



**HAL**  
open science

## ”Charles Nodier critique d’opéra : Ossian, ou les Bardes de Lesueur”

Sébastien Vacelet

### ► To cite this version:

Sébastien Vacelet. ”Charles Nodier critique d’opéra : Ossian, ou les Bardes de Lesueur”. Cahiers d’études nodiéristes, 2017, L’Écosse des Romantiques, n°3, pp.155-176. 10.15122/isbn.978-2-406-06980-5.p.0155 . hal-03897391

**HAL Id: hal-03897391**

**<https://hal.science/hal-03897391v1>**

Submitted on 13 Dec 2022

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## CHARLES NODIER CRITIQUE D'OPÉRA : *OSSIAN, OU LES BARDES DE LESUEUR*

C'est dans le *Journal des Débats* du 19 juin 1814 que Nodier signe son compte rendu d'*Ossian, ou les Bardes*, opéra de Lesueur sur un livret de Dercy et Deschamps inspiré des poèmes d'Ossian, publiés par James Macpherson à partir de 1760 et traduits en français en volume en 1777 par Letourneur<sup>1</sup>. À l'heure où Nodier se rend à cette représentation, *Ossian, ou les Bardes* n'est plus tout à fait une nouveauté sur la scène lyrique française. C'est en fait la reprise de cet opéra créé initialement le 10 juillet 1804 à l'Académie impériale de Musique à laquelle assiste Nodier dix ans plus tard, en 1814, au même endroit, renommé Académie royale de Musique du fait des vicissitudes de l'Histoire. À cette période de sa vie, Nodier revient d'un séjour dans les Provinces Illyriennes, voyage initiatique certes écourté mais qui lui a permis d'expérimenter ses velléités de journaliste mais aussi de visiter l'Italie, patrie du *bel canto*, et de contempler Milan et « son grand opéra<sup>2</sup> ». Depuis son retour en France, à l'automne 1813, Nodier est installé durablement à Paris depuis quelques mois seulement et propose ses services de journaliste et de critique à des périodiques de la capitale afin de pourvoir à ses nécessités quotidiennes, en attendant que le succès littéraire vienne auréoler ce nom qui figure au bas de nombreux articles et qui est encore, à 34 ans, en quête de reconnaissance et de notoriété. Depuis le mois de novembre de l'année 1813, le *Journal des Débats*, quotidien généraliste conservateur, s'est attaché ses services<sup>3</sup> : Nodier s'y sent « traité comme premier rédacteur<sup>4</sup> ».

Le compte rendu de Nodier que l'on se propose de mettre en lumière subira le même sort que l'œuvre musicale présentée : il n'est pas passé à la postérité. Curieusement, en effet, l'article de Nodier ne fut jadis ni commenté ni même répertorié par Paul Van Tieghem dans sa thèse monumentale consacrée à *Ossian en France* qui se veut pourtant exhaustive sur le sujet et consacre par ailleurs de fort belles pages à celui qui fit des poèmes d'Ossian l'un de ses livres de chevet. Plus proches de nous, les

---

<sup>1</sup> La référence complète du compte rendu original, consultable sur gallica.bnf.fr, est la suivante : Charles Nodier, « Ossian, ou les Bardes », in *Journal des Débats politiques et littéraires*, dimanche 19 juin 1814, p. 1-3. L'article est publié en rez-de-chaussée, comme le sont toutes les recensions de Nodier parues dans ce journal, conformément au format du feuilleton.

<sup>2</sup> Il s'agit d'une périphrase désignant bien sûr ce temple de l'opéra qu'est la Scala. Voir Alexandre Estignard, *Correspondance inédite de Charles Nodier 1796-1844*, Paris, Librairie du *Moniteur universel*, 1876, lettre LXVI du 2 janvier 1813, p. 140-143.

<sup>3</sup> Nodier a publié d'autres feuilletons dans le même périodique portant sur l'opéra : nous aurons l'occasion au fil de cette modeste étude d'en évoquer quelques uns.

<sup>4</sup> *Correspondance inédite, op. cit.*, lettre LXVIII, p. 145. Nodier décrit son quotidien de la façon suivante à son ami Charles Weiss : « On reçoit de moi sept articles chaque mois et un huitième chaque trimestre. Ces articles sont payés 100 fr. Il y a indépendamment de cela quelques gratitudes, et au total il est impossible de gagner de l'argent à moins de frais. Les articles qui ne passent pas dans le mois sont également payés, ce qui doit te tirer de toute inquiétude sur mon sort, quand tu en vois diminuer le nombre, comme cela est arrivé dernièrement. » (*Ibid.*).

études nodiéristes se sont, jusqu'à présent, peu intéressées à ce même document<sup>5</sup>, estimant sans doute acquise – et même acquise d'autorité – la réputation de Charles Nodier selon laquelle celui-ci n'aurait définitivement jamais été amateur d'opéra. Autant dire, à l'aune de ces deux constats, que nous nous assignerons un objectif double : d'une part revenir, et c'est un préalable nécessaire pour aboutir au résultat escompté, sur cette réputation sans doute quelque peu usurpée du prétendu désintérêt de Nodier à l'égard de l'art lyrique et replacer, dans une seconde étape, l'article qu'il signe dans le *Journal des Débats* dans le contexte double de la vague ossianique qui sévit en France sous le I<sup>er</sup> Empire et de la sensibilité romantique naissante. Nous tenterons ainsi de mieux comprendre la portée de son propos et de mettre en évidence la pertinence du jugement du critique Charles Nodier en matière opératique à partir des techniques journalistiques qu'il met en œuvre.

C'est à Marie Nodier, fille de Charles, et à Adèle Hugo que nous devons un témoignage à deux mains sur le désintérêt et même le rejet de Nodier à l'égard de l'opéra. C'est effectivement dans *Charles Nodier, Épisodes et souvenirs de sa vie* que Marie Nodier cite et cautionne Adèle Hugo opinant elle-même sur la question qui nous occupe sans aucune équivoque, ni même aucune nuance : « Nodier [...] n'avait *jamais* voulu mettre les pieds au Théâtre-Français ni à l'Opéra. En revanche, il ne quittait pas le foyer des Variétés, et il était l'ami de tous les pierrots et de tous les jocrisses<sup>6</sup> ». On prendra toutefois garde à ne pas prendre au pied de la lettre cette assertion. La passion de Nodier pour Polichinelle, les marionnettes, la pantomime et toutes les formes de théâtre populaire est certes avérée, elle ouvre même la voie aux regards que porteront plus tard, dans les pas de Nodier, Nerval et T. Gautier sur ces formes qui resteront et restent encore dépréciées. Mais cet engouement pour les spectacles du théâtre des Variétés éclipse-t-il définitivement tout intérêt éventuel, même ponctuel, ou tout goût de Nodier pour l'art lyrique ? Rien n'est moins sûr, car ce que relève Adèle Hugo dans l'aversion supposée de Nodier ne désigne pas tant l'opéra en tant que discipline artistique mais sans doute davantage comme lieu d'une sociabilité faussée où les fastes et l'outrance du décorum, comme le fait que les codes communicationnels des spectateurs laissent à penser que le spectacle et la mise en scène sont tout autant dans la salle que sur scène, déplaisaient à celui qui élevait la simplicité et la franchise au rang de qualités humaines incontestables. Adèle Hugo ne dit d'ailleurs pas autre chose, si l'on veut bien regarder de plus près ce que Marie Nodier retient de son jugement pour faire sien ce regard sur celui qui sera, plus tard, le maître de l'Arsenal :

---

<sup>5</sup> On trouvera en annexe de la récente *Trilogie écossaise* que nous avons publiée avec Georges Zaragoza la reproduction intégrale et annotée de la recension de Nodier de l'opéra de Lesueur. La pagination relative à ce compte rendu de Nodier ainsi que les extraits de *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse* et de *La Fée aux Miettes* que nous utiliserons ici renvoient à cette même édition : Charles Nodier, *Trilogie écossaise (Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse – Trilby, ou le lutin d'Argail – La Fée aux Miettes)*, éd. établie et commentée par Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Paris, Champion, 2013.

<sup>6</sup> Marie Mennessier-Nodier, *Charles Nodier, Épisodes et souvenirs de sa vie*, Paris, Didier, 1867, p. 345, citant Adèle Hugo (nous soulignons).

Nous parlions tout à l'heure de l'humilité de Charles Nodier et de la pente qu'il avait à se faire petit. Il l'avait dans tous les sens. Il cherchait dans ses habitudes et dans sa maison le train ordinaire, le terre-à-terre et le bourgeois, comme les autres y cherchent l'éclatant, le magnifique et le grand seigneur. Il n'aurait voulu brûler que de la chandelle. Il préférerait l'étain à l'argenterie, il n'aimait le pain que bis, et la soupe qu'aux choux. Ainsi délicat à rebours, nous ne savons quelle harmonie il portait en lui pour ne pas trancher crûment avec cette grande salle de l'Arsenal où il dînait, vaste, à corniches sculptées, haute de plafond, peinte, royale. Le contraste du cadre et du tableau ne choquait personne ; on n'eût voulu rien ajouter, ni rien ôter. En toute chose, la pompe importunait Nodier<sup>7</sup>.

Autrement dit, l'opéra n'aurait avant tout dérangé Nodier que sous le seul angle du spectateur, et non pas sous celui du spectacle en scène, et encore, nous aurons l'occasion de constater que ce ne fut pas toujours le cas et que ce détournement ne s'est sans doute développé qu'assez tard chez Nodier, contraint de se plier à des mondanités inhérentes à sa charge dès lors qu'il accède à des fonctions officielles en tant que bibliothécaire de l'Arsenal, à partir de 1824. Observons maintenant un commentateur d'aujourd'hui et rendons grâce à Didier Barrière de noter, même si c'est sous le coup d'un euphémisme, qu'« [a]vant 1830, Nodier n'était pas insensible à l'opéra<sup>8</sup> ». La formule négative laisse en effet encore supposer de nombreuses réticences de Nodier : mais le « démon de la critique<sup>9</sup> », lorsqu'il est justifiable et ne relève pas du jugement à l'emporte-pièce, n'est-il pas précisément consubstantiel à l'homme de goût ? D. Barrière précise ici ces réticences : « Certains usages du théâtre lyrique, il est vrai, lui rappelaient trop l'atmosphère factice du XVIII<sup>e</sup> siècle ou de l'Empire ; mais il reconnaissait certainement dans ce genre l'avantage de la simultanéité, du dialogue entre les arts, qu'il exploita de façon modeste dans ses mélodrames. Il aurait même projeté d'écrire un "grand opéra" en collaboration avec Carmouche<sup>10</sup> », celui-là même précisément avec lequel Nodier travailla en 1820 à l'élaboration du *Vampire*, mélodrame en trois actes sur une musique d'Alexandre Piccini ayant pour cadre l'Écosse et s'ouvrant, par le biais d'un Prologue, sur un décor imitant la fameuse grotte de Fingal, sur l'île de Staffa<sup>11</sup>. C'est d'ailleurs cette même grotte qui offre une partie du décor dès l'acte I d'*Ossian, ou les Bardes*.

Nous voici subrepticement introduits au pays d'Ossian pour démontrer la curiosité, voire la tentation de Nodier à l'égard de l'opéra, curiosité du dramaturge Nodier qui aiguïsa ou influença peut-être son jugement de spectateur. Dans le cas de Nodier, le chemin bienfaiteur dans cet élan vers l'art lyrique fut bien celui de l'Écosse. « [C]hemin

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 344-345.

<sup>8</sup> Didier Barrière, *Nodier l'homme du livre – Le rôle de la bibliophilie dans la littérature*, Bassac, Plein Chant, 1989, p. 185.

<sup>9</sup> « Ossian, ou les Bardes », in *Trilogie écossaise*, *op. cit.*, p. 585.

<sup>10</sup> Barrière, *op. cit.*, p. 185. Si Ginette Picat-Guinoiseau affirme au sujet de Nodier « son goût pour le spectacle lyrique » (*Nodier et le théâtre*, Paris, Champion, 1990, p. 148), c'est pour mieux mettre en évidence l'abandon de ce projet avec Carmouche.

<sup>11</sup> On trouvera une reproduction de ce décor dans l'édition du *Vampire* de Nodier donnée par G. Picat-Guinoiseau, *Œuvres dramatiques I : Le Vampire – Le Délateur*, Genève, Droz, 1990, p. 33.

des montagnes de l'Écosse<sup>12</sup> » *livresque* (très clairement Nodier se rend à la représentation des *Bardes* de Lesueur avant tout parce qu'il connaît bien et apprécie les poèmes d'Ossian) mais aussi, au sens propre, voyage *géographique* puisque c'est alors qu'il entreprend son périple écossais en 1821, dont il fera le récit dans sa *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse* publiée la même année, que Nodier fait étape à Londres et informe son lecteur sur la situation qu'offre la capitale anglaise en matière de théâtre et d'opéra. Le passage qui nous intéresse, tiré de sa relation de voyage, est le suivant :

Cependant comme je me suis proposé d'écrire ici mes sensations, et qu'il en est une extrêmement vive que je ne veux pas oublier, je rappellerai au lecteur que j'ai promis de lui parler d'un théâtre qui n'est ni l'Opéra, où la voix de madame Camporesi et de quelques autres cantatrices fort agréables, appellera bien sans moi les *dilettanti* ; ni Covent Garden où le jeu pathétique et profond de Macready, et le naturel comique et fin de Farren, se recommandent assez d'eux-mêmes ; ni Surrey théâtre, temple favori du mélodrame, où notre superbe Melpomène serait quelquefois fort heureuse de pouvoir recruter des acteurs. Celui dont il est question s'appelle l'Opéra Anglais (*English Opera house*), et, quoique je suppose qu'il n'ait rien à envier à la vogue et à la réputation des autres, je croirais en avoir donné une trop faible idée si je ne me hâtais de nommer Miss Kelli [*sic*]. C'est qu'il faut avoir vu Miss Kelli pour sentir toute la portée d'une admirable intelligence, secondée par une admirable organisation. Miss Kelli n'est pas seulement une actrice du ton le plus parfait et du goût le plus exquis, c'est le personnage même qu'elle représente, ou plutôt c'est l'idéal du caractère que l'auteur a essayé de peindre<sup>13</sup>.

On pourrait rétorquer, à juste titre, que cette citation servirait assez bien de contre-exemple à notre démonstration, puisqu'on constate à quel point Nodier semble privilégier dans sa présentation ce qui réfère au théâtre, au sens strict, à l'art dramatique et au talent de l'actrice Miss Kelly, par opposition aux informations relatives aux temples anglais de l'art lyrique où les tours négatifs semblent grammaticalement dresser une hiérarchie en creux entre disciplines à la défaveur de l'opéra (« je rappellerai au lecteur que j'ai promis de lui parler d'un théâtre qui n'est *ni* l'Opéra [...] ; *ni* Covent Garden [...]»<sup>14</sup> ». Toutefois, convenons que cette présentation de l'art lyrique à Londres relève de la prétériorité pour des raisons purement formelles, tant le diariste semble vouloir aller à l'essentiel en hiérarchisant sous un angle où la subjection n'est pas absente les « impressions » qui furent les siennes, qui ne correspondent pas nécessairement à des critiques de fond. Nodier ne se prive d'ailleurs pas de ménager tout de même de précieuses informations sur l'actualité lyrique londonienne et la valeur de certains chanteurs (« la voix de madame Camporesi et de quelques autres cantatrices [sont] fort agréables, [...] »)<sup>15</sup>. Dans la version publiée de son carnet de voyage, Nodier

---

<sup>12</sup> *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, in *Trilogie écossaise*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 114-115. Nodier orthographie de façon erronée le nom de cette actrice.

<sup>14</sup> Nous soulignons.

<sup>15</sup> Soprano italienne remarquée à son époque, Violante Camporesi (1785-1839) s'illustre effectivement à Londres entre 1817 et 1823. Stendhal a un jugement contrasté à son encontre. S'il la juge en 1819 « excellente » dans un opéra de Stundz, *La Ripresaglia*, « plate imitation de Mozart » (*Correspondance inédite*, Paris, Michel Lévy, 1855, p. 132), il ne goûte pas toujours sa voix et son talent. La classant dans sa *Vie de Rossini* parmi les « cantatrices les plus froides » (vol. 2, Paris, A. Boulland, 1824, p. 467), il évoque effet la « perfection froide » de son art, au moment de chanter un air dans *Bianca e Falliero* de Rossini (*ibid.*, p. 507).

insiste bien sur le fait qu'il souhaite s'en tenir aux impressions les plus fortes qui l'ont marqué. *Promenade de Dieppe* se referme d'ailleurs sur un petit inventaire de ces impressions les plus mémorables du voyage de Nodier et il n'est pas anodin de relever que les tous derniers mots de clôture de l'ouvrage sont : « – Et Miss Kelli »<sup>16</sup>. Autrement dit, le souvenir de l'actrice Miss Kelly reste à ce point présent au moment de la rédaction finale puis de la publication qu'il éclipse certes les remarques concernant l'opéra mais sans réellement les gommer. Il convient toutefois de nuancer cette partition, purement formelle, entre théâtre et opéra, puisque miss Kelly elle-même a pu être remarquée en 1822 par Defauconpret, le traducteur de W. Scott, dans un *Gil Blas*, opéra où elle joue le rôle éponyme dans les deux premiers actes, et réapparaît dans les deux derniers sous les traits de la fille de Gil Blas<sup>17</sup> ! Fin connaisseur de l'art dramatique et de son répertoire, Nodier est particulièrement reconnaissant aux chanteurs et aux cantatrices qui savent camper et interpréter, au-delà du chant et de leurs qualités vocales propres, leurs personnages. En ce sens, il incarne en France une posture critique très moderne, inspirée de l'école britannique de théâtre qui révolutionne l'art du jeu dramatique. Posture qui, d'ailleurs, ne date pas de son voyage en Grande-Bretagne et de sa découverte des théâtres anglais : en effet, dès 1814, sa recension d'*Angela* de Boieldieu, publiée quatre jours avant celle des *Bardes*, avait déjà été l'occasion de faire l'éloge de M<sup>lle</sup> Regnault, dans le rôle-titre, à l'Opéra-Comique. Louant tout autant ses qualités vocales que son habileté de comédienne, le critique Charles Nodier avait noté : « Mademoiselle Regnault a joué [le rôle] d'Angela comme elle l'a chanté, avec expression, avec sensibilité, avec un talent qui feraient valoir des choses plus faibles s'il y en a<sup>18</sup> ».

Le manuscrit – fort instructif – de *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, et non plus le petit volume imprimé qui en découlera en 1821, renforce l'idée selon laquelle la prétérition utilisée par Nodier n'est bien, dans la version du texte publiée, qu'un artifice d'écriture permettant d'aplanir certains éléments jugés *in fine* futiles dans la perspective d'un récit de voyage épuré de toute circonvolution et de tout détour. Le passage suivant du manuscrit semble effectivement à la fois plus précis et rédigé, paradoxalement, plus professionnellement, si l'on peut dire, à la façon d'un critique musical. En voici la teneur :

À l'Opéra, *La Gazza Ladra* de Rossini. Salle immense, pleine de la société la plus choisie. On n'entre à l'opéra qu'en habit de toilette. Le parterre est éblouissant de parures. Musique agréable, quelques morceaux délicieux, composition mal adaptée au sujet qu'elle allonge de manière à détruire tous les effets dramatiques. Ce ne sont pas d'ailleurs eux que l'on cherche là. Madame Camporesi, cantatrice remarquable [...] <sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 231.

<sup>17</sup> Sur ce point, voir Ch. Nodier, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, in *Trilogie écossaise*, *op. cit.*, p. 114, note 61.

<sup>18</sup> « 1<sup>re</sup> représentation d'*Angela*, ou l'*Atelier de Jean Cousin* », in *Journal des Débats*, 15 juin 1814, p. 3-4.

<sup>19</sup> Manuscrit de *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, coll. part.

En l'espace de quelques lignes seulement, Nodier aiguise son jugement en portant son attention sur l'ensemble des éléments constitutifs du monde de l'opéra. D'une sociologie du public aux regards portés sur le théâtre lui-même, le spectacle de la salle introduit celui de la scène où des remarques sur la qualité de la musique, la faiblesse du livret, puis le talent des chanteurs, sont brossées à grands traits. Stylistiquement, les tours elliptiques, le style parfois télégraphique, les phrases nominales, l'utilisation du présent d'énonciation (ou plus ponctuellement de description) font que le carnet d'impressions du voyageur se confond avec celui du journaliste, où la prise de notes permet de jeter quelques réflexions prises sur le vif. Ces annotations confinent bien ici à la vision d'un de ces « *dilettanti* » évoqués dans la version finalement publiée, amateur éclairé de musique auquel Nodier se gardera pourtant bien de s'identifier : pour autant, le comble du dilettante n'est-il pas justement de feindre qu'il n'en est pas un ? Si Nodier, en effet, se refuse à épouser la posture du dilettante, au sens où l'on entendait ce mot au XIX<sup>e</sup> siècle comme synonyme de mélomane, il en manifeste pourtant spontanément les stigmates dans son manuscrit : il n'est même « pas insensible », pour reprendre la formule de D. Barrière que nous mentionnions plus haut, aux ors de la salle et aux fastes du parterre. Et c'est bien là, à travers ces mots de la plume de Nodier, un témoignage inédit de première main, aussi précis que nuancé. On se trouve bien ici, on en conviendra, très loin de la vision d'Adèle Hugo reprise par Marie Nodier, tant il est vrai que l'on se situe chronologiquement bien avant la prise de fonction du futur bibliothécaire du roi Charles X. Et encore : un texte comme *La Fée aux Miettes* gardera trace, au-delà de 1830, de cette curiosité enchanteresse tardive suscitée par l'art lyrique. Au chapitre XIX de cette œuvre, Michel le charpentier échappe à Greenock à l'échafaud grâce à l'intervention inopinée de la Fée aux Miettes. L'accoutrement que celle-ci porte à l'occasion de ces retrouvailles est décrit par Michel de cette façon : « C'était un luxe de dentelles, de rubans et de bouquets qui passait toutes les féeries de l'opéra<sup>20</sup> ». La vision en focalisation interne de cette robe de mariée prédestine et anticipe les noces futures de Michel avec la Fée, une fois l'innocence de son protégé révélée par cette dernière. La description du vêtement est pour le moins laudative et hyperbolique : elle fait, par comparaison, de l'opéra le domaine idéal et utopique de tous les possibles ou le territoire même de l'enchantement.

Machine à féerie donc, l'opéra peut aussi, aux yeux de Nodier, être un puissant vecteur de pittoresque. Ainsi, dans son cheminement géographique et rédactionnel en direction des Highlands, sa découverte de l'Écosse elle-même et des conditions de vie de ses habitants aux alentours du lac Kattrine sera aussi l'occasion de rappeler conjointement à Nodier des expériences passées de voyageur et de spectateur d'opéra. Relevant la pauvreté des Écossaises des Highlands de l'ouest, Nodier consigne ainsi cette comparaison, assez surprenante dans son récit : « Quand j'ai vu les filles Morlaques, j'ai trouvé qu'elles ressemblaient singulièrement avec leur oripeau, leurs jetons et leurs lambeaux de toutes les couleurs à des figurantes de l'Opéra de province, vues dans la coulisse. Je n'ose pas dire à quoi la plupart des jeunes Calédoniennes

---

<sup>20</sup> *La Fée aux Miettes*, in *Trilogie écossaise*, op. cit., p. 500.

ressemblent, et vraiment elles n’y pensent guère<sup>21</sup> ». La mention des « Morlaques » fait clairement allusion au séjour qu’effectua Nodier dans les Provinces Illyriennes de décembre 1812 à l’automne 1813, juste avant son retour à Paris où il commence en novembre de cette même année à travailler pour le *Journal des Débats* : il rédigera à peine quelques mois plus tard sa recension d’*Ossian ou les Bardes*. Si l’évocation des Morlaques doit aussi, et en creux, nous rappeler que Nodier crut bon de rapprocher leurs chants de ceux d’*Ossian*<sup>22</sup>, la description ne se limite pas uniquement à un constat ému et larmoyant : c’est surtout pour lui l’occasion de replacer la peinture de ces montagnardes sous l’angle du pittoresque et de l’exotisme sauvage. Et la réflexion de Nodier présente également l’intérêt de confirmer son expérience de spectateur d’opéra en province avant 1812, probablement à Besançon dont l’Opéra, bâti sur les plans de Claude-Nicolas Ledoux, voit le jour dès 1784<sup>23</sup>.

L’opéra est, pour Nodier, le tissu écossais<sup>24</sup> d’un croisement inédit. Par une curieuse rencontre et un contraste complet entre les « lambeaux » des Calédoniennes de 1821 et les « dentelles » de la Fée aux Miettes de 1832, Nodier envisage décidément l’opéra comme il voit l’Écosse : un lieu tantôt pittoresque, tantôt enchanteur. Voilà qui témoigne d’une belle sensibilité que la lecture de la critique d’*Ossian, ou les Bardes* ne démentira pas.

La recension du spectacle *Ossian, ou les Bardes* ne nous permet pas elle-même de savoir avec certitude quelle représentation Nodier a effectivement vue, deux dates où *Les Bardes* ont été joués pouvant ici concorder avec cette publication si l’on s’en tient aux registres de l’Opéra : le mardi 31 mai 1814 ou le vendredi 17 juin de la même année<sup>25</sup>. Mais il se trouve que Nodier annonce dès le 7 juin dans un autre compte rendu du *Journal des Débats* dédié à la comédie lyrique *La Caravane du Caire* d’André Grétry<sup>26</sup> son projet de recension des *Bardes* dans des termes qui laissent peu de place au

---

<sup>21</sup> *Promenade de Dieppe aux montagnes d’Écosse, ibid.*, p. 198.

<sup>22</sup> On se reportera à l’ouvrage de Rudolf Maixner citant sur le sujet un article de Nodier paru dans *Le Télégraphe illyrien* en avril 1813 : voir *Charles Nodier et l’Illyrie*, Paris, Didier, 1960, p. 26.

<sup>23</sup> La construction de cette salle est effectivement précoce pour un établissement de province et donnera tout loisir au jeune Charles Nodier de s’initier à l’art lyrique dans sa ville natale. À titre de comparaison, le Grand Théâtre de Dijon ne sera bâti qu’en 1828.

<sup>24</sup> Le plaid et le tartan écossais sont des vêtements particulièrement en vogue dans les années 1820/1830 à Paris. Sur cet aspect, voir : Hélène Denis, « L’Imaginaire du goût : motifs “écossais” dans le paysage parisien au début du XIX<sup>e</sup> siècle » in *French Historical Studies*, vol. 22, n° 4, 1999, p. 535-556. <http://muse.jhu.edu/journals/fhs/v022/22.4denis.html>

<sup>25</sup> On trouve les informations relatives à ces dates dans la thèse de David Chaillou, *Napoléon et l’Opéra – La Politique sur la scène 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004, p. 514-515. L’auteur y mentionne également les recettes à la porte pour chacune de ces représentations : 31 mai, 8079, 17 juin, 5562. On évalue mieux le succès des *Bardes*, qui était pourtant une reprise, en observant que du 13 mai au 26 juillet 1814, la représentation du 31 mai occupe la sixième place au vu des recettes dégagées pour cette soirée sur une totalité de trente-trois dates et spectacles offerts durant cette période. Une troisième représentation des *Bardes* eut lieu le 28 juin 1814 (recette : 3599).

<sup>26</sup> Sur un livret d’Étienne Morel de Chédeville. La première eut lieu à Fontainebleau en 1784 et l’œuvre connut un succès considérable jusque dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

doute et plaide en faveur de la représentation du 31 mai : « On a cru bon de reprendre *Ossian, ou les Bardes* [...]. Je reviendrai très incessamment sur cet Ossian qui a fait école, sur le poète qui l'a transporté au grand Opéra, et sur le musicien qui a réchauffé des sons de sa musique tous ces lieux communs de poésie ténébreuse. Je prévois que j'aurais beaucoup de bien à dire du décorateur<sup>27</sup> ». Notons d'entrée que le feuilleton, en tant que genre journalistique, possède cet avantage de pouvoir construire une chaîne qui présente un intérêt commercial et critique évident. En poussant à la fidélisation du lectorat par effet d'annonce, le feuilleton autorise une circulation des points de vue permettant, lorsque l'argumentation l'exige, la comparaison éventuelle des œuvres. La critique des *Bardes*, on le constatera, ne fera pas exception à cette stratégie d'écriture.

Cette représentation des *Bardes*, reprise d'un spectacle créé dix ans plus tôt, avait valu à Lesueur la reconnaissance personnelle de l'empereur. Napoléon et l'impératrice avaient assisté à la deuxième représentation, le 13 juillet 1804. Après le troisième acte, Napoléon fit demander à Lesueur de le rejoindre dans la loge impériale du théâtre. C'est le lendemain de cette représentation que le régime octroie au compositeur la Légion d'honneur, distinction de création récente mais qu'aucun autre compositeur n'avait obtenu de l'Empire jusque-là. Cette récompense fut transmise par l'intermédiaire du général Duroc, au nom de l'empereur, dans une tabatière en or portant l'inscription suivante : « L'empereur des Français à l'auteur des *Bardes*. » Nodier se garde bien de rappeler ces précisions concernant l'Empereur. En lui consacrant les tous derniers mots de son texte (l'« athéisme morose [des poèmes d'Ossian] plaisait beaucoup à Buonaparte, et je n'entreprendrai pas d'en dire la raison : c'est la matière d'un livre<sup>28</sup> »), Nodier fait toutefois allusion à celui dont l'abdication, signée le 6 avril 1814, est encore dans tous les esprits au moment de la publication du compte rendu des *Bardes*. La chute de l'article est finalement à l'image de celle de Napoléon, aussi sévère et brutale à l'égard de celui que Nodier avait combattu dans *La Napoléone*, dès 1802<sup>29</sup>.

Le succès des *Bardes* fut absolument retentissant : le musicologue Jean Mongrédien n'en compte pas moins de soixante-sept représentations de juillet 1804 à septembre 1817, ce qui est effectivement considérable<sup>30</sup>. Aujourd'hui, *Ossian, ou les Bardes* est malheureusement un opéra presque totalement tombé dans l'oubli si l'on veut bien excepter une représentation de quelques airs initiée par l'historien Jean Tulard avec l'aide d'étudiants de la Sorbonne<sup>31</sup> et un enregistrement partiel et quasi introuvable

---

<sup>27</sup> « La Caravane du Caire, l'Enfant prodigue », in *Journal des Débats*, 7 juin 1814, p. 2.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 589-590.

<sup>29</sup> On pourra consulter ce pamphlet sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55307206/f2.image>

<sup>30</sup> Voir Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, 1986, p. 76.

<sup>31</sup> Jean Tulard fait le récit de cette résurrection dans l'article « Ossian ou Les Bardes » de son *Dictionnaire amoureux de Napoléon*, Paris, Plon, 2012.

réalisé le 21 octobre 1972 avec Stanford Robinson à la tête de l'orchestre et des chœurs de la BBC et le ténor John Wakefield dans le rôle d'Ossian<sup>32</sup>.

Les poèmes d'Ossian étaient, on le sait, le bréviaire de Napoléon Bonaparte. Dans le cas des *Bardes*, c'est pourtant moins le livret de Dercy, repris par Deschamps, jugé médiocre, que la musique qui frappa l'esprit de Nodier :

Je ne dirai rien aujourd'hui du poème des *Bardes*. On sait bien que les poèmes que l'on joue à l'Opéra sont très difficiles à entendre, et les méchants soutiennent qu'il y en a de très difficiles à lire. D'ailleurs, ce poème a fait peu de bruit ; et quoiqu'il soit d'une mauvaise école, il n'est certainement pas dangereux. Il faudrait être possédé du démon de la critique pour poursuivre l'Ossian de Macpherson dans l'Ossian de l'Opéra ; ils ne se ressemblent pas du tout. Je dois plus d'attention à la musique ; c'est une production très remarquable même par le sujet qui offrait de grandes difficultés au compositeur<sup>33</sup>.

Qu'en est-il précisément, de ce livret ? L'argument en est relativement simple, voir simpliste. Sur fond de rivalités entre Calédoniens et Scandinaves où l'action dramatique semble diluée dans une atmosphère de brumes, Duntalmo, chef des Scandinaves qui apparaît dans le poème « Calthon et Colmal » de la saga d'Ossian, veut imposer son projet de mariage entre son fils Mornal et la fille de Roznor, Rosmala, pourtant déjà promise au barde calédonien par excellence, le mythique guerrier Ossian, qui parviendra à déjouer les plans de son rival. Nodier reproche à l'ouvrage du librettiste de n'avoir pas « la moindre couleur<sup>34</sup> » en convenant, et c'est tout à l'honneur de Lesueur qui se devait de composer sur un livret aussi médiocre, que « c'est une situation très difficile que celle d'un musicien qui est obligé de se dérober à tout moment au poète, pour avoir du génie à son aise<sup>35</sup> ». En guise de formule de clôture pour persuader de l'insuffisance du livret, Nodier choisit un exemple d'autorité qui a valeur de contre-exemple : « Quand Sacchini faisait *Œdipe à Colonne*, il n'avait qu'à sentir et chanter<sup>36</sup> ». En rendant un hommage en creux, sans même le nommer, au librettiste de cet opéra, Nicolas-François Guillard, Nodier démontre du même coup et en un trait la connaissance qu'il avait des subtilités des règles de bienséance qui régissent le genre de la tragédie lyrique. Nodier notera plus tard dans ses *Mélanges de littérature et de critique* le jugement suivant qui éclaire la formule retenue dans son compte rendu des *Bardes* : « Sophocle a fait trois

---

<sup>32</sup> Les références de cet enregistrement sont les suivantes (Source : William Shaman, Edward Joseph Smith, William J. Collins, Calvin M. Goodwin, *More EJS: Discography of the Edward J. Smith Recordings: "Unique Opera Records Corporation" (1972-1977)*, p. 185) : disque 33 tours, coll. « Unique Opera Records » n° 263 (face B), *Ossian ou Les Bardes* (Le Sueur) (extraits), sept.-oct. 1975. Distribution : Elisabeth Robson (*Rosmala*) ; John Wakefield (*Ossian*) ; Nielson Taylor (*Rosmur*) ; Anthony Raffel (*Duntalmo*). Orchestre et chœur de la BBC conduits par Stanford Robinson, Londres, 21 oct. 1972. – On trouve en ligne ce qui semble être le contenu partiel de cet enregistrement : <http://www.youtube.com/watch?v=QA6zk-HPgK4>

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 585.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 588.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 589.

<sup>36</sup> *Ibid.* *Œdipe à Colonne* est une tragédie lyrique en trois actes représentée pour la première fois à la cour de Versailles en 1786 et dont le succès ne fut pas démenti dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : la musique en est signée d'Antonio Sacchini sur un livret de Nicolas-François Guillard, librettiste que Nodier appréciait particulièrement. Notons enfin que Guillard est également à l'origine du texte d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, œuvre également mentionnée par Nodier dans sa recension des *Bardes* (voir note 48).

tragédies sur l'histoire d'Œdipe et de sa famille. [...] Dans la seconde, Œdipe, banni de Thèbes et accompagné de la seule Antigone, arrive à Colonne, bourg d'Athènes, et y disparaît d'une manière merveilleuse en présence de Thésée, après avoir de nouveau maudit ses enfants. Celle-ci a fourni de grandes beautés au pinceau énergique de M. Ducis, et M. Guillard qui est venu après lui, en a judicieusement modifié le dénouement pour la donner au grand Opéra où l'on ne souffrirait peut-être pas la catastrophe de la pièce antique<sup>37</sup> ». Précisons que les lecteurs du *Journal des Débats* n'auraient pas eu besoin de cette explication. Non pas parce que leur connaissance d'un certain répertoire de l'époque, qui n'est plus joué de nos jours, leur était plus familier, mais bien plutôt en raison du fait que Nodier tisse sa réflexion en s'appuyant sur le principe même du feuilleton qui lui avait permis de signer dans le *Journal des Débats* quelques semaines plus tôt (le 19 mai 1814) un compte rendu fort instructif d'*Œdipe à Colonne*, alors au programme de l'Académie royale de Musique<sup>38</sup>. Ainsi les lecteurs découvrant un mois plus tard la critique des *Bardes* disposaient-ils de références nécessaires pour comprendre l'allusion à l'opéra de Sacchini, très apprécié de Nodier. La critique trouée de Nodier, nourrie d'allusions elliptiques, ne l'est en réalité que dans la forme pour le lecteur assidu de l'époque. Dès lors, sous la plume du critique Nodier, le feuilleton acquiert peut-être une épaisseur nouvelle : bien plus qu'une rubrique informative récurrente par sa périodicité, c'est une véritable chaîne critique signifiante.

Non sans quelque facétie qui lui sied si bien, Nodier se refuse à replacer le livret des *Bardes* dans la généalogie ossianique promulguée par James Macpherson, ses imitateurs et ses traducteurs, sous peine de tomber dans ce qu'il nomme « le démon de la critique ». Le propos ne manque pas de piquant car toute la première moitié de son article est l'occasion pour lui de revenir sur le débat lié à l'authenticité des poèmes d'Ossian et sur l'attrait de la nouveauté que présentait encore cette œuvre à la fin du Premier Empire. Parodiant la comédie *Clymène* de son maître La Fontaine à l'aide d'une expression qui passe pour proverbiale au XIX<sup>e</sup> siècle (« Il lui faut du nouveau n'en fût-il plus au monde<sup>39</sup> »), Nodier fustige la nouveauté pour la nouveauté, nouvelle querelle des Anciens et des Modernes à travers laquelle Nodier croit voir, à juste titre, une période de « décadence<sup>40</sup> ». Plus surprenant encore, le débat sur l'authenticité des

---

<sup>37</sup> *Mélanges de littérature et de critique*, t.1, Paris, Raymond, 1820, p. 277.

<sup>38</sup> « Œdipe à Colonne », in *Journal des Débats*, 19 mai 1814, p. 1-3. – C'est un article fort intéressant où Nodier y disserte avec érudition sur le mythe d'Œdipe jusqu'à admettre, à la moitié de l'article : « J'ai dit qu'il ne s'agissait point d'Œdipe à Colonne. » (p. 2). L'autre moitié tend entièrement vers ceux auxquels l'article est finalement en réalité dédié, à travers une lecture politique de l'œuvre dont Nodier était censé rendre compte : le Roi et Madame, « l'Antigone française » (p. 3), qui ont assisté à cette représentation, acclamés par un public par ailleurs conquis par le spectacle. Seuls les premiers mots du critique relèvent, à proprement parler, du compte rendu musical et dramatique : « Œdipe à Colonne était promis depuis quelques mois aux Parisiens, et jamais l'impatience du public n'avait été plus vivement excitée. Cependant le nom de Sophocle et de son heureux imitateur [le librettiste Guillard], le charme d'une admirable poésie, celui d'une musique admirable, et le prestige de tous les talents enchanteurs qui concourent à relever l'éclat de ce chef-d'œuvre, entraînent pour peu de choses dans la curiosité générale. » (p. 1). Voilà un bel exemple de compte rendu détourné au profit de l'éloge du régent ! Le contraste avec la chute bâillonnée du compte rendu des *Bardes* évoquant Napoléon est évidemment flagrant et lourd de sens politiquement (voir supra).

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 583.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 582.

poèmes d'Ossian semble d'une actualité brûlante en France en 1814, et la reprise de l'opéra de Lesueur a pu contribuer à la pérennité exceptionnelle de cette controverse. Nodier ouvre d'ailleurs son article à l'aide de l'accroche suivante : « Quoique la vogue d'Ossian paraisse une des choses les plus extraordinaires de l'âge littéraire dans lequel nous vivons, il y en a peu qui s'expliquent plus naturellement<sup>41</sup> ». Très clairement, à cette époque, Nodier ne compte pas parmi les défenseurs de Macpherson, même s'il lui concède, non sans quelque ironie, de grandes qualités... compte tenu de l'énormité de la supercherie à laquelle il associe son nom :

Je suis bien loin de parler avec mépris du talent de Macpherson : qu'il ait inventé Ossian, ou qu'il ait brodé ses poésies galliques sur quelque canevas sauvage dérobé à une tradition incertaine, Macpherson était un homme de beaucoup d'esprit, qui connaissait l'esprit de son siècle, et qui devinait très bien celui des temps primitifs. Si son Ossian n'était qu'une curiosité littéraire, s'il n'avait jamais été cité que parmi les livres remarquables, je conviendrais qu'il n'y en a peut-être point qui méritent mieux cette distinction, hors de la catégorie des classiques ; mais Ossian modèle, Ossian présenté comme un des types du beau, c'est une fantaisie de malade contre laquelle il devient presque inutile de protester, aujourd'hui que l'esprit d'ordre rentre dans toutes les intentions, et par conséquent dans la littérature qui est leur interprète<sup>42</sup>.

En 1814, alors qu'il écoute *Les Bardes*, Nodier a révisé le jugement ou la foi que celui-ci cultivait jadis envers Macpherson et ses poésies d'origine gaélique. L'auteur d'une « Description d'une nuit orageuse dans le style des anciens bardes » (1796), des *Essais d'un jeune barde* (1804) prouve par ses écrits de jeunesse toute l'admiration qu'il avait pour les poèmes d'Ossian et l'ingénuité qui était alors encore la sienne sur la question de la sincérité de Macpherson. À l'époque de son compte rendu, sa position est toute différente : Nodier exprime la position qui est la sienne dans les *Questions de littérature légale* (1812), traitant justement des supercheries littéraires et où Macpherson y est décrit comme l'un des plus grands faussaires du moment, « car il faut consentir – comme l'admet Nodier dans cet essai – sur tant de preuves incontestables que cette discussion a fait éclore, à lui restituer le principal mérite des poésies d'Ossian ». Et d'ajouter : « [c]e qu'on a retrouvé des chants de la muse calédonienne se réduit certainement à quelques lambeaux informes et décousus, qui n'ont pu donner à l'ingénieux Écossais qu'une idée vague de ses plans et un sentiment général du style propre<sup>43</sup> ». La métaphore du tissu est décidément parlante : elle sera également reprise dans la critique des *Bardes* en remplaçant la question ossianique au cœur d'un débat relevant, plus globalement, de l'histoire des idées : « La société a son âge climatérique où il faut qu'elle se rajeunisse ou qu'elle meure ; et quand elle parvient à se rajeunir, c'est à la manière d'Éson, après avoir été déchirée en lambeaux<sup>44</sup> ». Ne perdons pas de vue que Nodier écrit cela en 1814, c'est-à-dire à une époque où les conceptions de l'esthétique classique prévalent encore très largement en France et auxquelles lui-même

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 584-585.

<sup>43</sup> *Questions de littérature légale – Du plagiat. De la supposition d'auteur, des supercheries qui ont rapport aux livres*, Paris, 1812, Barba, p. 45. Nous soulignons.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 583. Nous soulignons.

adhère pour une bonne part. Mais ce qui ressort de l'originalité de sa pensée est qu'il a, dans le même temps, une parfaite conscience d'un cycle qui s'achève. Ossian, en poésie comme à l'opéra, inaugure donc une esthétique phénix qui voit dans les traditions celtes – ou « erses » comme on le dit à l'époque – du III<sup>e</sup> siècle de notre ère un renouvellement de l'actualité littéraire, et peut-être musicale, des quinze premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cette même logique, et c'est dire l'influence de la saga d'Ossian sur les théories de Nodier, c'est par son contact physique avec les Highlands en 1821 et à l'écoute d'un poème gaélique chanté par la batelière du lac Kattrine que notre voyageur, bouleversé de cette expérience, revient à ses émotions et ses positions d'antan et admet, *in fine*, un indéniable fond de vérité dans les poèmes publiés par Macpherson<sup>45</sup>. Ce brutal et surprenant revirement de situation, ce retour à ses intuitions de jeunesse, allaient du même coup faire résonner le prélude de ce que l'on peut nommer l'avènement officiel du Romantisme en France. Au même moment, insistons sur ce point, Nodier révélait dans *La Quotidienne* les mérites de Walter Scott à bon nombre de ses contemporains (décembre 1821 et août / octobre 1823), publiait dans la foulée *Smarra, ou Les Démons de la nuit* (septembre 1821) et le récit de sa *Promenade en Écosse* (novembre de la même année) puis enfin *Trilby* (juillet 1822). Le visage de la France littéraire allait en être définitivement bouleversé.

Si l'intérêt de Nodier est éveillé par cette représentation des *Bardes*, c'est très clairement par la musique et quelques effets de mise en scène que l'enchantement opère. Selon Nodier, « M. Lesueur se distingue par une harmonie forte et savante, un chant grave, religieux ; il a trouvé quelques motifs dans son sujet, et il en a profité avec habileté<sup>46</sup> ». L'éloge est sincère, Nodier estime que l'un des grands mérites de Lesueur est d'avoir su recréer et transposer l'atmosphère si singulière des poèmes d'Ossian, cet exotisme du Nord qui se joue des repères temporels et nimbe l'espace d'une profondeur défiant les lois du système métrique, dans une tension entre l'infiniment petit et l'infiniment grand :

Ce que l'on cherche d'abord dans une composition très développée comme celle-ci, et la seule chose dont on puisse juger à un premier examen, c'est l'effet général, c'est l'ensemble et la couleur ; et cet effet général est bien entendu, cet ensemble satisfaisant, cette couleur juste autant qu'elle pouvait l'être sans devenir barbare. Je crois qu'on lui a reproché un peu de monotonie, un peu de lenteur ; et ce défaut n'était pas aisé à éviter. C'est celui de la couleur poétique d'Ossian qui est composée d'un petit nombre de nuances appliquées à un petit nombre d'objets ; mais cette monotonie est elle-même imitative et pittoresque : elle a un caractère religieux qui plaît à l'âme,

---

<sup>45</sup> Nodier est particulièrement sensible aux voix féminines : si le chant de batelière du lac Kattrine eut un rôle de révélateur sur la question de la véracité des poèmes d'Ossian, n'oublions pas non plus que le personnage éponyme de son conte *Inès de Las Sierras* (1837) est une chanteuse.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 589.

parce qu'elle y réveille des idées primitives et qu'elle la reporte à la jeunesse du monde. C'est ce qu'on appelle la couleur de temps ; la couleur de lieu n'est pas moins vraie<sup>47</sup>.

Le jugement du critique Charles Nodier est ici très juste, pourfend les idées reçues communément admises à l'époque à l'encontre du spectacle et témoigne d'un jugement très personnel qui va finalement à l'encontre de la doxa. Il prouve une belle sensibilité en écho à la poétique ossianique. Nodier est en outre sensible à ce que d'autres spectateurs ne perçoivent pas. Puisant dans sa culture lyrique et son expérience de spectateur, Nodier en vient à comparer à « la fin du second acte [de l'œuvre] un morceau *qui produit peu d'effets* sur les loges de l'Opéra [...] un chœur qui rappelle le chœur des *Scythes*, de Gluck, comme toutes les belles choses rappellent de belles choses du même ordre<sup>48</sup> », vantant ainsi la magie d'une musique qui confine à l'harmonie imitative et transporte le spectateur Charles Nodier dans des Highlands imaginaires, bien avant son voyage en Écosse : « il y a dans ce petit nombre de lignes musicales une foule de bruits de montagnes, qui charment et qui serrent le cœur, et qui ne peuvent avoir été entendus que sur quelque sommet élevé<sup>49</sup> ». La référence à Gluck et à son *Iphigénie en Tauride* allonge la chaîne critique signifiante, ou plus exactement elle la déplace et la métamorphose en la croisant : le critique, agissant à la manière de l'araignée, construit à partir des fils successifs de la chaîne critique, une véritable toile référentielle.

La sensibilité romantique de Nodier est éclatante dans cette recension. Le transport du critique est le pendant du rêve que met précisément en scène l'acte IV des *Bardes* que Nodier n'a pas manqué de commenter, à travers le fameux épisode du songe d'Ossian, morceau de bravoure de l'opéra de Lesueur.

Ce qui attire surtout les curieux à la représentation des *Bardes*, c'est le quatrième acte ou le rêve d'Ossian. Le poète calédonien arrive dans la grotte de Fingal, qui est loin d'être aussi belle à l'Opéra que dans les *Voyages au nord de l'Écosse* et dans les romans de milady Hamilton. Il se plaint de ne pouvoir pas jouir du sommeil, plainte fort rare à l'Opéra ; mais il promène les yeux sur le parterre, et l'exemple le gagne : c'est quand il s'endort qu'on se réveille pour voir de très belles choses qu'on ne voit réellement que là. J'ai dit ailleurs que cette partie de la représentation faisait honneur au décorateur. Elle fait honneur au machiniste et aux figurants qui concourent à l'ensemble avec beaucoup d'intelligence. On désirerait pour les aïeux d'Ossian quelque chose de plus noble, de plus mystérieux, ce grandiose qu'on cherche en dépit de soi quand on a vu certains

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 585-586. Guidé par ses impressions d'esthète romantique, Nodier est particulièrement sensible à cet aspect. La « couleur » est également ce qui le frappe positivement dans sa critique d'*Angela, ou l'Atelier de Jean Cousin*, création de Boieldieu à l'Opéra-Comique sur un livret de G. Montclou d'Épinay (*Journal des Débats*, mercredi 15 juin 1814, p. 1-4). Critique à l'égard de la faiblesse du livret, Nodier est toutefois l'un des rares à prendre la défense de la partition de l'ouvrage. Il récidive six jours plus tard au sujet de la même œuvre, suite à une polémique engagé avec les rédacteurs du *Journal de Paris* et de la *Gazette de France* portant sur un anachronisme autour de la date de naissance et de la mort de Jean Cousin (*Journal des Débats*, mardi 21 juin 1814, p. 1-3).

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 586. Nous soulignons. Le chœur des Scythes se trouve au premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, opéra de Gluck créé sur un livret de Nicolas-François Guillard. La première eut lieu le 18 mai 1779 à l'Académie royale de Musique de Paris. L'œuvre connut encore un succès prodigieux tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Une reprise, parmi tant d'autres, se déroula le 29 avril 1814 : il est fort probable que Nodier y ait assisté mais il ne signe aucun compte rendu de cette œuvre jusqu'à l'écriture de la critique des *Bardes*.

<sup>49</sup> *Ibid.*

tableaux. On désirerait surtout plus d'exactitude dans le costume ; mais un costumier doit être fort embarrassé d'habiller des Calédoniens du troisième siècle<sup>50</sup>.

Le critique musical est à son aise dans ce commentaire, aussi juste que nuancé : il convoque là encore à bon escient des références documentaires et littéraires utiles aux jugements de ses contemporains. D'une part, Nodier fait vraisemblablement allusion à la traduction d'un recueil intitulé *Voyages aux montagnes d'Écosse et aux Isles Hébrides*, publié à Genève en 1785. D'autre part, il évoque une référence qui lui est très familière : les œuvres de l'Écossaise Mary Hamilton qu'il a lui-même traduites, lorsque que Nodier travaillait comme secrétaire du chevalier Croft à Amiens en 1808-1809 et que lady Hamilton vivait alors à ses côtés. L'évocation de la grotte de Fingal se trouve dans son roman *La Famille du duc de Popoli, Mémoires de M. de Cantelmo son frère* (1810)<sup>51</sup>. Notons que Nodier fait également preuve d'une culture musicale certaine pour replacer l'intérêt de la scène dans l'histoire de l'opéra (« Il se plaint de ne pouvoir pas jouir du sommeil, plainte fort rare à l'Opéra ») et manie sans crainte l'humour, sous couvert d'antiphrase, pour intéresser son lecteur et le sensibiliser à la performance musicale et dramatique à laquelle il vient d'assister dans ce quatrième acte : « il promène les yeux sur le parterre, et l'exemple le gagne : c'est quand il s'endort qu'on se réveille pour voir de très belles choses [...] ». Si les effets de mise en scène et le travail des machinistes sont loués par le critique, quelques remarques modèrent toutefois l'enthousiasme du spectateur Nodier : l'inscription de la mythologie ossianique, à travers la présence des « aïeux », ne semble pas assez lisible à ses yeux, Nodier appuyant cette critique à partir de représentations picturales d'Ossian exécutées par Girodet, le baron Gérard ou encore Ingres, dans le fameux *Rêve d'Ossian* (1813). Les costumes lui semblent également révéler une réalité dramatique que le lecteur des poèmes avait peut-être imaginée différemment et de façon moins définitive ou moins fixée, même si Nodier convient de lui-même que la tâche du costumier s'avérait délicate, que le fait même d'affubler le mystère inhérent à ces bardes relevait presque de la gageure<sup>52</sup>.

Qu'il commente Rossini à Londres ou Lesueur à Paris, Charles Nodier témoigne bien, à relire certaines pages de *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse* et du compte rendu dédié aux *Bardes*, d'une sensibilité musicale indéniable et d'un intérêt non négligeable à l'égard de ces deux étendards romantiques que furent, de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le *bel canto* et le « grand opéra » à la française. Qu'il convoque Sacchini ou Gluck au profit de sa démonstration ou par goût personnel, sa recension des *Bardes*, si elle atteste d'une vision souvent assez singulière, s'appuie en outre par contraste ou par comparaison sur des œuvres lyriques du XVIII<sup>e</sup> siècle dont Nodier a une connaissance fine et précise, tant au niveau des livrets que de certains effets présents

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 586-588.

<sup>51</sup> Nous renvoyons ici le lecteur à cette description transcrite par Nodier dans la reproduction que nous en donnons dans la partie « Miscellanées » de ce numéro.

<sup>52</sup> On trouvera en ligne les planches signées de Berthélémy des costumes de l'opéra de Lesueur à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84543726>

dans les partitions. Ses comptes rendus pour le *Journal des Débats*, et la critique des *Bardes* est éloquente à ce sujet, attestent de stratégies de composition et d'écriture qui façonnent et modélisent le genre journalistique du feuilleton. Les mises en réseau qu'il opère par construction de chaînes signifiantes ou de toiles référentielles mettent en exergue l'étendue du savoir de Nodier pour ce qui concerne le répertoire de l'opéra lui-même mais aussi des domaines connexes relatifs à la littérature, à l'histoire des mythes et des idées, aux beaux-arts (plus ponctuellement), ou encore, et de façon toujours symbolique, à la politique.

Espérons qu'il apparaisse désormais peut-être plus clairement que Nodier ne fut pas le novice en musique que l'on a eu trop tendance à présenter jusqu'ici. Lieux, répertoires, interprètes, Nodier n'est certes pas Stendhal mais a une connaissance précise du monde de l'opéra de son temps. Et l'Écosse, via Ossian, n'est sans doute pas pour rien dans cette tentative de réhabilitation d'une figure du romantisme supposément ignorant en matière de chant lyrique.

Un critique d'aujourd'hui a écrit au sujet des *Bardes* : « Les scènes de sommeil furent fréquentes en effet dans l'opéra français depuis ses origines, mais ici le sommeil devenait songe et l'objet du songe lui-même était concrétisé et porté à la scène : l'univers des fantasmes qui peuplent la conscience endormie prenait corps et s'objectivait en des formes humaines ; la représentation de l'inconscient acquérait droit de cité au théâtre. Je ne sais si les contemporains qui réservèrent un triomphe à l'opéra furent toujours conscients de cela ; la scène du songe donna lieu, en tout cas, à un déploiement de mise en scène fastueux qui contribua pour beaucoup à son succès<sup>53</sup> ». Les contemporains de Nodier furent certes nombreux à être charmés par ce songe à haute voix et ce chant ouvert sur l'inconscient, mais l'auteur du conte fantastique *Smarra, ou les démons de la nuit* (1822) et de l'essai *De quelques phénomènes du sommeil* (1831) fut sans doute l'un des seuls à être parfaitement « conscient » des enjeux de cette représentation de l'inconscient et à pressentir l'intérêt qu'il pouvait en tirer pour son propre compte, et pour la postérité. La justesse du critique d'opéra Charles Nodier est ici particulièrement frappante et son éloge parfaitement fondé : si l'épisode du songe d'Ossian est en effet l'une des grandes originalités novatrices des *Bardes*, ce passage augure même, sur la scène de l'opéra français, d'une esthétique totalement nouvelle, celle du rêve, qui annonce le Romantisme naissant. Et Nodier a ici parfaitement saisi les balbutiements d'une révolution esthétique dont il sera l'un des premiers acteurs – si ce n'est le premier – en littérature. En ce sens, on aurait absolument tort de négliger l'intuition d'un Nodier qui anticipe, et avec quelle troublante prophétie, ce que sera l'esthétique de la génération suivante, celle du rêve, celle de Nerval, manifestée dès cet article consacrée à « Ossian, ou les Bardes », huit ans même avant la publication de *Smarra* qui érigea précisément le rêve au rang de principe esthétique majeur. Autrement dit, la valeur de la modeste recension de Nodier ne peut s'apprécier pleinement qu'au regard d'œuvres postérieures qui marqueront l'histoire du romantisme français. Cette filiation entre l'opéra de Lesueur et *Smarra*

---

<sup>53</sup> Ce critique d'aujourd'hui particulièrement avisé est Jean Mongrédien, *op. cit.*, p. 74.

sous l'angle du rêve n'est d'ailleurs pas sans fondement quand on sait que les sonorités de la harpe sont presque consubstantielles à la matière onirique elle-même. La harpe rend compte d'une traduction musicale et plus généralement auditive du sentiment du rêve. Elle est aussi, par excellence, l'attribut d'Ossian : en ce sens, et « précisément à cause de l'Ossianisme [...], la harpe est l'instrument du début du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>54</sup>. L'orchestration même des *Bardes* ne comptait pas moins de douze de ces instruments bardiques. Or, on peut justement lire dans *Smarra*, dans une atmosphère onirique d'airs et de brumes d'une proximité chronologique très significative avec le voyage en Écosse de Nodier :

Elle marche ; elle court, la harpe marche, court, et chante sous sa main. Écoute le bruit de la harpe qui résonne, la voix de la harpe de Myrthé : c'est un son plein, grave, solennel, qui fait oublier les idées de la terre, qui se prolonge, qui se soutient, qui occupe l'âme comme une pensée sérieuse ; et puis il vole, il fuit, il s'évanouit, il revient ; et les airs de la harpe de Myrthé (enchantement ravissant des nuits !), les airs de la harpe de Myrthé qui volent, qui fuient, qui s'évanouissent, qui reviennent encore ; — comme elle chante, comme ils volent, les airs de la harpe de Myrthé, les airs qui chassent le démon !... Écoute, Polémon, les entends-tu<sup>55</sup> ?

Sébastien VACELET  
Lycée franco-argentin Jean-Mermoz (Buenos Aires)

---

<sup>54</sup> Francis Claudon, *L'Idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal*, Lille, A.R.N.T., 1979, p. 86, note 11.

<sup>55</sup> *Smarra, ou les démons de la nuit*, Paris, Ponthieu, 1822, p. 49-50.