## https://books.openedition.org/pur/48033#ftn2

## Le chant, acteur de l'histoire

Jean Quéniart

**Du chant à la sédition : *La Muette de Portici* et la révolution belge de 1830**

Vincent Adoumié

p. 241-252

**Texte intégral**

L’importance du chant dans les grands événements peut sembler une évidence. Moyen terme entre l’impact immédiat du texte (mais limité par le problème de la compréhension) et l’universalité du support musical, il précède, scande ou accompagne presque toujours les moments clés de l’histoire, que ce soit de manière éphémère ou durable : les chansons populaires – souvent satiriques – les hymnes révolutionnaires, lés « scies » parlent mieux d’une époque que mainte description ou analyse sociologique fragmentaires.

L’étude globale de l’importance du chant dans l’histoire reste cependant à faire et plus particulièrement pour la musique profane du XIXe siècle[1](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn1) : faute de connaissances musicologiques suffisantes et souvent d’attirance pour des domaines de recherche qui ont longtemps semblé mineurs, les historiens ont presque totalement dédaigné d’étudier ne serait-ce que le rôle sociologique évident de l’opéra, symbole musical par excellence du siècle dernier, laissant le soin aux musicologues d’occuper un terrain sur lequel ils ont parfois dérapé[2](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn2).

*La Muette de Portici,* le grand opéra en cinq actes d’Auber, illustre ces carences jusqu’à la caricature : relégué dans les recoins obscurs des encyclopédies musicales ou historiques même les plus exhaustives[3](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn3), il a disparu de la description des épisodes de la révolution belge de 1830 des ouvrages les plus récents[4](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn4). L’œuvre a pourtant le privilège unique d’être à l’origine d’un événement historique majeur de l’histoire de la Belgique contemporaine. Son duo du second acte « Amour sacré de la patrie » est sans conteste le déclencheur de l’émeute du 25 août 1830 conduisant, en quelques jours, à l’émancipation du joug hollandais. Jamais, peut-être, une œuvre n’a été à ce point le catalyseur d’une situation politique conflictuelle. Dans ce cas précis, le chant devient, au sens le plus physique du terme, acteur de l’histoire immédiate.

Mais pour analyser correctement un tel événement, il faut combiner à la fois les méthodes de la musicologie et celles de la recherche historique dans une symbiose que l’on pourrait qualifier de démarche « historico-musicologique », car avant l’élargissement vers des perspectives historiques où l’on voit bien qu’au-delà de l’opéra d’Auber lui-même, c’est toute la gestation *d’un art politique* qui est en train de se faire, il ne faut pas négliger le point de départ, c’est-à-dire le chant, cette pâte sonore flottant dans l’air qui, par une savante combinaison de mots évocateurs et de rythmes martiaux, poussa ses auditeurs à concrétiser le message artistique. « Tombe le joug qui nous accable » s’écrit Masaniello au deuxième acte de *La Muette de Portici* et effectivement, ce soir du 25 août 1830, il tomba.

[**Le 25 août 1830**](https://books.openedition.org/pur/48033#tocfrom1n1)

L’historiographie contemporaine, parfois ennemie non pas de l’événement mais de ce qu’elle qualifie d’événementiel, a eu tendance à minimiser le rôle de l’opéra d’Auber dans le déclenchement de la révolution belge. Si Pirenne dans sa monumentale *Histoire de la Belgique*[5](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn5), certes vieillie mais irremplaçable, ou G. H Dumont[6](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn6) dans un ouvrage similaire y consacrent quelques lignes, il s’agit, visiblement, de simples compilations d’éléments antérieurs, cet épisode n’ayant pas fait l’objet de recherches approfondies. Seuls les travaux, essentiellement musicologiques, de J. Billington[7](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn7) et S. Slatin[8](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn8) étudient de manière relativement rigoureuse cette journée du 25 août 1830 et montrent le rôle de catalyseur du mécontentement latent joué par l’opéra d’Auber. Il faut croiser cette analyse avec les souvenirs de plusieurs témoins oculaires[9](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn9) et les rapports officiels de la police[10](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn10) pour avoir une idée précise du déroulement de cette soirée. Lorsque *La Muette de Portici* est annoncée au Théâtre de La Monnaie, elle est certes précédée d'une réputation affirmée d’opéra révolutionnaire[11](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn11), mais la situation n’est pas plus tendue que les jours ou les semaines précédents. Les autorités, pourtant sur le qui-vive, ne prennent d’ailleurs aucune mesure particulière pour le soir de la représentation.

Il apparaît clairement que les Bruxellois qui s’amassent en petit nombre devant les portes du théâtre ne sont poussés que par un sentiment de curiosité[12](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn12). Car c’est de la salle et non de la rue que part l’élément moteur de ce qui va vite très vite devenir une émeute entraînant dès le milieu de la nuit le retrait précipité de la troupe sur la place du Palais, où elle attend des ordres qui ne viennent pas. Lorsque Masaniello (le ténor Lafeuillade) débute son duo avec Pietro « Plutôt mourir que rester misérable », au second acte, la salle immédiatement se lève et reprend en chœur le refrain « Amour sacré de la patrie ». Rapidement (dès la fin du duo selon certaines sources ou à la fin du troisième acte, au moment où les Napolitains s’écrient « Contre nos ennemis, unissons nos efforts[13](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn13) ») les spectateurs se ruent à l’extérieur aux accents martiaux de ce duo, et s’en vont saccager les bureaux du *National,* des boutiques d’armuriers, puis certains endroits stratégiques : les maisons du bourgmestre, du procureur du roi, du général commandant la ville[14](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn14).

*La Muette de Portici* avait bien donné le signal d’un événement que l’on pressentait comme inévitable, mais qui jusque là n’avait jamais trouvé de catalyseur suffisant pour se développer.

[**Un opéra révolutionnaire ?**](https://books.openedition.org/pur/48033#tocfrom1n2)

On a longtemps affirmé que l’opéra d’Auber avait été chargé malgré lui de significations révolutionnaires[15](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn15). C’est mal comprendre l’ambiguïté profonde d’un ouvrage bâti sur l’habileté exceptionnelle de Scribe à déminer les pièges de la censure. On ne peut en effet qu’être surpris de l’acceptation d’un tel sujet basé sur la révolte napolitaine de 1647 et sur le destin de son chef Thomas Aniello, dans le contexte politique très réactionnaire du milieu des années 1820, dominé par le retour aux affaires du parti ultraroyaliste dirigé par Villèle[16](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn16). Le sujet, déjà utilisé dans l’opéra de M. E. Carafa, *Masaniello*[17](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn17), s’était attiré les foudres des censeurs[18](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn18). Scribe remanie formellement le livret de manière à désamorcer les critiques qu’il sait inévitables sur le danger de montrer sur scène des révoltes populaires contre les autorités (fut-ce un joug étranger). Ce sont des motifs personnels (un frère cherchant à venger sa sœur, muette, séduite et abandonnée par le vice-roi de Naples) qui déclenchent l’action et non une quelconque fièvre idéologique. De même, le dernier acte voit à la fois l’écrasement de la révolte et le sacrifice de Masaniello, depuis longtemps convaincu de la versatilité de la populace[19](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn19), égorgé par ceux-là même qui en avait fait leur chef, au moment où il tentait de sauver les membres de la famille royale. Enfin, le librettiste a cherché à styliser voire à stéréotyper les attitudes de ses personnages (ils s’expriment sous forme de barcarolles, d’ariettes, et le texte des chœurs populaires, nombreux, ne sortent pas d’une agréable convention) afin d’éviter un trop grand phénomène d’identification de la part du public. Le but semble atteint puisque le rapport du comité de censure conclut[20](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn20) :

La contestation de l’autorité légitime, le tumulte populaire, tout se perd et s’oublie ou plutôt se confond dans l’intérêt inspiré par un seul personnage. C’est une femme. C’est à elle que s’attachent tous les cœurs... La sédition napolitaine qui se lie à cette intrigue n’est point excitée par la violence et les exactions des percepteurs d’impôts... Il n’y a dans cette combinaison rien qui ne sorte du cercle ordinaire des moyens dramatiques.

La conviction était donc établie que la subversion ne pouvait venir que du texte. C’était mal saisir la charge émotionnelle ajoutée par la musique et la dimension théâtralement exceptionnelle de l’ouvrage se résolvant de manière grandiose dans l’éruption finale du Vésuve, que la censure avait vu comme un moyen de détourner l’attention des motivations politiques de la révolte, mais qui apparaissait comme un élément hautement symbolique. Richard Wagner, longtemps fasciné par cette dichotomie entre la banalité ressentie à la lecture de *La Muette de Portici* et l’effet extraordinaire produit lors de son exécution (c’est l’essence même de la « magie théâtrale » qui ne peut se résumer à une simple additions d’éléments mais qui doit prendre en compte le déroulement temporel du spectacle et sa dynamique propre), a cherché à analyser la force intérieure, au premier abord stupéfiante, de cet opéra[21](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn21) :

La Muette surprit aussitôt comme quelque chose d’absolument neuf : on n’avait encore jamais vu de sujet d’opéra aussi vivant ; c’était le premier véritable drame en cinq actes, tout à fait pourvu des attributs d’une tragédie, et notamment aussi de son dénouement tragique. Je me rappelle que cette situation à elle seule produisit une sensation remarquable... La Muette produisait de toute façon un effet surprenant : chacun de ses cinq actes présentait un tableau d’un relief extraordinairement vivant, dans lequel on distinguait à peine des airs et des duos à la manière habituelle de l’opéra... Les récitatifs nous apparaissaient comme des éclairs ; on passait des récitatifs aux ensembles chorals comme en une tempête ; et au milieu de ce chaos frénétique, soudain les exhortations les plus énergiques au calme ou des appels répétés, puis de nouveau une ivresse furibonde, des émeutes sanglantes, interrompues par une touchante imploration d’angoisse, ou par le murmure de tout un peuple en prière. De même que rien de terrible, rien de tendre aussi ne manquait au sujet, de même Auber faisait exprimer à sa musique chaque contraste, chaque combinaison avec des contours et un coloris d’une vigueur telle que l’on ne pouvait se rappeler avoir jamais rencontré précision aussi frappante...

C’est cette notion de théâtralité ou plus simplement d’impact immédiat, difficilement analysable à la simple lecture du sujet, qui avait échappé aux censeurs. L’ouvrage était subversif, non pas en lui-même, mais par l’impression qu’il laissait sur le public, et par les multiples lectures qu’il pouvait susciter.

[**La contagion par le chant**](https://books.openedition.org/pur/48033#tocfrom1n3)

Le texte de Scribe explique en partie l’effet immédiat du duo de l’acte II. Remarquablement conçu, il allie une force brute à une adéquation réelle à la situation que vivait la Belgique en 1830. Il y a donc eu un phénomène **évident d’identification et de transfert.**

Le moteur dramatique de l’action est tout entier concentré dans ces quelques phrases. Il est donc normal qu’elles aient agi comme un détonateur. Le vocabulaire en est simple, la versification facile : le texte chanté par des voix masculines (celles qui passent le mieux la rampe) et qui est donc immédiatement intelligible même par le spectateur le moins bien placé, s’inscrit immédiatement dans la mémoire. Le mode exclamatif des huit vers principaux qui le composent forme une proposition impérative, lapidaire, excluant toute métaphore ou recherche poétique, sans qu’une certaine ambiguïté ne soit pourtant présente. « Mieux vaut mourir que rester misérable », s’exclame Masaniello, ce qui peut être pris au premier ou au second degré, soit que l’on opte pour la conception de l’honneur défendue par le héros, soit que l’on y voit la description de la misère atroce dans laquelle sont tenus les pêcheurs napolitains depuis l’occupation espagnole et le sort de plus en plus précaire des *lazarri,* souvent réduits au chômage et pressurés d’impôts. En homme de théâtre sensible à « l’air du temps », Scribe pressentait-il la thématique nationaliste du « printemps des peuples » qui traverse tout le XIXe siècle ?

Les deux vers suivants (« Tombe le joug qui nous accable, Et sous nos coups périsse l’étranger ») prennent, ici, une résonance étrange parlant directement au cœur des spectateurs[22](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn22) qui souffrent, depuis 1813, du despotisme de Guillaume 1er. La première phrase du refrain « Amour sacré de la patrie » augmentait encore l’effet général. Directement inspirée du sixième couplet de *La Marseillaise*[23](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn23), elle ravivait le souvenir, encore très présent, de la Révolution de 1789 dans ces anciens départements français : le transfert de sens s’effectua très rapidement et dès la sortie du théâtre les émeutiers mêlèrent le chant de l’hymne révolutionnaire au duo de l’opéra[24](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn24). Mais le texte seul ne peut expliquer cette contagion qui s’empare alors des esprits. La musique en est l’élément déterminant, car elle amplifie et universalise les vers de Scribe. Elle joue ici **un rôle émotionnel déclencheur de l’action** : en ce sens elle quitte son statut passif d’art savant pour devenir un élément historique. Le théâtre, subitement, avait prise sur la réalité.

Le choix de faire interpréter « Amour sacré de la patrie » par les deux premiers chanteurs masculins ne doit rien au hasard. Conventionnellement, ce sont eux qui délivrent les messages politiques des opéras romantiques[25](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn25). Marqué uniformément fortissimo[26](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn26), ce duo est d’ailleurs fait pour être chanté à gorge déployée. Le petit nombre de nuances (uniquement orchestrales) l’apparente plus à une composition populaire que savante et la tonalité solaire de ré Majeur accuse encore l’éclat de la composition.

L’agogique (un 4/4 qui doit être joué dans un mouvement relativement rapide[27](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn27)) combine très intelligemment une scansion orchestrale uniforme (une croche sur chaque temps) avec un rythme pointé proche de la marche militaire.

La construction du morceau est remarquable, aussi bien par sa concision que par sa progression dramatique. Un premier thème énergique et ample, répété par rosalie[28](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn28), se déploie dans le registre aigu du ténor, et une succession de modulations habiles permet d’arriver au refrain. Celui-ci doit son impact immédiat à sa simplicité apparente, rehaussée, dans le détail, de grandes finesses d’écriture. Le rythme martial (croche pointée/double croche) se développe dans un ambitus très restreint (une quinte) et se trouve relancé en permanence par l’asymétrie de sa construction. La première phrase, débutant par l’impulsion d’une anacrouse, se développe sur huit mesures, tandis que la seconde n’en compte que sept. La troisième revient à huit mesures et la quatrième à sept. Ce déséquilibre subtil, qui transforme totalement la versification classique de Scribe (quatre octosyllabes parfaitement réguliers) donne au chant une véritable force interne qui lui permet de rebondir à l’infini. À la limite, ce fragment musical possède une existence propre et peut être repris, hors du duo, comme une cellule mélodique indépendante se répétant à l’infini. Le phénomène de mémorisation est immédiat, à l’instar des refrains populaires[29](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn29).

La conduite des voix permet au morceau d’être chanté par n’importe quel amateur. L’exposition du refrain se fait en la Majeur et c’est le ténor qui, dans la partie centrale, où affleure le mode mineur relatif, donne la mélodie, car elle est dans ses bonnes notes (médium aigu). Lors de la réexposition, à la tonique, c’est le baryton qui chante la ligne principale, car baissée d’une quinte, elle se trouve dans son meilleur registre. Écrite pour deux chanteurs, la mélodie ne perd quasiment rien de sa vigueur lorsqu’elle est interprétée en solo. Les passages importants sont à la tierce et la section centrale, où les voix se séparent, conserve une conduite mélodique unique, l’autre voix se contentant d’un accompagnement quasi rossinien, qui sert à accentuer l’aspect coruscant de l’ensemble.

L’orchestration renforce le côté irrésistible de la mélodie, en créant soit un effet d’agitation sous-jacente par l’emploi répété des doubles croches aux premiers violons[30](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn30), soit une impression de relance perpétuelle, grâce à l’usage systématique du forte/piano. L’effet de réitération du thème principal est savamment dosé[31](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn31) et la coda donne lieu à une ponctuation systématique du tutti sur le temps faible, d’abord forte puis fortissimo, qui traduit presque physiquement le geste d’un poing levé.

Mais au-delà de cet impact physique sur une foule prompte à s’enflammer, *La Muette de Portici* illustre, presque comme un cas d’école, le rôle de transmission des idées politiques qu’a joué l’opéra au XIXe siècle. Sans adhérer entièrement à la thèse de J. Fulcher[32](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn32), qui, malgré une méconnaissance parfois surprenante des arcanes de la vie politique française du siècle passé, a eu le mérite, voilà une dizaine d’années, de replacer le grand opéra romantique français dans une perspective historique, il convient bien sûr de s’arrêter sur le rôle politique évident de l’opéra d’Auber.

[**Un art politique et politisé**](https://books.openedition.org/pur/48033#tocfrom1n4)

Si *La Muette de Portici* a fait l’histoire immédiate, elle s’inscrit aussi dans celle du siècle. Elle montre tout d’abord l’impossibilité, de la part des autorités, de contrôler sérieusement les formes d’expression artistique, que ce soit directement sur scène ou dans la vie quotidienne. Tout au long du XIXe siècle, la contestation se réfugie souvent au théâtre, lieu d’interaction entre un public et une scène, espace de toutes les projections mentales où il est difficile de dresser des barrières infranchissables. Mais surtout, l’État semble incapable de prendre la mesure des ravages souterrains que l’opéra exerce par sa diffusion, incontrôlable, au-delà des salles de spectacles. Le meilleur moyen que l’historien a, aujourd’hui, pour juger du succès d’une œuvre lyrique est de comptabiliser les morceaux séparés vendus[33](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn33). Ceux-ci sont un véritable baromètre de la popularité et en même temps un moyen détourné de braver la censure. L’exemple de l’opéra d’Auber est particulièrement révélateur. Dans les jours qui suivent la première, la vente de ces feuilles volantes montre bien de quelle manière l’ouvrage a été compris par le public et comment rapidement cette interprétation se diffuse dans la population. Ce ne sont pas les airs qui sont privilégiés, mais les ensembles chorals, le duo « Amour sacré de la patrie » et la barcarolle de Masaniello, pleine de sous-entendus frondeurs (« Sur le rivage assemblez-vous, pêcheur parle bas »). Partout en Europe, la vente de ces morceaux séparés précède la venue de l’œuvre. À Bruxelles, les principaux airs sont connus bien avant la création au Théâtre de La Monnaie, et tout comme pour les refrains populaires, le simple rappel de la mélodie, sifflotée par exemple dans la rue, passe déjà pour un acte de subversion, puisqu’elle évoque immanquablement le sens des paroles s’y rattachant : le caractère politique de l’opéra s’était donc affirmé malgré les précautions prises à la fois par les auteurs et les autorités.

Mais en même temps, il était devenu **un art politisé**, c’est-à-dire pouvant donner lieu à des lectures politiques différentes suivant les situations ou les hommes. La reprise de l’ouvrage d’Auber en avril 1848 montre bien les différents niveaux de lecture que cet opéra pouvait susciter. Il s’agissait alors de donner un certain nombre de représentations gratuites au profit du peuple des faubourgs afin de consolider le message de la révolution de 1848[34](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn34). À la différence des représentations précédentes, la mise en scène se devait donc d’insister sur le caractère révolutionnaire de l’ouvrage, en amplifiant les scènes de foule, en y interpolant des extraits de *La Marseillaise* et en faisant reprendre le duo « Amour sacré de la patrie » par l’ensemble des artistes[35](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn35). La réaction de ce public populaire fut, elle aussi, enthousiaste, mais peut-être pas de la manière envisagée par le pouvoir : une partie des spectateurs manifestèrent bruyamment contre la lenteur des transformations promises par le gouvernement provisoire, projetant dans l’opéra une connotation sociale qui n’existait pas dans l’esprit des auteurs. Le contexte politique était, il est vrai, explosif, les élections législatives qui allaient décider des futures orientations de la deuxième République devant avoir lieu moins de quinze jours plus tard.

Ainsi la thèse de W. Croston[36](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn36), pour qui l’éclatant succès du grand opéra romantique français est dû uniquement à sa faculté de satisfaire de la manière plus immédiate un public bourgeois conformiste et conventionnel, ne tient pas, car elle fait du spectateur un élément passif, uniquement réceptif. Le déclenchement de la révolution belge montre de façon éclatante que *La Muette de Portici* est avant tout un ouvrage politisé s’inscrivant dans les mutations politiques du siècle. Ce n’est pas parce qu'elle s’adresse prioritairement à un public bourgeois qu'elle se coupe des réalités de son époque. Bien au contraire, elle touche en priorité ceux qui ont accédé à la conscience politique et agissant sur eux, elle pèse directement sur le politique. Le déroulement de la journée du 25 août l’illustre de manière parfaite. Le peuple attend au dehors et c’est de l’intérieur même du théâtre que part le signal de l’émeute. Le public du parterre, en majorité bourgeois, lit à sa manière le message politique de *La Muette de Portici,* et va le communiquer à l’extérieur. En ce sens, il ne fait que se conformer aux enseignements de la Révolution française, c’est-à-dire qu’il se met à parler et agir au nom de la nation, considérée comme la nouvelle source de la légitimité du pouvoir[37](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn37). La thèse de W. Croston oublie aussi l’élément purement esthétique indissolublement lié à l’opéra que l’on ne peut résumer à de simples machineries grossières et clinquantes. Sans l’impulsion incontrôlable donnée par l’irrésistible thème martial d’Auber, la sédition n’aurait peut-être jamais connu ce déclic psychologique indispensable qui décide souvent du comportement des foules[38](https://books.openedition.org/pur/48033#ftn38).

Peu importe, en fait, le message (ou le non-message) que *La Muette de Portici* entend véhiculer. Ce qui compte, c’est la manière dont il est perçu et traduit. C’est ici que la musique joue un rôle primordial. Elle fait certes appel à un contexte puis à un texte, mais elle n’en a pas besoin pour exister : ce ne sont que des références extérieures. Elle véhicule, à elle seule, un imaginaire que chaque spectateur est libre de se réapproprier. Contrairement aux paroles, qui n’ont qu’un sens dans l’immédiat le plus volatil, elle s’inscrit dans la durée, car même déformée, arrangée, sifflée, massacrée sur les pianos des jeunes bourgeoises, elle n’en continue pas moins à vivre, à vibrer, se rappelant sans cesse à la mémoire de l’auditeur. Elle est génératrice de l’événement, au même titre que les pulsions, les intérêts ou les stimuli extérieurs : elle devient l’histoire.

**Annexes**

**Annexe**

Duo « amour sacré de la patrie » extrait de la Muette de Portici, livret d’Eugène Scribe et de Germain Delavigne, musique de François Daniel Esprit Auber, créé à Paris (Salle Le Peletier) le 29 février 1828.

(N° 8 de la partition chant et piano, Brandus et Dufour, Paris, sans date)

**MASANIELLO et PIETRO**

Mieux vaut mourir que rester misérable !

Pour un esclave est-il quelque danger ?

Tombe le joug qui nous accable,

Et sous nos coups périsse l’étranger !

**MASANIELLO**

Me suivras-tu ?

**PIETRO**   
Je m’attache à tes pas,

Je veux te suivre à la mort...

**MASANIELLO**   
À la gloire !

**PIETRO**   
Soyons unis par le même trépas.

**MASANIELLO**   
Ou couronnés par la même victoire.

**PIETRO**   
Oui, oui, partons, je suivrais tes pas.

**MASANIELLO et PIETRO**   
Mieux vaut mourir que rester misérable !  
Pour un esclave est-il quelque danger ?  
Tombe le joug qui nous accable,  
Et sous nos coups périsse l’étranger !  
Amour sacré de la patrie,  
Rends-nous l’audace et la fierté ;  
À mon pays je dois la vie.  
Il me devra sa liberté.

**PIETRO**   
Songe au pouvoir dont l’abus nous opprime.

**MASANIELLO**   
Songe à ma sœur arrachée à mes bras !

**PIETRO**   
D’un séducteur peut-être elle est la victime.

**MASANIELLO**   
Ah ! Quel qu’il soit, je jure son trépas !

**MASANIELLO et PIETRO**   
Plutôt mourir que rester misérable !  
Pour un esclave est-il quelque danger ?  
Tombe le joug qui nous accable,  
Et sous nos coups périsse l’étranger !  
Amour sacré de la patrie,  
Rends-nous l’audace et la fierté ;  
À mon pays je dois la vie.  
Il me devra sa liberté.

**Notes**

[1](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn1) Le domaine religieux est le seul qui soit à peu près balisé, et le colloque de Rennes confirme cette tendance puisque celui-ci est concerné par environ les deux tiers des communications.

[2](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn2) Ainsi la première étude sérieuse de l’importance sociologique du grand opéra français, genre qui contribua à fonder *La Muette de Portici,* a été formulée par Croston W. (dans son essai *French Grand Opera : An Art and a Business,* New York, Kings Crown Presse, 1948), mais elle se résume en fait à une analyse vaguement marxisante de la concomitance entre la prise du pouvoir par la bourgeoisie en 1830 et la mise en place d’un nouveau règlement à l’Opéra qui prévoit de mieux satisfaire les exigences d’un public venant se donner l’illusion d’acquérir un statut culturel qui lui avait échappé jusque là.

[3](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn3) La méconnaissance et le dénigrement systématique du répertoire lyrique français du XIXe siècle, ont commencé dès le début du XXe siècle et se sont amplifiés jusque dans les années soixante-dix. Le livre qu’écrivit le musicologue Pinchard M. en 1965 dans le but de donner un vernis musical aux élèves des lycées et des *Jeunesses Musicales de France* souligne cette dérive jusqu’à l’outrance : « Auber, auteur fécond de 48 ouvrages, applique avec désinvolture les procédés qui lui assurent le succès immédiat. *La Muette de Portici* est d’une navrante pauvreté » (in Pinchard M., *Introduction à l’art* musical, Les éditions ouvrières, 1965, p. 97).

[4](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn4) Le classique de Dhondt J. (*Histoire de la* Belgique, PUF, 1re édition 1963), n’y fait pas allusion, même dans ses rééditions actualisées.

[5](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn5) Plrenne H., *Histoire de la* Belgique, Bruxelles, Lamertin, tome VI, 1926, p. 373-375.

[6](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn6) Dumont G. H., *Histoire de la* Belgique, Paris, Hachette, 1977, p. 366-367.

[7](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn7) Billington J., *Fire in the Mincis of Men: Origins of the Revolutionary Faith,* New York, Basic Books, p. 156-157.

[8](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn8) Slatin S., *Opera and revolution : La Muette de Portici and the Belgian revolution of1830 revisited,* The Journal of Musicological Research, III, 1979.

[9](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn9) Le récit de l’ambassadeur autrichien Mier a été consigné *dans Die Ausfürliche Darstellung der Ursachen und Begebenheiten der belgischen Revolution am 25. August...,* Stuttgart 1830.

[10](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn10) Le directeur de la police De Kniff a envoyé à son ministre van Maanen des rapports détaillés sur les événements du 25 août 1830 (in Buffin, C., *Mémoires et documents inédits sur la révolution belge,* Bruxelles 1912, tome I, p. 564 *sq.*).

[11](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn11) La réplique « Nous dansons sur un volcan » adressée par Louis-Philippe au Roi de Naples, pendant une représentation donnée en son honneur à l’Académie Royale de Musique de Paris, le 3 mai 1830, illustre bien l’image subversive que pouvait avoir cet opéra et aussi l’humour du futur roi des français puisque le dernier acte de *La Muette de Portici* se termine par l’éruption du Vésuve (in *Nouvelle Biographie Générale,* Paris, Firmin-Didot, 1868, vol. 37-8, p. 950). Conscientes de cette réputation, les autorités néerlandaises avaient d’abord interdit la représentation, avant de l’autoriser.

[12](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn12) « La badauderie l’attire vers un spectacle qui sera sans doute aussi intéressant dans le parterre que sur la scène » (Pirenne, *op. cit.,* p. 373).

[13](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn13) Slatin S., *Opera and revolution, op. cit.*

[14](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn14) Dès le lendemain, le gouvernement est destitué et remplacé par une délégation belge dirigée par le baron d’Hooghvorst. À peine un mois plus tard, lors des journées de septembre, les armées hol landaises sont battues par les troupes rassemblées à la hâte par la bourgeoisie bruxelloise. La sécession est achevée le 4 octobre 1830, et le 18 novembre 1830, un « Congrès national » fraîchement élu proclamait définitivement l’indépendance, soutenue par la France qui voyait d’un œil favorable se fissurer notablement une partie de la construction politique européenne décidée par le traité de Vienne.

[15](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn15) Rieger D., *La Muette de Portici von Auber/Scribe, Eine Revolutionsoper mit antirevolutionärem* Libretto, Romanistische Zeitschrift fur Literaturgeschichte, X, 1986.

[16](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn16) La censure de la presse, par exemple, est renforcée lors du ministère Villèle (loi de 1822 et tentative de faire adopter une loi dite « de justice et d’amour » extrêmement restrictive en 1827).

[17](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn17) Sur un livret de La Fontenelle et Moreau, créé à l’Opéra-Comique en 1827.

[18](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn18) Rapports du Comité de censure des pièces de théâtre de l’Académie royale de musique, Archives nationales (AJ13, 1050).

[19](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn19) Son air, au début du quatrième acte (« Spectacle affreux »), stigmatise les excès révolutionnaires des napolitains.

[20](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn20) Rapport du 14 août 1827 du Comité de censure des pièces de théâtres, Archives nationales (AJ13, 1050). Quelques modifications mineures avaient été demandées lors du rapport du 8 août 1827, notamment la suppression d’expressions considérées comme subversives « Le peuple est maître... » ou « Il faut armer le peuple », Archives nationales (F21, 969).

[21](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn21) Wagner R., *Erinnerungen an Auber,* in Gesammelte Schriften und Dichtungen, Leipzig, IX, 1888, p. 42-59.

[22](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn22) *Acontrario*, c’est un élément qui avait déterminé la censure française à accepter la pièce, en arguant du fait que la description d’une révolte contre un pouvoir étranger ne pouvait s’appliquer à la situation politique de la Restauration (Rapports du Comité de censure des pièces de théâtre de l’Académie royale de musique du 21 juillet 1827, Archives nationales, AJ13, 1050).

[23](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn23) Amour sacré de la Patrie,  
Conduis, soutiens nos bras vengeurs,  
Liberté, liberté chérie,  
Combats avec tes défenseurs !

[24](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn24) Pirenne, *op. cit.,* p. 375.

[25](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn25) *Cf.* le duo entre Posa et Don Carlos ou entre Posa et Philippe II, dans le *Don Carlos* de Verdi.

[26](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn26) La mention fortissimo est répétée 18 fois pendant les 186 mesures du duo.

[27](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn27) La nouvelle partition éditée dans les années 1840 indique *Allegro non* troppo, certes, mais donne une indication métronomique de 132 à la noire, ce qui est rapide.

[28](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn28) C’est-à-dire la répétition d’une phrase musicale un ton au-dessus en conservant les même intervalles mélodiques.

[29](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn29) Il faut presque parler d’une musique épidermique, qui passe plus par le cervelet que par la raison. On peut en souligner certains traits, mais une grande partie de son effet est souvent rétif à l’analyse. Le seul élément récurrent est l’extrême simplicité toujours affichée de ce type de morceau, même si cette simplicité n’est souvent qu’apparente.

[30](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn30) Wagner souligne l’extraordinaire virtuosité de l’écriture orchestrale d’Auber surtout en ce qui concerne les cordes : « Ce sont tout d’abord l’instrumentation brillante, le coloris significatif, la sûreté et la hardiesse des effets d’orchestre, par exemple sa façon, considérée auparavant comme si osée, de traiter les instruments où cordes, les violons surtout, auxquels il confiait maintenant en masse les passages les plus téméraires. » (in WAGNER R., *Erinnerungen an Auber, op. cit*.). L’exécution de certains passages périlleux des cordes n’est pas sans créer de nombreux problèmes aux orchestres de fosse, surtout au dernier acte, avec ses incessantes gammes chromatiques qui symbolisent l’éruption du Vésuve. L’enregistrement en studio réalisé pour EMI en 1986, montre très clairement les limites de la virtuosité des cordes de l’orchestre philharmonique de Monte-Carlo, surtout au cinquième acte.

[31](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn31) En moins de 3 minutes, ce qui est relativement court pour un duo d’opéra, le spectateur entendra quatre fois le thème principal.

[32](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn32) Fulcher J., *The Nation’s image: French Grand Opera as Politics and Politicized,* Cambridge, 1987.

[33](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn33) L’industrie de ces feuilles séparées est, au XIXe siècle, extrêmement florissante, et les tirages se chiffrent par dizaines de milliers d’exemplaires. Le nombre des représentations est moins significatif surtout pour « les théâtres subventionnés » qui peuvent jouer des œuvres devant des salles vides.

[34](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn34) *Le Constitutionnel*, 9 avril 1848.

[35](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn35) *Le Constitutionnel,* 9 avril 1848.

[36](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn36) Croston W., *op. cit.,* p. 130.

[37](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn37) *Cf* l’analyse remarquable de F. Furet sur les nouvelles conceptions du pouvoir induites par la Révolution française et plus précisément celle de l’opinion publique (*Penser la Révolution* française, Paris, 1978).

[38](https://books.openedition.org/pur/48033#bodyftn38) Quelques années plus tard, G. Le Bon sera l’un des premiers à s’intéresser au comportement des foules (*La psychologie des* foules, Paris 1895).

**Auteur**

[*Vincent Adoumié*](https://books.openedition.org/author?name=adoumie+vincent)

**Du même auteur**

* [L'Action catholique et la Résistance dans les Landes : l'exemple de l'abbé Bordes *in La Résistance et les Français*, Presses universitaires de Rennes, 1995](http://books.openedition.org/pur/16364)

© Presses universitaires de Rennes, 2000

Conditions d’utilisation : <http://www.openedition.org/6540>

Cette publication numérique est issue d’un traitement automatique par reconnaissance optique de caractères.

[Le chant, origine du développement de l’édition musicale liégeoise1](https://books.openedition.org/pur/48031)