



HAL
open science

Les Diables de Loudun

Martin Laliberté

► **To cite this version:**

Martin Laliberté. Les Diables de Loudun. Zbigniew Przychodniak et Piotr Sniedziewski. Fiction de l'histoire. Formes et imaginaires de la rupture, II, Editions de la société des amis des sciences et des lettres de Poznan, pp.193-209, 2012, Littérature et Histoire, série "Colloques Poznan - Paris", 978-83-7654-175-4. hal-01721813

HAL Id: hal-01721813

<https://hal.science/hal-01721813>

Submitted on 23 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Diables de Loudun
de Krzysztof Penderecki

1969 : histoire, fiction, ruptures et renouveau de l'opéra

Martin Laliberté, Université Paris-Est, LISAA (EA 4120), UPEMLV, F-77454, Marne-la-Vallée,
France

Paru dans Z. Przychodniak et P. Sniedziwski (ed), *Fiction de l' Histoire. Formes et imaginaires de la rupture*. Poznan, Editions de la Société des Amis des Sciences et des Lettres de Poznan, coll. « Littérature et Histoire. Colloques Poznan – Paris, vol. II, 2012, p. 193-208.

Introduction

Le compositeur contemporain Krzysztof Penderecki, compositeur emblématique de toute une génération en rupture avec la tradition musicale occidentale, a abordé le "grand genre" opératique en 1969 sous l'impulsion de Rolf Liebermann à l'Opéra de Hambourg. *Les Diables de Loudun*, d'après les fameux événements historiques de prétendues possessions diaboliques, de prêtre corrompu et autres orgies supposées, tels que revus par le « scandaleux » Aldous Huxley, a constitué un événement particulier pour l'opéra contemporain pour ses contre-pieds, ses ruptures stylistiques et techniques, dans un genre notoirement résistant aux innovations. L'oeuvre fit scandale par ses audaces scéniques et musicales et son instrumentation électrique. Le sous-texte politique offrait aussi une matière à débats importante.

Le temps a passé depuis la création. Les idéologies musicales, artistiques et politiques ont muté et le mur de Berlin s'est effondré. Une version de cet opéra tournée pour la télévision est désormais disponible en DVD¹ et rend possible un nouveau regard sur cette oeuvre². Il est aujourd'hui possible de mettre en valeur ses différents aspects, en reliant notamment les questions d'histoire, de fiction et de ruptures.

Cet article procède en trois parties. Un rappel de la biographie de Krzysztof Penderecki et du contexte musical global de cette époque, une présentation des faits historiques de Loudun et

¹ Krzysztof Penderecki *Die Teufel von Loudun* (1969), dirigé pour la télé par Joachim Hess, DVD réédité par ArtHaus Musik, /Studio Hamburg, 2007.

² Bizarrement, vu l'importance des protagonistes de la création, l'oeuvre a été assez rapidement oubliée, comme en témoigne son peu de place dans l'ouvrage quasi exhaustif de Célestin Deliège *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*. Mardaga, Bruxelles, 2003, p. 565-566. L'absence d'une copie étudiable lors de la rédaction de cet ouvrage de référence explique en partie cette situation.

des nombreuses et intéressantes réécritures auxquelles ils ont donné lieu rendent possible une confrontation de cet opéra très particulier avec les principaux enjeux de l'opéra en 1969. On y constate un jeu assez singulier entre avant-garde et tradition, dans un mélange tout à fait en phase avec le post-modernisme musical alors en train d'éclorre. L'histoire et la fiction se mélangent de manière particulière justement dans une période de ruptures frappantes.

I Contexte

Biographie de Krzysztof Penderecki

Krzysztof Penderecki est né en 1933 à Debica. Il termine ses études à Cracovie en 1958 (Université Jagellonne et Académie de Musique), où il devient rapidement enseignant. Il effectue ses débuts internationaux de compositeur au Festival *Automne à Varsovie* en 1959 avec le célèbre *Thrène à la mémoire des victimes de Hiroshima*, un des succès les plus importants de la musique contemporaine tout entière. Suivra une carrière très prolifique en Pologne comme dans tout l'Occident et un grand nombre de compositions musicales dont certaines sont importantes.

Son œuvre touche principalement la musique vocale et sacrée : *La Passion selon St-Luc* (1965), *Le Stabat Mater* (1962), *le Dies Irae* (1967), *le Requiem Polonais* (1984/2005) sont remarquables. Sa musique d'orchestre est aussi à relever, notamment *Anaklasis* (1959), *De Natura Sonoris* (1966/71), 8 Symphonies (1973-2008) et plusieurs concertos. Enfin, Penderecki se distingue aussi à l'opéra : particulièrement avec *Les Diables de Loudun* (1969), *The Paradise Lost* (1978), *Die Schwarze Maske* (1986), *Ubu Rex* (2001). Sans toucher tous les genres — il manque l'électroacoustique acousmatique, par exemple —, son œuvre est équilibrée et approfondie. Elle marque une influence certaine sur son époque.

Cette notoriété masque toutefois un peu le contexte dans lequel elle a pu éclorre.

Jeunesse à Varsovie et ailleurs

« All I'm interested in is liberating sound beyond all tradition »³

Dans la première période⁴ de son œuvre, Penderecki frappe tout de suite l'auditoire par son goût très affirmé pour une recherche sonore complexe : il convoque bruits, chuchotements,

³ Le jeune Penderecki, cité par Mieczyslaw Tomaszewski dans le livret du CD *Penderecki: Orchestral Works, Vol. 01*, Naxos, ASIN B00004D3II, 2000.

⁴ Nous adoptons ici le découpage de Célestin Deliège, *op. cit.* p. 555-560.

cris, sons distordus, formes étonnantes, harmonies très tendues et massive pour créer des atmosphères musicales très frappantes et efficaces. Ce territoire sonore est « normalement » celui de l'avant-garde à l'ouest du rideau de fer. De façon étonnante pour les observateurs de l'époque, il arrive pourtant à se développer dans le contexte particulier d'un festival hors normes : *L'Automne à Varsovie*, fondé en 1956 par l'Union des Compositeurs Polonais et toujours actif aujourd'hui⁵. Comme on le sait, les années 1956-60 constituent le premier « dégel » de la sphère communiste après Staline (mort en 1953) et un des premiers signes de l'évolution dramatique du Bloc de l'Est jusqu'en 1989 et au-delà⁶.

Grâce à ce festival, la jeune école polonaise (Penderecki, Serocki, Gorecki, Walacinski...), rejetant le « réalisme socialiste soviétique » stalinien, va époustoufler le public Européen, à l'Ouest comme à l'Est, par ses audaces sonores et formelles. Longtemps coupée de l'avant-garde à cause de la Seconde Guerre mondiale⁷ et du rideau de fer, cette génération profite du « redoux » culturel⁸ pour rejoindre très vite et dépasser parfois ses modèles les plus « virulents » : Cage, Xenakis, Boucourechliev, Webern, Varèse, Schönberg, ..., sans oublier les grands-pères dada et futuristes (Tzara, Janco, Apollinaire, Schwitters, Russolo⁹). Le plus intéressant est que le public Polonais et international partage cet enthousiasme et cette curiosité musicale, se passionnant pour des musique officiellement décriées, mais entendues « à la sauvette » sur les ondes allemandes¹⁰. Malgré le risque, les gens de l'Est se tournent alors vers certains aspects très modernes ou avant-gardistes venus de l'Ouest.

De nombreux aspects contemporains résonnent ici. D'une part, cette œuvre a été composée dans le contexte d'une certaine déstalinisation en Pologne. Cette ouverture n'est toutefois pas sans limites, comme l'ont montré l'écrasement des « Printemps » hongrois (1956) et tchèque (1968) ou la Révolution Culturelle chinoise (1966-78). Un tel procès en sorcellerie acquiert une résonance évidente, malgré le mince voile de fiction recouvrant l'histoire. Dans

⁵ Le site officiel d'*Automne à Varsovie* donne un historique complet et intéressant : <http://www.warszawska-jesien.art.pl/10/en.html#/about/intro/>. Consulté en mai 2011.

⁶ La Biennale de Zagreb possède une histoire similaire qu'il serait intéressant à comparer attentivement.

⁷ Tout comme les Allemands passablement isolés de 1936 à 1945. Cela a aussi favorisé une grande curiosité et un développement rapide parfaitement visible au *Cours d'été et Festival* de Darmstadt, 1946-1960.

⁸ Apparemment, la Pologne a profité de l'arrivée au pouvoir de Khrouchtchev et de son entourage pour tenter d'apparaître comme un mécène libéral. Voir le site d'*Automne à Varsovie*.

⁹ On peut d'ailleurs se demander quelle aurait été la situation de la création musicale « révolutionnaire » si Jdanov et ses semblables n'avaient pas sévi, si Maïakovski et les Futuristes avaient pu prospérer...

¹⁰ De nombreuses sources décrivent cette passion « interdites » du public de l'Est pour les musiques de l'Ouest, tant populaires (rock, chanson, jazz) que savantes. Ces musiques « interdites » ont ainsi amené Ligeti à Cologne en 1960, comme bien d'autres. Voir Pierre Michel György Ligeti, Minerve, Paris, 1995, p. 21-26 et 151-161.

l'Occident de la Guerre Froide et de McCarthy, ces résonances existent aussi nettement.

D'autre part, cette période de 1966-70 connaît une évolution très progressiste, presque une révolution gauchiste, de l'Occident. Cela entraîne notamment une véritable curiosité pour ce qui se passe à l'Est¹¹. Ce virage politique vers la gauche va de par avec une méfiance de la frange contre-culturelle de l'Occident envers la tradition, l'ordre établi, le complexe militaro-industriel, en particulier à cause de la guerre du Viêt-Nam. Rappelons encore une fascination largement partagée à cette époque pour les religions minoritaires, la psychologie, les sciences occultes et après la Pilule (1960-67) pour la sexualité. Cette période est encore celle du pic de popularité de la musique contemporaine en Occident, 1966-70. C'est la même époque où Phillips vend en Europe de l'Ouest de nombreuses copies de ses disques de musiques contemporaines ainsi que le moment où les Beatles citent Stockhausen comme influence¹², avant bien d'autres. Fait assez rare, de 1960 à 1975, toute une génération s'ouvre aux musiques inhabituelles et avant-gardistes, tant à l'Est qu'à l'Ouest. C'est une période de convergences.

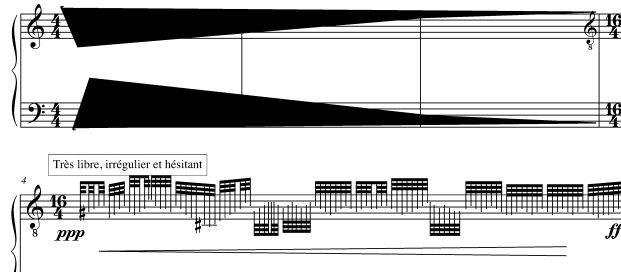
L'ensemble de ce contexte éclaire la prise de risque d'un producteur d'opéra réformateur (Rolf Liebermann) et bien financé (par l'Opéra de Hambourg) pour la création d'un opéra contemporain. Jamais les temps n'avaient été aussi prêts pour qu'un vaste public, y compris de mélomanes plutôt conservateurs, puisse goûter un opéra d'avant-garde. Liebermann était aussi remarquablement soutenu par la volonté personnelle d'un collectif d'artistes progressistes (Trojanos, Hiolski, Czyz, Janowski, Hess...)¹³. De telles convergences sont suffisamment rares pour être soulignées et font rêver à notre époque remarquablement frileuse.

En ce qui concerne l'école polonaise d'avant-garde, deux fragments illustrent bien l'évolution musicale en question (ex. 1) :

¹¹ La scène d'arrivée du Ballet Russe à la fin du film *The Party* (1968) de Blake Edwards illustre bien cette fascination des jeunes gens pour ce qui se passe « chez l'ennemi » autant que la grande méfiance de l'hôte, magnat du cinéma de la génération précédente, dépassé par les événements.

¹² Rappelons la photographie du compositeur allemand sur la pochette du disque *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967.

¹³ Voir le livret du DVD des *Diables de Loudun*, *op. cit.* p. 20-28.



1. Notations en *clusters* évolutifs et semi-aléatoire¹⁴

Ces notations mi-graphiques mi-usuelles, leurs implications d'aléatoire, d'ouverture formelle, d'improvisations dirigées, de travail sur des matières sonores largement enrichies de bruits divers ont été pendant un temps à la pointe de l'avant-garde. Paul Griffiths suggère que l'habitude du réalisme soviétique musical favorise en réalité ces développements spectaculaires :

The legacy of totalitarianism, still for them as much as for Shostakovich, was that affect mattered — even that affect was all that mattered, as their later works might seem to want to suggest¹⁵.

Non seulement le totalitarisme musical va générer des résistances exacerbées, mais encore, celle-ci émerge dans une culture où l'affect et l'efficacité sonore et dramatique sont essentiels. C'est bien l'image que l'on garde de l'auteur du *Thrène à la mémoire des victimes de Hiroshima*.

Maturité et changements

Cependant, après une dizaine d'années de travail très avant-gardiste, Penderecki effectue de longs séjours à l'Ouest (USA, années 1970). Il va peu à peu changer de style, pour finir par tourner le dos à l'avant-garde :

The avant-garde gave one an illusion of universalism. The musical world of Stockhausen, Nono, Boulez and Cage was for us, the young - hemmed in by the aesthetics of socialist realism, then the official canon in our country - a liberation. I was quick to realise however, that this novelty, this experimentation and formal speculation, is more destructive than constructive; I realised the Utopian quality of its Promethean tone¹⁶.

Controversé dans sa jeunesse « communiste » pour son avant-gardisme dur, il demeurera encore controversé dans sa maturité en devenant très vite un des apôtre du post-modernisme musical

¹⁴ Pour une histoire de la notation musicale voir Kurt Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*, New York, Norton, 1980, p. 58-183.

¹⁵ Traduisons : « L'héritage du totalitarisme, autant pour eux que pour Chostakovitch, était que l'affect importe — même que l'affect est tout ce qui importe, comme leurs œuvres ultérieures peuvent le suggérer. » Paul Griffiths *Modern Music and After, Directions since 1945*, Oxford University Press, coll. « Clarendon Paperbacks », 1995, p. 134.

¹⁶ Traduisons : « L'avant-garde donnait une illusion d'universalité. Le monde musical de Stockhausen, Nono, Boulez et Cage était pour nous, les jeunes — réfrénés par le réalisme socialiste, alors le canon officiel de notre pays — une libération. J'ai réalisé rapidement, cependant, que cette nouveauté, cette expérimentation et cette spéculation formelle, est plus destructive que constructive. J'ai réalisé la qualité utopique de son ton prométhéen ». Cité dans « Penderecki » in en.wikipedia.org. Consulté en mai 2011.

naissant¹⁷, à moins que ce ne soit un virage néo-classique revendiqué. Des pièces comme sa *Septième symphonie*, dite *Les sept portes de Jérusalem* 1996, illustrent parfaitement ce retour à une la tradition brucknérienne, orffienne voire hollywoodienne.

Juste à la charnière entre ces deux grandes périodes, entre avant-garde poussée à son terme (?) et tradition retrouvée (?), son premier opéra offre une complexité particulièrement intéressante.

II Les diables de Loudun

Pour saisir les enjeux de cet opéra de rupture et les réponses de Penderecki, il convient ici de départager les faits historiques, d'éclaircir un peu les principaux personnages et l'enchaînement des actions. Nous sommes ici parfaitement dans une situation d'interférence entre histoire et fiction.

Faits historiques

L'affaire des possessions de Loudun a défrayé la chronique depuis le XVIIe siècle et connu un grand nombre d'interprétations, de lectures et de mises en scènes. Cette complexe histoire de prêtre débauché, de religieuses apparemment possédées, de procès en sorcellerie, d'exorcismes spectaculaires et de mise à mort a eu lieu dans un contexte particulier à plusieurs dimensions.

On doit d'abord la situer dans un contexte religieux : ces événements ont eu lieu entre 1632 et 1634. Cette période est évidemment celle de la Réforme et de la Contre-Réforme : Huguenots et Jésuites sont au cœur de cette histoire ayant eu lieu entre l'Edit de Nantes (1616) et sa révocation par Louis XIV (1685). Cette période est une période de débats plus ou moins houleux autour de questions liturgiques, de dogmes et de mœurs (l'évolution des attentes autour du célibat des prêtres ou de la sincérité des vocations de certaines religieuses, par exemple). C'est aussi le second grand pic des chasses aux sorcières à l'échelle de toute l'Europe.

Au même moment, cette époque a un contexte politique particulier. Louis XIII (1601-1643) règne de 1610 à 1643. Le début de ce règne est marqué par la Régence de Marie de

¹⁷ Cette sensibilité est celle des compositeurs minimalistes et répétitifs, néo-tonaux ou d'un Luciano Berio mûrissant lui aussi. Voir Martin Laliberté, « Beckett et Berio : le cas de la *Sinfonia* et de *L'Innommable* » in G. Mathon (ed), « *Beckett et la Musique*, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et Savoirs », 16 pages.

Médicis et par une prise de pouvoir difficile en 1617-1624, jusqu'à la stabilisation de son « duo » avec Richelieu. Ce règne fut aussi marqué par les luttes contre les « Grands » et contre les Protestants, sans parler des guerres avec les Habsbourg ou l'Espagne. La centralisation du pouvoir provoque notamment des tensions entre Paris et la Province, dont les événements de Loudun gardent une forte trace. En effet Loudun est une ville où ces différents problèmes s'expriment clairement : ville angevine protestante et fortifiée, ville voisine et rivale de la ville de Richelieu, ville de Province fière face à Paris.

Les principaux acteurs historiques de ces événements sont :

- Urbain Grandier (1590-1634) curé de St Pierre du Marché, prêtre aimant les femmes et la querelle : il vit en concubinage, écrit un texte pour le mariage des prêtres et on lui impute une satire de Richelieu. Soulignons ce comportement assez médiéval dans un contexte de Contre-Réforme) ;
- Jeanne des Anges (1602-1665), jeune mère supérieure (ambitieuse mais bossue) du couvent des Ursulines et 16 sœurs « possédées » ;
- Jean d'Armagnac, Maire de la ville ;
- Le Procureur Tricant et sa fille Philippe, une des amantes de Grandier avec la veuve Ninon. D'abord ami de Grandier, Tricant devient un ennemi influent ;
- Madeleine de Brou, concubine de Grandier ;
- Guillaume de Cerisay, Juge ;
- Le Baron de Laubardemont, émissaire du Roi (qui l'envoie raser les murs et la forteresse protestante de Loudun) ;
- Le chirurgien Mannouri et l'apothicaire Adam, rivaux de Grandier à Loudun ;
- Le chanoine Mignon, confesseur des Ursulines ;
- Le Père Barré, de Poitiers, exorciste célèbre ;
- Le père Jean-Joseph Surin, jésuite important, d'abord exorciste puis « possédé » à son tour.

En 1631, plusieurs sœurs du couvent des Ursulines de Loudun, dont Jeanne des Anges, manifestent un comportement très extravagant et délirant. Elles se disent possédées par divers démons, dont celui de la luxure (Asmodée). Après enquêtes et exorcismes publics, certains devant près de 7000 personnes¹⁸, Urbain Grandier apparaît comme le principal médiateur entre les démons et les sœurs. Des pactes écrits signés par des démons célèbres seront même produits¹⁹. Grandier, qui n'avait pourtant jamais rencontré les Ursulines, est arrêté, torturé au dernier degré et brûlé sur la place publique en 1634.

¹⁸ D'ailleurs totalement inefficaces, puisque les manifestations « démoniaques » continuent jusqu'en 1637.

¹⁹ Il serait en fait de la main de Jeanne des Anges. Voir « Loudun Possessions » in en.wikipedia.org. Consulté en mai 2011.

Ouvrages dérivés

Par la suite, ce procès, un des derniers grands procès en sorcellerie en France, est étudié en détail et fait l'objet de nombreuses publications, œuvres et polémiques. Les écrits de Jeanne des Anges sont aussi abondamment étudiés : on la cite souvent comme cas d'école pour l'hystérie individuelle et collective. Quelques classiques de la littérature de sorcellerie ou d'études diverses de ces phénomènes traitent des événements de Loudun, dont ces ouvrages importants :

- Nicolas Aubin : *Histoire des diables de Loudun*, 1663 ;
- Jules Michelet : *La Sorcière*, 1862 ;
- Dr Gabriel Legué : *Urbain Grandier et les possédées de Loudun*, 1880.

Ajoutons deux autres œuvres directement liées à l'opéra :

- Aldous Huxley : *The Devils of Loudun*, essai 1952²⁰ ;
- Adapté en pièce de théâtre par John Robert Whiting : *The Devils*²¹, 1961 ;

On retrouve enfin un autre dérivé polonais de cette histoire par l'écrivain Jaroslaw Iwaskiewicz, nouvelle adaptée par le réalisateur Jerzy Kawalerowicz pour le film *Mère Jeanne des Anges*, 1960, primé à Cannes en 1961.

On le comprend, une étude complète des *Diabls de Loudun* demanderait un travail multilingue et comparatiste important auquel nous ne pouvons accorder de place suffisante ici. Retenons surtout l'interprétation la plus influente pour Penderecki.

Interprétations

Dans son livre de 1952, Huxley décortique méthodiquement les différents aspects de l'affaire de Loudun : les aspects politiques, religieux et psychologiques déjà évoqués. Pour lui, Urbain Grandier est le point de convergence maladroit et imprudent d'une complexe évolution de la société : il en devient le bouc émissaire. D'abord proche du pouvoir central et de la très haute société (formé par les Jésuites, poste de curé, prédicateur en vue), il se crée de nombreux ennemis locaux (Adam, Mannouri). Son comportement libertin notoire et sa maladresse vont progressivement lui aliéner ses appuis (Tricant, d'Armagnac). Ses adversaires remontent ensuite jusqu'au sommet de l'Etat : Richelieu le prend personnellement en grippe, apparemment pour un

²⁰ Aldous Huxley, *The Devils of Loudun* (1952), Harper, Londres, coll. « Perennial Modern Classics », 2009, 368 p.

²¹ À son tour, cette pièce a servi de base à *The Devils* de Ken Russel, 1970 mais l'opéra de Penderecki ne lui doit rien.

pamphlet satyrique²². Jeanne des Anges est la jeune mère supérieure, ambitieuse mais naine et bossue, d'un couvent assez pauvre d'un ordre enseignant. Plusieurs sœurs se retrouvent dans ce couvent, comme souvent, davantage par résignation et devoir filial que par vocation profonde. Grandier a refusé l'offre de Jeanne de devenir le confesseur de la communauté et celle-ci en est affectée à plusieurs titres : socialement, personnellement et, peut-être, sensuellement (Grandier est aussi bel homme). « Quoi de plus naturel »²³ dans un tel contexte contraint que ces jeunes femmes souffrent d'une hystérie déclenchée par la frustration sexuelle et sociale ? Un certain aspect spectaculaire, attirant l'attention publique sur ce couvent est aussi décelable ici : les exorcismes ont attiré des foules nombreuses et fait couler beaucoup d'encre. Les prêtres locaux, rivaux du beau parleur Grandier, soutiennent les sœurs dans leurs « manifestations ». L'un d'entre eux, le Père Surin, sera psychologiquement ébranlé à son tour et victime de malaises similaires. Enfin, une telle occasion d'évidente décadence de l'Eglise Catholique et du pouvoir central ne va pas manquer de satisfaire les Protestants²⁴.

Pour notre part, dans le contexte de cet ouvrage, il faut souligner les nombreuses interactions entre histoire, fiction, imaginaire et, nous en traiterons dans le prochain paragraphe, ruptures. À l'image de Huxley²⁵, on peut adopter une attitude sceptique et comprendre toutes ces manifestations comme un phénomène fictif à couches multiples : la folie des sœurs peu se voir comme une fictionnalisation très dramatique de leurs frustrations diverses. D'autre part, au plan politique, ces événements permettent une fiction historique utile pour éliminer un homme irritant, justifier une intervention du pouvoir central et remettre au pas une ville rétive. La dimension religieuse sera discutée *infra*, mais ajoute encore un jeu de miroirs entre histoire, fiction et ruptures, surtout dans la lecture que Penderecki fait de Huxley.

Le livret de Penderecki, d'après Whiting

La pièce de Whiting effectue surtout un montage dramatique et une mise en dialogues du texte de Huxley qui est une longue analyse en onze chapitres. Les personnages sont un peu réduits (pas de Madeleine de Brou ni de Père Surin, fusion de Tricant père et Cerisay...) et

²² On pense aujourd'hui qu'il n'était pas l'auteur du libelle *Lettre de la cordonnère de la Reine mère à Monsieur de Barradas* (1634). Voir Aldous Huxley, *op. cit.* p. 166-167 et « Urbain_Grandier » in fr.wikipedia.org. Consulté en mai 2011.

²³ Je paraphrase Huxley, *op. cit.* p. 108-138.

²⁴ *Ibid.* p. 158.

²⁵ Au moins pour partie, en tout cas. Huxley n'est pas qu'un rationaliste, comme en témoigne l'ouvrage cité et l'ensemble de son œuvre.

l'action resserrée (l'opéra s'arrête à la mort de Grandier). Penderecki lit la pièce dès 1964, à la suggestion de Konrad Swinarski et Erich Fried la traduit en Allemand. C'est ce texte que le compositeur adapte pour son livret de 1967. Cet opéra fut une commande de l'Opéra d'Etat de Hambourg, dirigé par Rolf Liebermann, dans le contexte du Festival de la Société Internationale pour la Nouvelle Musique de 1969. La mise en scène de Swinarski est reprise pour la télé par Joachim Hess puis cette captation a été rééditée sur DVD.

III Les enjeux de 1969

La première partie de cet article évoquait le contexte général de 1969, moment de fascination réciproque de l'Ouest et de l'Est. À ce contexte, s'ajoute le problème spécifique de l'opéra.

Réformes et ruptures de l'opéra après le sérialisme

Dans un premier temps, la *tabula rasa* de l'avant-garde musicale de 1948 avait entraîné les compositeurs sériels à rejeter la forme opératique, trop associée à la tradition et ses pires travers : Wagner joué à Auschwitz, culte fasciste pour la tradition²⁶... Puis, progressivement, à mesure que le sérialisme dur s'assouplit (1955-65) différentes formes de théâtre musical (le mot est important) sont expérimentées²⁷ :

- Théâtre radiophonique ;
- Théâtre musical/*musiktheater*;
- Musique de chambre avec voix (la postérité du *Pierrot Lunaire* originel).

Plus particulièrement, les littératures contemporaines — surréaliste, absurde, non-narrative ou non linéaire — ont permis à la génération de Darmstadt de trouver de nouveaux modèles acceptables, de Breton, Beckett, Ionesco à Sanguinetti ou Cummings, en passant par Eco ou Lévi-Strauss. Autour de 1969, cela avait clairement fonctionné pour de petites formes anti-opératiques, comme en témoignent les œuvres de Ligeti, Berio, Maderna, Nono, Kagel, Aperghis, Glass²⁸ ou d'autres. Mais que faire à l'opéra proprement dit²⁹ ? En 1969, la grande forme et le spectacle à grand déploiement accusaient encore un retard évident.

²⁶ Voir par exemple Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Calman-Lévy, Paris, 1996.

²⁷ Voir les travaux de Giordano Ferrari, dont *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, L'Harmattan, Paris, coll. « Univers musical », 2000, 313 p.

²⁸ Voir Martin Laliberté « Aspects électroacoustiques et mixtes dans *Einstein on the Beach* de Glass et Wilson », in Giordano Ferrari (éd), *L'opéra éclaté : pratiques de dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, L'Harmattan, Paris, coll. « ARTS 8 », 2006, p. 139-159.

Un des grands intérêts des *Diabes de Loudun* et de Penderecki est d'avoir relevé ce défi. À l'étude, cet opéra révèle toutefois deux types d'éléments caractéristiques. Les premiers sont en rupture évidente.

Éléments d'avant-garde

À première écoute des *Diabes de Loudun*, le plus frappant sont les éléments novateurs et provocateurs, participant clairement à cette recherche d'anti-opéra et de ce goût de « choquer le bourgeois » caractéristique de l'art moderne. Cet opéra intègre une partie importante des signatures musicales et sonores de la musique savante contemporaine :

- Une écriture vocale forte des trouvailles de la musique d'avant-garde, avec toutes les nuances du chant lyrique à la parole ordinaire : *sprechgesang*, *falsetto*, parlé-rythmé, ...)
- Une musique atonale libre et, fréquemment, une musique de bruits et d'effets de couleurs découlant des trouvailles des musiques électroacoustiques ;
- Une grande variété de la texture soliste simple aux effets de masses ;
- Temporalité et spatialité délinéarisées³⁰ ;
- Fantômes, prémonitions et *flashbacks* ;
- Multiplication et simultanéité des lieux ;
- Sujet clairement sexuel et politique ;
- Érotisme et libertinages, fantômes, orgie, messe noire...
- Mauvais goût assumé (anti-bon goût classique) :
 - L'irreprésentable du théâtre classique est montré de façon explicite : gestes impudiques, libertinages, fantômes, torture, bûcher, homosexualité et travesti ;
- Instrumentation aux couleurs parfois populaires : basse et orgue électriques, saxophones dans un orchestre philharmonique souvent grotesque ;
- Mise en scène expressionniste mais historique³¹ ;
- Jeu de scène animé, moderne (anti-statisme de la diva) ;
- Religiosité assumée (encore rare avant *Jesus Christ Superstar*³² ou les *Born again* évangéliques et problématique dans l'Europe communiste) ;
- Un jeu pour la télé, plus efficace que sur scène ;
- Placements efficaces des caméras, gros plans ;
- Ajouts de mimes, héritiers de Grotowski ?

²⁹ Bernd Alois Zimmermann avait créé son grand opéra *Die Soldaten* en 1965, mais tant de modernité reste encore assez exceptionnel à l'opéra.

³⁰ Il faut souligner ici un héritage de Berg (*Wozzeck*, *Lulu*) et de Zimmermann.

³¹ Il s'agit ici d'un dualisme postmoderne déjà, comme nous le verrons *infra*.

³² À notre avis, cette comédie musicale de 1971, de Andrew Lloyd-Weber et Tim Rice, révèle un tournant fondamental de la génération hippie qui revient au christianisme, parfois même le plus conservateur.

- L'incrustation vidéo facilite visions et *flashbacks* ;
- Les costumes et accessoires décalés.

À n'en pas douter, donc, cet opéra est un opéra contemporain au sens fort.

Résurgences traditionnelles

Néanmoins, une étude plus attentive révèle aussi plusieurs éléments opératiques traditionnels :

- Une histoire assez linéaire malgré tout et pathétique ;
- Un découpage en trois actes ;
- Mise en scène de crises de folie et de visions, usuelles depuis le XIX^e s., le vérisme ou l'expressionnisme ;
- Un ton moralisateur et effet de catharsis derrière la satire provocatrice ;
- Une instrumentation essentiellement philharmonique, malgré « effets » de moderne électrique ;
- Hiérarchie Chant, chœur, orchestre ;
- Hiérarchie du vocal au-dessus du percussif ;
- Héroïsme (ou masochisme) de Grandier, une *Imitation de Jésus-Christ* ?

Ce dernier aspect se présente comme un paradoxe : les rituels chrétiens et la religiosité sont ici exprimés au 1er degré (presque un martyrologue). Est-ce progressiste ou conservateur ? Remarquons entre autres que les « méchants » Mannouri, Adam, Mignon et peut-être Barré ou de Condé, sont athées (ils expriment une conception scientiste frustrée) ou cyniques et profiteurs tandis que Grandier et Jeanne semblent réellement croyants, malgré leurs folies.

Cet opéra comporte donc une part significative d'éléments traditionnels, au point où l'on pourrait finalement douter de son avant-gardisme, comme si la surface « contemporaine » masquait en réalité une œuvre de tradition. Effectivement, les *Diables de Loudun* demeurent bien plus proches de la tradition que les œuvres les plus sévères de Nono ou Kagel, par exemple. On pourrait partiellement répondre à cette objection que ces éléments conservateurs viennent surtout des attentes traditionnelles de la part des amateurs d'opéra, auxquels les auteurs ont peut-être voulu donner un peu de grain à moudre ou quelques points de repère familiers.

Cela dit, ces concessions n'ont pas réellement sauvé l'œuvre qui a fait scandale en son temps, apparemment pour son mauvais goût général, dont les nombreuses scènes avec nus³³. Au

³³ Célestin Deliège *op. cit.*, p. 565-566 et Pierre-Albert Castanet, cours à l'EHESS/Ircam, 1994.

lieu de trancher ici, la Guerre Froide entre tradition et avant-garde étant morte désormais, proposons plutôt une autre interprétation de cette dualité étonnante.

Une mixité post-moderne

En effet, ces éléments en opposition peuvent parfaitement être revus avec une approche postmoderne. Comme beaucoup d'éléments culturels, ils ne participent que rarement d'une tendance pure ou d'une autre en opposition binaire. Il me semble que pour chaque caractéristique relevée, un certain mélange est perceptible. Ils s'agiraient alors de mixtes entre les pôles constitués³⁴ par l'avant-garde la plus « avancée » et une tradition des plus anciennes (ex. 2) :

Avant-garde	Tradition
<i>Sprechgesang</i>	Hiérarchie chant chœur orchestre
<i>Falsetto</i>	Hiérarchie vocal plus que percussif
Parlé-rythmé	
Atonale	
Textures complexes	
Espace-temps non linéaire	Histoire pathétique et linéaire
Sujet sexuel explicite	Opéra en 3 actes
Sujet politique	
Irreprésentable montré	Hystérie et crises de folie
Instrumentation parfois pop ou grotesque	Instrumentation surtout philharmonique
Costumes et accessoires décalés	Mise en scène dynamique expressionniste et historique
	Religiosité assumée
	Héroïsme ou masochisme de Grandier

2. Entre avant-garde et tradition

On le voit, la part avant-gardiste et la part traditionnelle interfèrent en réalité et créent un nuage mixte où les éléments ne peuvent être réduits à l'un ou l'autre pôle, tels les *Yin* et *Yang* taoïstes contenant forcément un peu de son complémentaire. On songe aussi à la complexité d'un très avant-gardiste compositeur « communiste » officiel ayant un énorme succès à l'Ouest. Cette façon de voir nuance la charge critique, réduisant souvent une œuvre vivante à un camp ou un autre, dans une Guerre Froide esthétique entre avant-garde et tradition. Cela fait de l'œuvre de

³⁴ Cette pensée du mixte constitue une recherche fondamentale depuis 1994, bien que nous l'ayons surtout appliquée jusqu'ici à la musique ou aux instruments. Voir Martin Laliberté *Archétypes instrumentaux, analyse et composition musicale. Bilans et prospective*. Mémoire d'Habilitation à Diriger des recherches, sous la direction de Horacio Vaggione, Université de Paris-8, St-Denis, 3 volumes et deux cd, 349 p.

1969 une des premières tentatives mixtes et postmodernes évidentes, avec les pièces de Berio, Reich, Glass qui lui sont contemporaines. À notre avis, cette mixité devait être consciente chez Penderecki, comme en témoigne peut-être cette explication de Grandier sur les émotions fortes que lui portent Jeanne, qu'il ne connaît pas. Grandier répond à ses amis :

Une chose née dans le désert de l'âme et du corps, à travers une prière constante peut apporter espoir. Avec l'espoir vient l'amour. Et, on le sait, avec l'amour vient la haine. Ainsi, cette bonne femme est obsédée par moi. Dieu la garde dans son malheur et son épouvante³⁵.

Malgré les bizarreries expressionnistes de l'œuvre, sa charge dramatique et les présentations explicites de détails sordides, Penderecki recherche aussi les portraits psychologiques nuancés. Grandier et Jeanne ne sont en aucun cas des caricatures.

Fin en catastrophe et révélation

Autre exemple de complexité post-moderne, la longue partie finale récapitule les éléments pour une catharsis très efficace. Ce troisième acte est bâti en progression dramatique implacable et pathétique :

Sc. 5 : Tortures acharnées et explicitement montré ;

Sc 6 : Procession et déshonneur public ;

Sc. 7 Rencontre avec le « bon » prêtre ;

Seule rencontre avec Jeanne : ils ne se parlent pas ;

Procession comme chemin de croix ;

Bûcher.

Ainsi, le spectateur progresse avec Grandier dans une identification au Christ martyrisé³⁶. Cela est un renouvellement (une découverte ?!) de la foi intime et sincère en opposition totale avec le rituel cynique, les jeux politiques ou l'hystérie. Cet aspect, présent chez Huxley³⁷, est amplifié par Penderecki et son équipe, dans une sorte de nouveau catholique ayant traversé la Réforme, le cynisme, l'athéisme obligatoire du communisme et la folie humaine du XX^e siècle³⁸. Une phrase de Grandier semble encore le confirmer lorsque ses derniers amis le préviennent que le pire est imminent : Grandier répond à d'Armagnac : « tant mieux ». Est-ce une imitation du Christ acceptant son destin ? Ou du résistant condamné mais insoumis ? On peut encore

³⁵ Livret de l'opéra, dans sa traduction française, acte II scène. 2.

³⁶ On pense encore ici à *L'Imitation de Jésus-Christ*.

³⁷ *Op. cit.*, p. 244-256.

³⁸ Selon Delièmege, cette foi de Penderecki est aussi motivée comme geste de résistance au communisme. *Op. cit.*, p. 562-565.

l'interpréter comme l'attitude un masochiste souhaitant sa punition. Huxley maintient pour sa part plusieurs interprétations simultanées, conservant toute sa richesse à cette histoire et à son essai.

Conclusion

Pour cet ouvrage sur les ruptures, la fiction et l'histoire, nous avons proposé une discussion de l'opéra de Krzysztof Penderecki *Les Diables de Loudun*. Comme nous l'avons montré, il s'agit d'une œuvre complexe, témoignage sensible d'un tournant de la culture occidentale dans son ensemble et cas très singulier d'un art d'avant-garde venu de l'Europe communiste.

Cet opéra à ruptures et à scandales, apparemment très avant-gardiste recèle des éléments contradictoires nombreux, lui conférant une épaisseur esthétique intéressante. Une étude attentive montre que cet opéra utilise une grande variété d'éléments mixtes entre l'avant-garde la plus dure et la pure tradition. De la sorte, un réel mélange distancié confère des qualités esthétiques que l'on associe souvent à un certain post-modernisme musical alors en gestation. D'autres aspects effectuent des ruptures plus singulières. En particulier, on retrouve dans cette œuvre une expression religieuse appuyée, un peu avant le retour chrétien à l'Ouest (1971-1990).

Le choix du sujet apparemment historique est à son tour extrêmement complexe. Si on adopte une lecture sceptique, cette fiction se base sur des événements de « possessions diaboliques » et de procès en sorcellerie et de bûcher. C'est-à-dire que l'histoire des événements de Loudun est elle-même une sorte de fiction écrite par les protagonistes pour des raisons politiques (Richelieu et le pouvoir), personnelles (jalousies et vengeances), voire religieuses (les jésuites, Jeanne, Grandier). Cette fiction historique est encore plus fictionnalisée par la suite par une série d'interprétations et de lectures polémiques aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, dont Aldous Huxley et son essai, source de l'opéra. Enfin, la lecture de Penderecki résonne inévitablement avec la situation de son pays à l'époque, où des artistes d'avant-garde luttent et rusent avec un pouvoir central aux réflexes très conservateurs et où les souvenirs de procès injustes et de purges effrayantes marquent les esprits. Ici, la fiction sert de mince protection contre une histoire réellement menaçante.

Dans un tel contexte de contraintes, il est frappant de constater que Penderecki ait pu réussir une œuvre expressive, émouvante, assez avant-gardiste mais profondément opératique.

L'œuvre arrive même à annoncer très clairement le renouveau musical postmoderne, la mixité musicale électrique et symphonique, bruiteuse comme vocale. Elle préfigure même une écriture de couleurs et timbres quasi spectrale voire l'émergence du multimédia³⁹, du moins dans la version pour la télé étudiée ici.

Cette œuvre d'une grande richesse appelle des travaux ultérieurs, de toute évidence.

³⁹ Nous ne pouvons détailler ce point, mais le fait que la version télévisée soit apparemment plus intéressante que la version scénique pose question.