, cède aux vœux du fiancé qui t'aime !  
Le Ciel va vous unir par des nœuds éternels !  
De cet hymen béni voici l'instant suprême !  
Le bonheur vous attend au pied des saints autels !

##### JULIETTE

La haine est le berceau de cet amour fatal !  
Que le cercueil soit mon lit nuptial !

##### CAPULET

Juliette ! reviens à toi !

##### JULIETTE

Ah ! soutenez-moi !  
je chancelle !  
Quelle nuit m'environne ? et  
quelle voix m'appelle ?  
Est-ce la mort ? j'ai peur !  
mon père ! adieu !  
*Elle tombe inanimée.*

##### CAPULET

Juliette ! ma fille ! ah !  
Morte !

##### GERTRUDE, PÂRIS, CHŒUR

Morte !

##### CAPULET

Morte !

##### TOUS

Juste Dieu !

## ACTE V

### N<sup>o</sup> 20 - Entracte

#### N<sup>o</sup> 20 bis - Scène

*Le tombeau des Capulets.*

##### FRÈRE LAURENT

Eh bien ! ma lettre à Roméo ?

##### FRÈRE JEAN

Son page,  
Attaqué par les Capulets,  
vient d'être ramené blessé  
Dans le palais de son maître,  
et n'a pu s'acquitter du message.  
Voici la lettre !

##### FRÈRE LAURENT

Ô funeste hasard !  
Qu'un autre messenger parte  
cette nuit même !  
Venez ! chaque instant de retard  
Nous jette en un péril extrême !

### N<sup>o</sup> 21 - Le sommeil de Juliette

#### N<sup>o</sup> 22 - Scène et Duo

##### ROMÉO

C'est là !  
Salut ! tombeau sombre et silencieux !  
Un tombeau ! non ! non ! ô demeure plus belle  
Que le séjour même des cieux !  
Salut ! palais splendide et radieux !  
Ah ! la voilà ! c'est elle !  
Viens, funèbre clarté ! viens l'offrir à mes yeux.  
Ô ma femme !  
Ô ma bien-aimée !

La mort en aspirant ton haleine embaumée  
N'a pas altéré ta beauté !  
Non ! non ! cette beauté que j'adore  
Sur ton front calme et pur semble régner encore  
Et sourire à l'éternité !  
Pourquoi me la rends-tu si belle, ô mort livide ?  
Est-ce pour me jeter plus vite dans ses bras ?  
Va ! c'est le seul bonheur dont mon cœur soit avide !  
Et ta proie aujourd'hui ne t'échappera pas.  
Ah ! je te contemple sans crainte,  
Tombe où je vais enfin près d'elle reposer !  
Ô mes bras, donnez-lui votre dernière étreinte !  
Mes lèvres, donnez-lui votre dernier baiser !  
*(Il embrasse Juliette, puis, tirant de son sein un petit flacon en métal et se tournant vers Juliette)*  
À toi, ma Juliette !  
*Il vide le flacon d'un trait et le jette.*

##### JULIETTE,

*s'éveillant peu à peu.*  
Où suis-je ?

##### ROMÉO

Ô vertige !  
Est-ce un rêve ?  
Sa bouche a murmuré !  
*(Saisissant la main de Juliette)*  
Mes doigts en frémissant  
Ont senti dans les siens la chaleur de son sang !  
Elle me regarde et se lève !

##### JULIETTE

Roméo !

3 - Le n<sup>o</sup>18 est joué sans l'épithalame.

**ROMÉO**

Seigneur Dieu tout-puissant !  
Elle vit ! Elle vit !  
Juliette est vivante !

**JULIETTE**

Dieu ! Quelle est cette voix  
dont la douceur m'enchanté ?

**ROMÉO**

C'est moi ! c'est ton époux,  
Qui tremblant de bonheur  
embrasse tes genoux !  
Qui ramène à ton cœur la  
lumière enivrante  
De l'amour et des cieux !

**JULIETTE**

Ah ! c'est toi !

**ROMÉO**

Viens ! viens, fuyons  
tous deux !

**JULIETTE**

Ô bonheur !

**ROMÉO et JULIETTE**

Viens ! fuyons au bout du  
monde !  
Viens, soyons heureux,  
Fuyons tous deux !  
Viens !  
Dieu de bonté ! Dieu de  
clémence !  
Sois béni par deux  
cœurs heureux !

**ROMÉO**

Ah ! les parents ont tous  
des entrailles de pierre !

**JULIETTE**

Que dis-tu ? Roméo !

**ROMÉO**

Ni larmes, ni prière,  
Rien, rien ne peut  
les attendrir ! À la  
porte des Cieux !

Juliette, à la porte  
des Cieux ! et mourir !

**JULIETTE**

Mourir ! Ah ! la fièvre t'égare !  
De toi quel délire s'empare ?  
Mon bien-aimé,  
rappelle ta raison !

**ROMÉO**

Hélas ! Je te croyais morte  
et j'ai bu ce poison !

**JULIETTE**

Ce poison ! Juste Ciel !

**ROMÉO**

Console-toi, pauvre âme,  
Le rêve était trop beau !  
L'amour, céleste flamme,  
Survit même au tombeau !  
Il soulève la pierre  
Et, des anges béni,  
Comme un flot de lumière  
Se perd dans l'infini.

**JULIETTE**

Ô douleur ! ô torture !

**ROMÉO**

Écoute, ô Juliette !  
L'alouette déjà nous annonce  
le jour !  
Non ! non, ce n'est pas le jour,  
ce n'est pas l'alouette !  
C'est le doux rossignol,  
confident de l'amour !

**JULIETTE**

Ah ! cruel époux ! de ce poison  
funeste  
Tu ne m'as pas laissé ma part.  
*(Portant la main à son  
cœur, elle y rencontre le  
poignard qu'elle avait caché  
sous ses vêtements.)*

Ah ! fortuné poignard,  
Ton secours me reste !  
*Elle se frappe.*

**ROMÉO**

Dieu ! qu'as-tu fait ?

**JULIETTE**

Va ! ce moment est doux !  
Ô joie infinie et suprême  
De mourir avec toi ! Viens !  
un baiser ! je t'aime !

**ROMÉO et JULIETTE**

Seigneur, Seigneur,  
pardonnez-nous !

**FIN**

# LES ARTISTES



## LAURENT CAMPELLONE DIRECTION MUSICALE

Après des études de musique et de philosophie, Laurent Campellone remporte en 2001 le Premier Prix du Concours international des jeunes chefs d'orchestre de la Communauté européenne. Nommé directeur musical de l'Opéra et de l'Orchestre symphonique de Saint-Étienne en 2004, il y mène pendant plus de dix ans une politique de redécouverte du répertoire lyrique français du XIX<sup>e</sup> siècle, dirigeant des œuvres rares de Massenet (*Sapho*, *Le Jongleur de Notre-Dame*, *Ariane*, *Le Mage*), Gounod (*La Reine de Saba*, *Polyeucte*), Lalo (*Le Roi d'Ys*), Saint-Saëns (*Les Barbares*). Il est invité à diriger le répertoire romantique français, l'opéra-comique mais aussi le grand répertoire lyrique par le Bolchoï, le Deutsche Oper Berlin, les opéras de Marseille, Toulon, Nantes, Angers, Bordeaux, Bogotá, Madison, les festivals Berlioz et de la Chaise-Dieu.

Il se produit également en concert avec l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion bavaroise, l'Orchestre de Chambre de Paris, les Orchestres Nationaux du Capitole de Toulouse et des Pays de la Loire, les Orchestres Philharmoniques de Nice, de Radio-France, de Malaisie. Son enregistrement *Offenbach colorature* est Diapason d'or de l'année 2019, a obtenu un Diamant d'Opéra Magazine, un Choc Classica et figure dans la sélection du magazine *Gramophone*. Depuis septembre 2020, Laurent Campellone est le directeur général de l'Opéra de Tours, où il a notamment recréé *La Caravane du Caire* de Grétry, en collaboration avec l'Opéra royal de Versailles. À l'Opéra Comique, il a dirigé *Les Mousquetaires au Couvent*, *Fantasio* et *Madame Favart*.



## ÉRIC RUF MISE EN SCÈNE ET DÉCORS

Formé à l'ENSAAM

Olivier de Serres, à l'École Florent et au Conservatoire national supérieur, Éric Ruf

intègre la Comédie-Française en 1993, dont il devient l'administrateur général en 2014. Il y programme aussi bien les grands noms de la mise en scène (I. van Hove, D. Warner, A. Françon, R. Carsen, L. Norén, T. Ostermeier, G. Cassiers) que la jeune génération (Le Birgit Ensemble, L. Bréban, C. Dabert, J. Deliquet, L. Guez, G. Martineau, T. Milliot, M. Poésy, M. Rémond, M. Rose, L. Vignaud). Il coécrit et dirige *Du désavantage du vent* (éd. Les Solitaires Intempestifs) et *Les Belles endormies du bord de scène*. Pour la Comédie-Française, il met en scène et scénographie *La Vie de Galilée*, *Bajazet*, *Roméo et Juliette*, *Peer Gynt*, *Et ne va malheur de mon malheur ta vie*, *Lucrece Borgia*, *Le Fourberies de Scapin*. À l'opéra, il scénographie *Don Pasquale*, *La clemenza di Tito*, *La Didone*, *Mitridate* (Théâtre des Champs-Élysées), *La Source*, *La Cenerentola* (Opéra de Paris). Il collabore aussi avec le Théâtre des Bouffes du Nord, le Théâtre du Rond-Point, le Théâtre national de Chaillot. En 2021-22, il cosigne les scénographies de Jean-

*Baptiste, Madeleine, Armande* avec J. Deliquet et *Le Mariage forcé* avec L. Arene. Éric Ruf travaille sous la direction de J. Lassalle, P. Chéreau, D. Podalydès, C. Schiaretti, J. Savary, Y. Angelo, N. Garcia, A. Desplechin, N. Companeez, J. Dayan, V. Bruni-Tedeschi, E. Bourdieu, Y. Attal. Éric Ruf est commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres. À l'Opéra Comique, il a scénographié *Fortunio*, *Le Pré aux clercs* (qu'il a mis en scène), *Le Comte Ory*.



## CHRISTIAN LACROIX COSTUMES

Après des études de lettres et d'histoire

de l'art, Christian Lacroix se lance dans la mode en 1978. Directeur artistique de la maison Jean Patou en 1982, il crée en 1987 sa propre maison de couture avec B. Arnault. Dès les années 1980, il signe les costumes de productions de théâtre, d'opéra et de ballet à l'Opéra de Paris, la Monnaie de Bruxelles, au Théâtre des Champs-Élysées,



au MET de New York, au Festival d'Aix, aux opéras de Vienne, Berlin, Hambourg, Cologne, Munich, Graz, Saint Gallen, Francfort, etc. Il a reçu le Molière du Meilleur Créateur de costumes en 1996 pour *Phèdre* et en 2007 pour *Cyrano de Bergerac* (Comédie-Française). Depuis 2000 il développe aussi une activité de designer : TGV, hôtels, cinémas, tramway à Montpellier ; scénographies autour de son travail aux Centre National du Costume de Scène, musée de la Mode, musée des Arts Décoratifs, musée Réattu, Rencontres d'Arles ; et à l'appel d'institutions comme le Quai Branly, le Walraff museum, les musées des Beaux-Arts de Rouen, des Arts Décoratifs de Bordeaux, Cognacq-Jay, Louvre Lens. Outre les costumes, il a signé les décors du *Songe d'une nuit d'été* (Opéra de Paris) et de *L'Hôtel du Libre Échange* (Comédie-Française). En 2021, pour la première fois, il est metteur en scène pour *La Vie parisienne* à l'Opéra de Tours. À l'Opéra Comique, il a créé les costumes de *Roméo & Juliette* (P. Dusapin), *Fortunio*, *Le Comte Ory*, *Le Postillon de Lonjumeau*.



## BERTRAND COUDERC LUMIÈRES

Bertrand Couderc crée

la lumière de spectacles au Staatsoper de Berlin, au Metropolitan Opera de New York, au Bolchoï de Moscou, au Tokyo Bunka Kaikan, au Wiener Staatsoper. Il collabore avec C. Hervieu-Léger pour *Le Misanthrope*, *L'Éveil du Printemps*, *Le Pays Lointain*, *Une des dernières soirées de Carnaval* au théâtre, et *La Didone* ou *Mitridate* à l'opéra. Au Festival d'Aix-en-Provence, il participe à *L'Amour des trois oranges*, *Didon* et *Énée*. En 2005, Patrice Chéreau lui demande d'éclairer *Così fan tutte* au Festival d'Aix et à l'Opéra de Paris. Suivront *Tristan und Isolde* (direction D. Barenboim, Scala de Milan), *La Nuit juste avant les forêts*, *De la maison des morts* (direction P. Boulez, Theater an der Wien, Aix, Opéra de Paris et en tournée). Bertrand Couderc a éclairé les deux derniers spectacles de L. Bondy, *Charlotte Salomon* (Festival de Salzburg, 2014) et *Ivanov* (Odéon, 2015). Depuis 2015, il s'associe à Bartabas et à l'Académie équestre de Versailles pour les chorégraphies de  *Davide penitente*, du *Requiem*

de Mozart au Felsenreitschule de Salzbourg, et pour *Le Sacre du printemps* à la Seine Musicale. Dernièrement, il a éclairé *Manon* et *La Cenerentola* à l'Opéra de Paris, *Pelléas et Mélisande* et *Le Nozze di Figaro* au TCE, *Anna Bolena* à la Scala, *Vespro della Beata Vergine* à Versailles, *Die Frau ohne Schatten* à Vienne, *La Vie de Galilée* et *Angels in America* à la Comédie-Française, *Les Éclairs* à l'Opéra Comique.



## GLYSLEÏN LEFEVER CHORÉGRAPHIE

Glysleïn Lefever se forme

au Centre international de danse Rosella Hightower à Cannes, à New York et à Los Angeles. Elle danse pour P. Decouflé, Rheda, K. Ouali, W. Vandekeybus. Elle rencontre Blanca Li en 1994, et devient par la suite son interprète, collaboratrice, assistante de mise en scène et de chorégraphie (*Robot*, *Le Jardin des Délices*, *Elektro Kif*, *Bagdad Café*, *Corazón Loco*, *Macadam Macadam*, *Poeta en Nueva York*, *Solstice*, *Le Bal de Paris*). Elle rencontre Éric Ruf dans la classe libre du Cours Florent et participe depuis à toutes ses créations en tant que comédienne ou

chorégraphe (*Le Désavantage du vent*, *Peer Gynt*, *Le Pré aux Clercs*, *La Vie de Galilée*, *Pelléas et Mélisande*). Elle collabore également comme chorégraphe avec D. Lescot, T. Ostermeier, A. Kessler, K. Thalbach, J. Deschamps, G. Gallienne, O. Desbordes, J. Grey, C. Lacroix au Théâtre de la Ville, la Comédie-Française, les opéras de Lausanne, Paris, Massy, Rouen, le Théâtre des Champs-Élysées. En juin 2021, elle met en scène *Music-hall* à la Comédie-Française, repris en 2021-22. Elle fonde avec A. Poirier-Busson le Collectif Corridor. À l'Opéra Comique, Glysleïn Lefever a chorégraphié *Le Domino noir* et *Madame Favart*.



## JEAN-FRANÇOIS BORRÀS

TÉNOR  
ROMÉO

Jean-François Borràs a incarné le Chevalier des Grioux (*Manon*), Raimbault (*Robert le Diable*), Ismaele (*Nabucco*), Alfredo (*La Traviata*), le Chevalier de la Force (*Les Dialogues des Carmélites*), Cinna (*La Vestale*), Macduff (*Macbeth*), Rodolfo (*La Bohème*), Faust (dans les versions de Berlioz et Gounod), Werther, Gérard (*Lakmé*), Riccardo (*Un ballo in maschera*), Nicias

(*Thaïs*), le rôle-titre de *Béatrice et Bénédicte*, Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Don José (*Carmen*). Il se produit sur les scènes de l'Opéra de Paris, du Staatsoper de Vienne, du Théâtre des Champs-Élysées, de Covent Garden, des opéras de Monte-Carlo, Valencia, Munich, Metz, São Paulo, Avignon, Firenze, Palermo, Francfort, du festival Matsumoto. Il chante sous la direction d'A. Guingal, E. Pido, D. Oren, P. Fournillier, D. Calegari, F. Carminati, M. Plasson, A. Altinoglu, S. Denève, R. Abbado, D. Gatti, R. Rizzi Brignoli, R. Frizza, E. Villaume, D. Ettinger. En 2014, Jean-François Borrás remplace J. Kaufmann en Werther au Metropolitan Opera de New-York, puis y chante de nouveau pour *Rigoletto*, *La Bohème* et *Thaïs*. En 2021-22, Jean-François Borrás a fait ses débuts en Eugène Onéguine au TCE, sera Don José au Capitole de Toulouse et Werther à Monte-Carlo et Lausanne.



**JULIE FUCHS**  
SOPRANO  
**JULIETTE**

Julie Fuchs est lauréate de trois Victoires de la Musique (dont celle de l'interprète lyrique de l'année en 2021), et du deuxième prix

à Operalia. Son répertoire s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine, avec une affinité particulière pour Mozart et les héroïnes du Bel Canto. En 2021-22 elle chantera à l'Opernhaus Zürich le rôle-titre de *L'incoronazione di Poppea*. Au printemps, elle fera sa deuxième prise de rôle de la saison en Mélisande, au Gran Teatre del Liceu. Elle reprendra ensuite Susanna dans *Le Nozze di Figaro* au Teatro Real Madrid. Elle terminera sa saison avec la Folie (*Platée*) à l'Opéra de Paris. À l'été 2022, elle sera Adèle dans *Le Comte Ory*, au Festival Rossini de Pesaro. Parmi ses rôles marquants, citons Marie (*La Fille du régiment*), Norina (*Don Pasquale*), Leïla (*Les Pêcheurs de perles*) au Théâtre des Champs-Élysées, Giunia (*Lucio Silla*), Musetta (*La Bohème*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Nannetta (*Falstaff*), Fiorilla (*Il turco in Italia*), Aspasia (*Mitridate*). Elle a publié deux albums en solo, *Yes !* et *Mademoiselle*, chez Deutsche Grammophon. Sa discographie comprend également un enregistrement live des *Pêcheurs de perles* (Pentatone), et un enregistrement studio de *Mitridate* (Warner Classics). Julie Fuchs est

diplômée avec mention du Conservatoire National Supérieur de Paris. Elle est une « pionnière » (France Musique) dans son utilisation des réseaux sociaux. À l'Opéra Comique, Julie Fuchs a été Ciboulette et Adèle (*Le Comte Ory*).



**PATRICK BOLLEIRE**  
BASSE  
**FRÈRE LAURENT**

Patrick Bolleire décide de se consacrer au chant à l'âge de 27 ans. Après ses débuts à l'Opéra national du Rhin, il se produit au Concertgebouw d'Amsterdam, au Vlaamse Opera, à l'Opéra royal de Wallonie-Liège, à la Monnaie de Bruxelles, sur les scènes des opéras d'Avignon, Montpellier, Marseille, Nancy, Toulon, Toulouse, Bordeaux, avec les orchestres de Strasbourg, Montpellier, du BBC National Orchestra of Wales. En 2010-2011, il interprète en tournée Sarastro dans *Une Flûte enchantée* (Molière 2011 du meilleur spectacle de Théâtre Musical), mis en scène par P. Brook. Récemment, on l'a entendu dans *Guillaume Tell*, *Pelléas et Mélisande*, *Robert le Diable*, *Fidelio* (Rocco), *De la maison des morts*,

*Roméo et Juliette*, *Faust*, *Anna Bolena*, *Manon*, *Lucia di Lammermoor* (Raimondo), *Semiramide*, *Macbeth*, *Zelmira*, *Simon Boccanegra*, *Hamlet*, *Falstaff*, *Don Carlo*, *Don Giovanni* (Le Commandeur), *Der fliegende Holländer* (Daland), *Samson et Dalila*, *Les Huguenots*, *Rigoletto*, *Tosca*. Il chantera bientôt dans *Rigoletto* et *Dialogues des Carmélites* à l'Opéra royal de Wallonie-Liège, *Les Huguenots* à la Monnaie, *Die Entführung aus dem Serail* à l'Opéra de Marseille, *L'Amour des trois oranges* à l'Opéra de Nancy et *Werther* à Budapest avec le Palazzetto Bru Zane. À l'Opéra Comique, Patrick Bolleire a été le Gouverneur dans *Le Comte Ory*.



**ADÈLE CHARVET**  
MEZZO-SOPRANO  
**STÉPHANO**

Adèle Charvet est diplômée du Conservatoire National Supérieur de Paris. En 2017, elle fait ses débuts à l'Opéra d'Amsterdam dans le rôle de la Jeune fille polovtsienne du *Prince Igor*, mis en scène par D. Tcherniakov, puis au Royal Opera House dans *Carmen* (Mercédès). Elle chante ensuite *Il barbiere di Siviglia* (Rosina) et *Manon* (Javotte) à l'Opéra de Bordeaux.

En 2019, elle enregistre avec S. Manoff un programme de musique américaine et de mélodies anglaises pour son premier CD, *Long Time Ago*, paru chez Alpha Classics, avec qui elle collabore en exclusivité. Récemment, on a pu l'entendre en Carmen et Stéphano à l'Opéra de Bordeaux, une Fille-Fleur (*Parsifal*) pour ses débuts au Théâtre du Capitole, Rosina à l'Opéra de Montpellier, Mélisande à l'Opéra de Rouen, Sélysette (*Ariane et Barbe-bleue*) à l'Opéra de Lyon, Ascanio (*Benvenuto Cellini*) sous la direction de Sir J. E. Gardiner en tournée à la Côte-Saint-André, à Berlin, aux Proms de Londres et à Versailles, Hermione (Cadmus et Hermione) avec le Poème Harmonique à l'Opéra royal de Versailles, le *Stabat Mater* de Haydn avec le Concert de la Loge ainsi que dans des concerts Mozart avec l'Ensemble Pygmalion, à Aix-en-Provence et en tournée. Parmi ses projets à venir, citons *Carmen* (Mercédès) à l'Opéra de Paris, *Idomeneo* (Idamante) à Metz et Massy, *Il barbiere di Siviglia* (Rosina) au Capitole de Toulouse, *Faust* (Siébel) à Québec. À l'Opéra Comique, Adèle Charvet a été Javotte dans *Manon*.



**PHILIPPE-NICOLAS MARTIN**  
BARYTON  
MERCUTIO

Après des études de musicologie, Philippe-Nicolas Martin se forme au CNIPAL de Marseille. Il est Albert, Guglielmo, Belcore, Marcello, Harlekin, Don Fernando, Marullo, Taddeo, Papageno, le Second commissaire et le Geôlier, Der Heerführer des Königs, Octave, Sganarelle, le Garde-Chasse, le Prince de Mantoue, Silvano. Dans le répertoire baroque, il a été Jupiter, Belus et un Guerrier, Thésée (*La Belle-Mère amoureuse*), Paléon, la Discorde. En concert, il chante les *Requiems* de Brahms, Fauré et Campra, *L'Oiseau a vu tout cela*, la *Messe Solennelle* et les *Nuits d'été* de Berlioz, *Carmina Burana*, la 9<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven, *Jeanne au bûcher*, *Uthal*, *Proserpine*, *Les Horaces* et *Tarare* de Salieri, *Hypermnestre*, *Maître Péronilla*. En raison de la pandémie de covid, *Jenufa* (Stárek, Toulouse), *Turandot* (Ping, Lille), *L'Heure espagnole* (Ramiro, Kawice), *Bacchus* (Silène, Festival de Radio-France Occitanie Montpellier), *Les Pêcheurs de perles* (Zurga,

Saint-Étienne), *La Veuve joyeuse* (Danilo, Avignon), *Platée* (un Satyre/Cithéron, Berkeley, New-York, Philharmonia Baroque Orchestra) sont annulés. En 2020-21, il enregistre *Les Enfants du Levant* (Opéra de Lyon). Ses projets à venir comptent Splendiano (*Djamileh*, Tours, Tourcoing, enregistrement), Belcore (*L'elisir d'amore*, Théâtre des Champs-Élysées), l'Horloge et le Chat (*L'Enfant et les sortilèges*, Lille), Kaled (*Les Abencérages*, Müpa Budapest, Bru-Zane) et Landry (*Fortunio*, Nancy), rôle qu'il a chanté à l'Opéra Comique en 2019.



**JÉRÔME BOUTILLIER**  
BARYTON  
COMTE  
CAPULET

Jérôme Boutillier s'est d'abord tourné vers l'accompagnement des chanteurs, avant d'étudier le chant au CRR de Boulogne-Billancourt. En 2016, il est Révélation classique de l'ADAMI. En 2017 et 2019, il remporte les deuxièmes prix du Concours International de Marmande et de la Paris Opera Competition. Il a été Don Sanche, le Roi (*Le Tribut de Zamora*), Urson (*Tarare*), Bardi (*Dante*), Alidor (*Cendrillon*),

Corregidor et Bridoison (*Maître Péronilla*), Gwellkingubar (*Fervaa!*), Hagen (*Sigurd*), Méthousaël, Thierry et le Geôlier, Morales et le Dancaire, Zurga, Ralph, Albert, Richard (*Aliénor*), Don Giovanni. Il a chanté sur les scènes du Grand Théâtre de Genève, du Théâtre des Champs-Élysées, de l'Opéra National de Lorraine, du Capitole de Toulouse, des opéras de Toulon, Montpellier, Marseille, Limoges, du Théâtre des Bouffes du Nord, des Nuits Lyriques de Marmande, des Chorégies d'Orange pour *Musiques en fête*, du Festival Radio-France Occitanie Montpellier. Il a travaillé avec L. Equilbey, le Concert de la Loge, O. Py, l'ARCAL, le Palazzetto Bru Zane. Il a récemment enregistré Alcide (*Omphale*, Cardonne) à Budapest avec le CMBV. Prochainement, il donnera son premier *Hamlet* à l'Opéra de Saint-Étienne, sera Oreste (*Iphigénie en Tauride*) à Rouen, Rodrigo de Posa (*Don Carlo*), Nelusko (*L'Africaine*) et Gernont (*La Traviata*) à Marseille, Stárek (*Jenufa*) et Marcello (*La Bohème*) au Capitole. À l'Opéra Comique, il a été Luddorf dans *La Nonne sanglante*, Gaveston dans *La Dame blanche*, Parker dans *Les Éclairs*.



**MARIE  
LENORMAND**  
MEZZO-  
SOPRANO  
GERTRUDE

Détentrice d'un Grammy Award pour *L'Enfant et les sortilèges* en 2015, Marie Lenormand a aussi reçu le Prix de la Critique de la « Révélation Musicale 2010 » avec *Mignon* à l'Opéra Comique. Ses rencontres avec les chefs S. Ozawa et F.-X. Roth, les metteurs en scène É. Ruf, C. Alden, B. Lazar et E. Bastet, marquent sa carrière. Marie Lenormand se produit sur les scènes d'Angers-Nantes Opéra, de l'Opéra royal de Versailles, du Théâtre des Champs-Élysées, du Théâtre Impérial de Compiegne, des opéras de Tours, Montpellier, Lille, Cologne, du New-York City Opera, à Kyoto, Nagoya, Tokyo, sur les scènes du Händel-Festspiele de Halle, du festival de Wexford ou encore du Seiji Ozawa Festival. Parmi ses rôles célèbres, on peut citer Marguerite de Valois, Hänsel, le Prince Orlovsky, Cassiope, Phèdre (*La Belle-mère amoureuse*, parodie d'*Hippolyte et Aricie*), le rôle-titre de *L'Enfant et les sortilèges* ainsi que la Chatte et l'Écureuil, Suzanne (*La Mère Coupable*), le Renard, Despina,

la Périchole, Madame Michu, La Mère (*Coraline*), Anna (*Les Sept Péchés Capitaux*), Béatrice (*Le Testament de la Tante Caroline*), Marcellina, Meg, Popotte (*Le Voyage dans la Lune*), Bacchis (*La Belle-Hélène*). À l'Opéra Comique, Marie Lenormand a été Jacinthe dans *Le Domino noir*, Orphée dans *La Petite balade aux Enfers*. Elle y sera Berginella et Frasniquella dans *La Périchole* la saison prochaine.



**YU SHAO**  
TÉNOR  
TYBALT

En 2021-22, Yu Shao interprète

Nemorino (*L'Élixir d'amore*) à l'Opéra de Bordeaux, Ismaele (*Nabucco*) au festival Erfurt DomStufen, Ruiz (*Il Trovatore*) à l'Opéra Bastille. Parmi ses rôles marquants figurent Ferrando (*Così fan tutte*) avec l'ensemble Opera Fuoco, Pylade (*Iphigénie en Tauride*) avec l'Académie Bastille, un Jeune marin et un Berger (*Tristan und Isolde*) à l'Opéra de Montpellier, le Timonier (*Der fliegende Holländer*) à Lille, Rennes, Nantes et Angers, Tamino, Don Ottavio, Belmonte. En concert, Yu Shao chante dans *Manfred*, *Das Lied von der Erde* à la Philharmonie de Paris, *Die Schöpfung*, le *Requiem* de Mozart, *Paulus* de Mendelssohn.

Son répertoire de mélodies et lieder s'étend de Beethoven à Britten en passant par Liszt. Yu Shao a enregistré les cantates *Fernand* et *La Vendetta* de Gounod avec l'Orchestre philharmonique de Bruxelles dirigé par H. Niquet. Yu Shao a remporté le quatrième prix du Concours Reine Elisabeth, le premier prix du Concours Bordeaux Médoc Lyrique, le troisième prix du Concours de Toulouse. Né à Zhejiang, il est diplômé des conservatoires de Shanghai (W. Bo) et de La Courneuve-Aubervilliers. Après avoir chanté au Chœur de Radio France, il entre en 2012 à la Chapelle musicale Reine Elisabeth et se perfectionne auprès de J. van Dam. À l'Opéra Comique, Yu Shao a été *Bénédict* dans *Le Timbre d'argent*, le *Chef des marins*, un *Ânier*, le *Premier muezzin*, le *Premier homme de police* dans *Mârrouf, savetier du Caire*. Il sera *Marcellus* dans *Hamlet* la saison prochaine.



**THOMAS  
RICART**  
TÉNOR  
BENVOLIO

Thomas Ricart débute le chant à la maîtrise Saint Louis de Gonzague de Paris. Après des études de commerce à l'ESSEC,

il intègre le Conservatoire National Supérieur de Paris en 2016. Lauréat de la Fondation Royaumont, il travaille Pylade (*Iphigénie en Tauride*) auprès de B. Lazar et à l'Opéra de Paris. Cemin en 2020 et intègre la nouvelle promotion de l'atelier lyrique Opera Fuoco en 2021. En 2020-21, il a été le *Prologue* (*The Turn of the Screw*, direction A. Briege, mise en scène B. Jaques-Wajeman), *Alfredo* (*La Traviata*, Music-Opéra), *Rodolfo* (*La Bohème*, masterclasse donnée par I. Mula). En 2021-22, Thomas Ricart continuera de se produire dans *La Traviata* avec Music-Opéra et chantera dans *L'incoronazione di Poppea* avec l'Académie de l'Opéra de Paris. Thomas Ricart se consacre également à la musique de chambre avec la pianiste K. Weimann. Ils se forment pendant trois ans auprès d'A. Le Bozec, S. Manoff et H. Höll. En concert, on a pu les entendre dans le cycle *An die ferne Geliebte* de Beethoven pour l'association des Lauréats du Conservatoire, dans *Les Nuits d'été* de Berlioz à la Cité de la Musique ou en récital au profit de l'association Accords Solidaires. En août 2020, ils sont invités sur France Musique pour le Festival d'été dans un programme consacré à la mélodie française. Thomas Ricart est soutenu par la fondation Porosus.



**ARNAUD  
RICHARD**  
BARYTON-  
BASSE  
PARIS

Parmi les productions marquantes d'Arnaud Richard, citons *Dido and Aeneas* (rôle-titre) et le *Requiem* de Mozart (basse solo) avec T. Currentzis, *L'Écume des jours* (Nicolas), à l'Opéra de Stuttgart, *David et Jonathas* (Saül) avec W. Christie, au Festival d'Aix-en-Provence, à l'Opéra Comique et en tournée. Récemment, il a été Melisso (*Alcina*) et Saturno (*La divisione del mondo*) à l'Opéra national du Rhin, le Messenger (*Penthesilea*, Philharmonie de Paris), Antonio (*Le nozze di Figaro*) à l'Opéra national de Lorraine, Claudio (*Agrippina*) aux festivals de Halle et Dortmund, Hérode (*L'Enfance du Christ*) à la cathédrale de Cologne, un Médecin et un Berger (*Pelléas et Mélisande*) au Théâtre des Champs-Élysées, le Premier compagnon (*Wozzeck*) à l'Opéra de Dijon. En concert, il chante *Matthäus-Passion* (airs de basse) avec le Brussels Philharmonic, *Jeanne au bûcher* avec l'Orchestre Philharmonique de la Radio de Hilversum, *La Grande messe des morts* avec Les Siècles.

Il a travaillé avec les metteurs en scène O. Py, K. Warner, B. Lazar, A. Homoki, C. Bieito, J. Wieler, É. Ruf, J. Mijnsen. Prochainement, il sera Protée et Jupiter dans *Phaéon* à l'Opéra de Nice. À l'Opéra Comique, Arnaud Richard a incarné Neptune et Pluton dans *Hippolyte et Aricie*.



**YOANN  
DUBRUQUE**  
BARYTON  
GRÉGORIO

Yoann Dubruque s'est formé au Conservatoire de Bordeaux avec Maryse Castets. Diplômé en 2015, il donne l'année suivante son premier récital à l'Opéra national de Bordeaux. En 2017, il débute sa carrière en Don Giovanni, au festival Midsummer Mozartiade de Bruxelles. Il est ensuite Masetto au Konzert Theater de Berne. En 2018, il fait ses débuts en Figaro à l'Opéra Grand Avignon. Il est également Énée (Purcell) à l'Opéra de Massy, Orfeo (*Orfeo & Majnun*) à la Monnaie de Bruxelles, au Festival d'Aix-en-Provence et au Wiener Konzerthaus, Schlémil (*Les Contes d'Hoffmann*) à la Monnaie, Borilée (*Les Boréades*) à l'Opéra de Dijon, sous la direction d'E. Haïm. La saison dernière, il était Moralès au Festival de Sanxay et

à l'Opéra de Bordeaux, Nourabad à Montpellier (direction L. Equilbey). Yoann Dubruque a également enregistré deux albums avec le Palazzetto Bru Zane : *Ô mon bel inconnu* (Hahn) à Avignon, ainsi que *Maître Péronilla* (Offenbach) au Théâtre des Champs-Élysées. Parmi ses projets, notons Éole et Neptune (*Idoménée*) à l'Opéra de Lille et au Staatsoper de Berlin, De Retz (*Les Huguenots*) à la Monnaie, Stárek (*Jenufa*) à Rouen, Oreste (*Andromaque*) à Saint-Étienne. Yoann Dubruque est membre de la Nouvelle Troupe Favart depuis 2019 et a reçu la Bourse Menda 2021. À l'Opéra Comique, il a été Horace dans *Hamlet* et Florestan dans le *Gala pour une salle vide* de M. Fau.



**GEOFFROY  
BUFFIÈRE**  
BASSE  
DUC DE  
VÉRONE

Geoffroy Buffière étudie à la Maîtrise de Notre-Dame de Paris, au CRR de Paris et au CNIPAL de Marseille. Il se produit dans les répertoires du Moyen-Âge et de la Renaissance (ensembles Clément Janequin/D. Visse, Huelgas/P. van Nevel), baroque (ensemble Correspondances, Le Concert

spirituel, La Rêveuse, Le Poème Harmonique, Les Arts Florissants, Le Concert d'Astrée, Pygmalion, Diabolus in musica, accentus), jusqu'aux créations contemporaines (Ensemble Intercontemporain/S. Mälkki). Il chante aussi en récital, notamment avec J. Cohen. Récemment, on l'a entendu en Hyllos (*Hémon*, Opéra du Rhin), Montano (*Otello*, Opéra de Saint-Étienne), Sir Williams (*Richard Cœur de Lion*, Opéra Royal de Versailles), Prosper (*Les Bains macabres*, Théâtre de l'Athénée), Pharisée (*Le Tremblement de terre*, Ambronay), le Médecin (*Pelléas et Mélisande*, Tourcoing), Héroclite (*Les Fêtes vénitiennes*, Capitole de Toulouse), Colline (*La Bohème*, Théâtre du Luxembourg), Caronte (*Orfeo*, Opéra de Massy), un Prêtre et un Homme d'armes (*Die Zauberflöte*, Théâtre de Bâle). Cette saison, il est Swallow (*Peter Grimes*) à l'Opéra Grand Avignon, il reprend Sir Williams (*Richard Cœur de Lion*) à l'Opéra Royal de Versailles, le Médecin (*Macbeth*) à l'Opéra de Nice. À l'Opéra Comique, Geoffroy Buffière a été un Esprit (*Manfred*), Héroclite (*Les Fêtes vénitiennes*), Guillaume (*Fortunio*), et y sera bientôt Horatio et le Premier fossoyeur (*Hamlet*).

## CHŒUR ACCENTUS / OPÉRA DE ROUEN NORMANDIE

Complément de l'Orchestre et composante de l'Opéra de Rouen Normandie, le Chœur accentus / Opéra de Rouen Normandie est un ensemble de chanteurs professionnels non permanents sollicités en fonction des besoins des productions. Placé sous l'autorité artistique d'accentus, ensemble dirigé par Laurence Equilbey, il affiche une géométrie variable épousant l'effectif des ouvrages présentés. Chaque spectacle est l'occasion d'une rencontre avec un chef de chœur choisi en fonction de l'esthétique de l'ouvrage. Le Chœur se produit sur la scène du Théâtre des Arts de Rouen à l'occasion de la plupart des productions lyriques, mais également en tournée en région et au-delà. Sa vocation, sa formation et son ambition le conduisent aussi à proposer sa collaboration aux opéras, troupes et festivals dépourvus de moyens choraux et souhaitant faire appel à un ensemble expérimenté.

*accentus bénéficie du soutien de la DRAC d'Île-de-France, du Ministère de la culture et est subventionné par la Ville de Paris et la Région Île-de-France. Le chœur est en*

*résidence à l'Opéra de Rouen Normandie. La Fondation Bettencourt Schueller est mécène d'accentus. accio, cercle des amis d'accentus et d'Insula orchestra, poursuit et amplifie l'engagement d'individuels et d'entreprises auprès des actions artistiques initiées par Laurence Equilbey.*

### Sopranos

Audrey Escots, Juliette Raffin Gay, Maria Cristina Réchard, Émilie Brégeon, Charlotte Plasse, Karine Godefroy, Ellen Giacone, Angélique Leterrier

### Altos

Elise Beckers, Marine Vauclin, Saskia Salembier, Marie Favier, Pascale Corruble, Margot Mellouli, Marion Vergez Pascal

### Ténors

Maurizio Rossano, Camillo Angarita, Marc Manodritta, Mathieu Montagne, Benoît-Joseph Meier, Sébastien d'Oriano, Maciej Kotlarski, Ryan Veillet, Geilson Santos

### Basses

Julien Clément, Guillaume Pérault, Jean-Marc Savigny, Rigoberto Marin Polop, Patrick Ardagh Walter, Adam Alexander, Arnaud Richard, Pierre Jeannot, Vincent Eveno

## ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE ROUEN NORMANDIE

Créé en 1998, l'Orchestre de l'Opéra de Rouen Normandie explore un large spectre du répertoire lyrique et symphonique, du baroque aux créations contemporaines. Sa programmation accompagne le développement individuel de ses artistes, qui jouent régulièrement en tant que solistes et chambristes. L'Orchestre se produit fréquemment dans sa région et rayonne aussi sur la scène internationale

### Violons 1

Lise Martel, Étienne Hotellier, Hélène Bordeaux, Elena Pease, Pascale Thiébaux, Marc Lemaire, Alice Hotellier, Matilda Daiu, Zorica Stanojevic, Reine Collet

### Violons 2

Téona Kharadze, Tristan Benveniste, Nathalie Demarest, Elena Chesneau, Laurent Soler, Virginie Turban, Cécile Maes, Marie-Laure Sarhan

### Altos

Patrick Dussart, Stéphanie Lalizet, Cédric Rousseau, Thierry Corbier, Julien Lo Pinto, Paul Dat

### Violoncelles

Florent Audibert, Anaël Rousseau, Guillaume Effler, Jacques Perez, Hélène Latour

### Contrebasses

Gwendal Étrillard, Baptiste Andrieu, Nicolas Musset

### Flûtes

Jean-Christophe Falala, Kouchyar Shahrudi

### Hautbois

Jérôme Laborde, Fabrice Rousson

### Clarinettes

Naoko Yoshimura, Lucas Dietsch

### Bassons

Batiste Arcaix, Elfie Bonnardel

### Cors

Bruno Peterschmitt, Éric Lemardeley, Fanny Bogaert, Jacques Abrell

### Trompettes

Franck Paque, Patrice Antonangelo

### Trombones

François Bouaert, Frantz Couvez, Philippe Girault

### Timbales

Philippe Bajard

### Percussions

Nicolas Gerbier, Thierry Le Cacheux, Eriko Minami

### Harpes

Delphine Benhamou, Delphine Latil

### Orgue

Frédéric Hernandez



# L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA COMIQUE

## CONSEIL D'ADMINISTRATION PRÉSIDENT

Jean-Yves Larroutourou  
**PRÉSIDENTE D'HONNEUR**  
Maryvonne de Saint Pulgent

## MEMBRES DE DROIT

**Directeur Général  
de la Création Artistique**  
(Ministère de la Culture)

Christopher Miles  
**Secrétaire Général**  
(Ministère de la Culture)

Luc Allaïre  
**Directrice du Budget**  
(Ministère de l'Économie  
et des Finances)

Mélanie Joder  
**PERSONNALITÉS QUALIFIÉES**

Mercedes Erra  
Maryse Aulagnon  
**REPRÉSENTANTS DES SALARIÉS**  
Frédéric Mancier  
Clotilde Timku

## DIRECTION

**Directeur**  
Louis Langrée  
**Secrétaire**  
Karine Belcari

## ADMINISTRATION ET FINANCES

**Directrice administrative  
et financière**  
Nathalie Lefèvre  
**Délégué à la DAF**  
Nicolas Heitz  
**Cheffe comptable**  
Agnès Koltein  
**Comptable/régisseuse de recettes**  
Patricia Aguy  
**Employée administrative**  
Céline Dion  
**Agent comptable**  
Véronique Bertin

## RESSOURCES HUMAINES

**Directrice des ressources humaines**  
Myriam Le Grand  
**Adjointe à la DRH, en charge  
de l'administration du personnel  
et des relations sociales**  
Séverine Olivier  
**Adjoint à la DRH, en charge  
de la formation, du recrutement  
et du développement RH**  
Alexandre Meng  
**Responsable du service paie**  
Laure Joly  
**Adjoint à la Responsable de la paie,  
responsable du SIRH**  
Aimad Hammar

## SECRETARIAT GÉNÉRAL / COMMUNICATION

**Secrétaire générale**  
Juliette Chevalier  
**Secrétaire générale adjointe**  
Laure Salefranque  
**Attachée de presse**  
Alice Bloch  
**Rédacteur multimédia**  
David Nové-Josserand  
**Chargé de communication  
éditoriale**  
Simon Feuvrier  
**Chargée de médiation**  
Lucie Martinez  
**Responsable du numérique  
et de son développement**  
Juliette Tissot-Vidal  
**Responsable du protocole  
et des privatisations**  
Margaux Levavasseur  
**Apprenties**  
Marianne Bailly  
Morgane Debranché  
**Responsable du mécénat**  
Camille Claverie-Rospide  
**Chargées de mécénat**  
Salomé Journeau  
Marion Milo

**Assistante mécénat et événementiel**  
Marion Minard  
**Cheffe du service des relations  
avec le public**  
Angelica Dogliotti  
**Chef-fe adjoint.e du service  
des relations avec le public**  
Philomène Loambo  
Adrien Castelnau  
**Responsable de la billetterie**  
Théo Maille  
**Adjointe à la billetterie**  
Sonia Bonnet  
**Chargées de billetterie**  
Frédéric Mancier  
Violaine Daval  
Romain Tincor  
**Cheffe du service de l'accueil**  
Laurence Coupaye  
**Chef adjoint**  
Stéphane Thierry  
**Ouvriers/ouvrees**  
Sandrine Coupaye  
Séverine Desonnais  
Yassine Amani  
Lisa Arnaud  
Agnès Brossais  
Frédéric Cary  
Bryan Damien  
Ornella Damien  
Maud Delente  
Paul Erdmann  
Aurélië Fabre  
Caspar Gerner  
Arthur Goudal  
Nicolas Guetrot  
Dina Hamdani  
Lullah-Mae Korchia  
Youenn Madec  
Maily Malle  
Mathilde Marault  
Constance Mespoulet  
Fiona Morvillier  
Valentin Normand  
Camille Petitjean  
Juliette Pinet  
Joana Rebelo  
Alma Remaud-Terrier

Mitéki Requin  
Arthur Rigal  
Marie Rivière  
Marc Sapin  
Alina Sarbaji  
Julien Tomasina  
**Contrôleurs**  
Victor Alesi  
Stéphane Brion  
Pierre Cordier  
Matthias Damien  
**Vendeurs de programmes**  
Léo Bellor  
Julien Tomasina

## PRODUCTION/ COORDINATION ARTISTIQUE

**Directrice de la production  
et de la coordination artistique**  
Sophie Houllbrèque  
**Adjointe en charge  
de la coordination artistique**  
Maria-Chiara Prodi  
**Administratrices de production**  
Cécile Ducournau  
Caroline Giovos  
Élise Griveaux  
**Chargée de production**  
Margaux Roubichou  
**Assistante de production**  
Camille Tanguy

## COLLABORATION ARTISTIQUE

**Dramaturge**  
Agnès Terrier  
**Conseiller artistique**  
Christophe Capacci  
**Alternante auprès de la Dramaturge**  
Clara Muller



## ÉQUIPES TECHNIQUES

### Directeur technique

François Muguet-Notter

### Adjointe au Directeur technique

Agathe Herrmann

### Secrétaire

Alicia Zack

### Régisseuses techniques

#### de production

Aurora Quenel

Arthur Magnier

### Régisseur technique de coordination

Sébastien Le Bon

### Bureau d'études

Charlotte Maurel

Louise Prulière

### Régisseuse générale de coordination

Emmanuelle Rista

### Régisseur général

Michaël Dubois

### Régisseuses de scène

Annabelle Richard

Céverine Tomati

### Régisseuse surtirage

Cécile Démoulin

### Régisseur d'orchestre

Antonin Lanfranchi

### Techniciens instruments de musique

Hugo Delbart

Cédric Des Aulnois

Maxime Fabre

Éli Frot

David Tristan Malinski

Jérôme Paoletti

Florent Simon

Matthieu Souchet

William Vincent

### Stagiaire à la régie

Anne-Claire Gonnard

### Chef du service machinerie

#### et accessoires

Bruno Drillaud

### Chefs adjoints du service machinerie

Jérôme Chou

Thomas Jourden

Paul Amiel

### Chef-fe adjointe du service

#### accessoires

Stéphane Araldi

Lucie Basclat

### Machinistes

Paul Atlan

Julien Boulenouar

Luigino Brasiello

Fabrice Costa

Paul Rivière

Jacques Papon

Léa Bres

Émilien Diaz

Thomas Ducloyer

Mathieu Gervaise

Clémence Harre

Loïc Le Gac

Pablo Mejean

Adélaïde Presas

Nicolas Rigal

Marthe Roynard

Félix Salles

### Machinistes-accessoiristes

Mathieu Bianchi

Eugénie Dauptain

Laëtitia Mercier

### Machinistes-cintriers

Thierry Manresa

Jérémie Strauss

Julien Bezin

Antoine Cahana

Germain Cascales

Thomas Contreras

Samy Couillard

### Chef du service audiovisuel

Quentin Delisle

### Chefs adjoints du service audiovisuel

Florian Gady

Étienne Oury

### Régisseurs Son

Cédric Joder

Yohan Zeitoun

### Techniciens Son/Vidéo

Stanislas Quidet

Émilien Denis

Thibault Legoth

### Apprentie audiovisuel

Sophie Blons

### Stagiaire audiovisuel

Alexandre Sares

### Chef du service électricité

Sébastien Böhm

### Chefs adjoints du service électricité

Julien Dupont

François Noël

### Sous-chef

Csaba Csoma

### Électriciens

Sohail Belgaroui

Grégory Bordin

Cédric Enjoubault

Dominique Gingreau

Ridha Guizani

Geoffrey Parrot

David Ouari

### Cheffe du service couture,

#### habillement, perruques-maquillage

Christelle Morin

### Cheffe adjointe habilage

Clotilde Timku

### Cheffe adjointe perruques-maquillage

Amélie Lecul

### Cheffe adjointe couture

Marilyne Lafay

### Couturières-Habilleuses

Léa Assous

Marion Keravel

Hélène Lecrinier

Charlotte Legendre

### Attachée de production habilage

Valérie Caubel

### Teinturière coloriste

Dorota Kleszcz-Ronsiaux

### Cheffe atelier couture

Véra Boussicot

### Coupe

Camille Lamy

Lydie Lalaux

### Couturières

Magali Angelini

Lucile Charvet

Agathe Helbot

Patricia Lopez

Sarah Di Prospero

Ophélie Parmentier

Éricka Selosse

### Modiste

Laëtitia Mirault

### Habilleuses

Léa Bordin

Yelenah Alves

Adeline Antoine

Pauline Jean

Sabine Monjardet

Noémie Reymond

Philippe Serpinet

Patricia Lopez Morales

### Stagiaire habilleuse

Élise Foulc

### Coiffeur-ses-perruquier-ères-

#### maquilleur-euses

David Hunout

Charlène Torres

Corinne Blot

David Carvalho Nunes

Sandrine Coraux

Emmanuelle Flisseau

Karine Gauthier

Shirley Mazière

Georgia Neveu

Youenn Peoch

Amélie Sane

Caroline Vlieghe

### Adjoint au Directeur Technique,

#### Responsable du Bâtiment

#### et des services généraux

Renaud Guitteaud

### Adjoint du Responsable Bâtiment,

#### Responsable du service intérieur

Christophe Santer

### Cheffe d'équipe des huissiers

#### et du standard

Cécilia Tran

### Huissier-ères

Fatima Berrissoul

Céline Le Coz

Francesco Russo

### Ouvrier tous corps d'état

Noureddine Bouzelfen

### Chef de la sécurité et de la sûreté

Pascal Heilgenstein

## MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA COMIQUE

### Directrice artistique

Sarah Koné

### Déléguée à la Maîtrise

Marion Nimaga-Brouwet

### Responsable de la scolarité

Rachida M'hamed

### Chargée de développement

#### et de coordination

Klervie Metailler

### Assistant administratif

Audran Culadet

### Apprenti à la Maîtrise

Quentin Croisard

# L'OPÉRA COMIQUE REMERCIE

## SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

**Aline Foriel-Destezet**, Mécène principale de la saison 2021



..... Fondation pour .....  
l'Opéra Comique



The Conny-Maeva  
Charitable Foundation



eren  
GROUPE



Crédit du Nord



LVMH



RATP, Fondation Singer-Polignac, Fondation Cultura, Cabinet Fierville Ziadé, Ariane Group, Educlare, Chappuis Halder

## SES GRANDS DONATEURS

**Monsieur et Madame Ara et Virginie Aprikian, Monsieur Charles-Henri Filippi,  
Monsieur Pâris Mouratoglou, Docteur Natalia Logvinova Smalto,  
† Mesdames Malvina et Denise Menda**

## LES MEMBRES DU CERCLE FAVART

Hubert Barrère, Isabelle et Loïc de Kerviler, Bernard Le Masson  
Maryse et Thierry Aulagnon, Brigitte et Didier Berthelemot  
Virginie et Patrick Bézier, Didier Deconinck, Thierry Ehlinger et Marcel Chantôme,  
Marie-Claire Janailhac Fritsch, Raphael et Yolande Kanza  
Jean-Marie Baillot d'Estivaux, Michèle et Jean-Louis Barbut, Marie-Germaine Bousser,  
Nicole Bouton, Michel Carlier, François Casier, Jacques Cellard, Nicole Chandon, Jean  
Cheval, Sophie Hubac et Philippe Crouzet, Robert de Lézardière, Isabelle de Penguern,  
Ludovic Derigny, Huguette et Max Drapier, Marie et Emmanuel Dupuy, Tristan Florenne,  
Patrick Follea, Claire Friedel, Elisabeth et Hervé Gambert, Olivier Gayno, Michel Germain,  
Marie Henriquet, Olivier Manoach Hillel, Alain Honnart, Emmanuel Julien, Michel Lagoguey,  
Nicolas Laillet, Jean-Yves Larroutourou, Noémie et Rodolphe Masson, Geneviève et Roland  
Meyer, Sylvie Milochevitch, Patrick Oppeneau, Pascale Peeters, Claude Prigent, Pierre Rivière,  
Christian Roch, Jean Rossier, Carlyne et Pierre Roy, Olivier Schoutteten, Hervé Sifferlen,  
Marie Stocker, Clothilde Thery, Anne et Laurent Tourres, Gérard Turck, Elisabeth Wilmers

## Direction de la publication

Louis Langrée

## Rédaction, iconographie et édition

Agnès Terrier

Assistée de Clara Muller

## Création graphique

Inconito

## Photographies

**[p. 9-25 et 93]** Répétitions de *Roméo et Juliette* au Petit Théâtre de l'Opéra-Comique, novembre 2021 © Stefan Brion

## Iconographie

**Couverture** Julia Lamoureux

**[p. 26]** Portrait de Charles Gounod, par Fritz Luckhardt. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 28]** Roméo et Juliette au bal (acte I, scène 5), par Francesco Bartolozzi, 1785. The Metropolitan Museum (New York), Harris Brisbane Dick Fund © MetMuseum

**[p. 31]** George Anne Bellamy et David Garrick interprétant le dénouement de *Roméo et Juliette* en 1753 à Londres, par B. Wison, 1756. Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund © Google Art Project

**[p. 32]** Affiche de *Roméo et Juliette* de Steibelt, 1822, Archives nationales de France, AJ/13/1128 © Base Dezède

**[p. 33]** Giuditta Pasta en Romeo à Paris en 1821, gravure anonyme © Wikimedia Commons

**[p. 34]** Harriet Smithson en Ophelia à Paris en 1827, gravure anonyme © Wikimedia Commons ; Charles Kemble en Romeo en 1819, par Paton Thomson. Scottish National Portrait Gallery, Mrs A.G. Macquhen Ferguson Gift © National Galleries Scotland

**[p. 35]** Mort de Roméo, par Achille Devéria et Louis Boulanger. Comédie-Française © Coll. Comédie-Française

**[p. 36]** Scène de *Roméo et Juliette*, version Soulié, 1844. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 37]** Écho de la création de *Rhum et eau*, caricature de Jules Plazier, 1867. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 39]** Portrait de Caroline Miolan-Carvalho, par Émile Carjat. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 41]** Mort de Juliette, par E. Leroux d'après Eugène Delacroix, 1856. Rijksmuseum Amsterdam © Rijksmuseum

**[p. 43]** Page de titre d'une suite de valses d'Isaac Strauss d'après *Roméo et Juliette* de Gounod, éd. Choudens, 1867 © Bru Zane Mediabase

**[p. 44]** Vue générale des théâtres du boulevard du Temple en 1862, par Martial. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 46]** Le Théâtre-Lyrique sur la place du Châtelet, par Disdéri, vers 1870. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 49]** Carré et Barbier, photographies d'Émile Carjat, parues dans *Musica* © Bru Zane Mediabase

**[p. 51]** Portrait de Shakespeare, gravure d'après le tableau d'Antonin-Marie Chatinière. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 53]** Exposition universelle de 1867, par Félix Benoist. Musée Carnavalet © Paris Musées ; Intérieur du Palais de l'industrie, distribution des récompenses par l'empereur, le 1<sup>er</sup> juillet 1867. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 55]** Frontispice d'un quadrille pour piano d'Henri Max d'après *Roméo et Juliette* de Gounod, par G. Gostiaux, éd. Choudens, 1867. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 57]** Léon Carvalho, portrait des années 1890. Collection Opéra-Comique

**[p. 61]** Caricature du chœur d'ouverture de *Roméo et Juliette*, par G. Pescheux. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 63]** Gounod dirigeant la 1<sup>ère</sup> de *Roméo et Juliette* à l'Opéra, gravure italienne © Bru Zane Mediabase

**[p. 64]** Portrait de Georges Bizet, par Félix Giacometti, vers 1865. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 67]** Décor pour *Roméo et Juliette*, par Philippe-Marie Chaperon, 1872. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 68]** Portrait de Charles Gounod, par Pierre Petit. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 70]** Caricature de Charles Gounod, par Etienne Carjat, dans *Le Masque* du 25 avril 1867. Musée Carnavalet © Paris Musées

**[p. 71]** Caricature de *Roméo et Juliette*, par G. Pescheux. Musée Carnavalet © Paris Musées

## Impression

Alliance Partenaires Graphiques

## LICENCE E.S.

L-R-21-8858

## LOCATION

### Téléphone

01 70 23 01 31

### Internet

opera-comique.com

### Guichet

1 place Boieldieu - 75002 Paris

Suivez-nous sur



# N°5



CHANEL.COM