

Francia – Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Bd. 33/3

2006

DOI: 10.11588/fr.2006.3.45372

Copyright

Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Stiftung Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (DGIA), zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

Miszellen

HÉLÈNE BOURGUIGNON

DU FREISCHÜTZ À L'OPÉRA NATIONAL ALLEMAND¹

»Voltaire hat einmal gesagt: ›Wenn es keinen Gott gäbe, müßte man einen erfinden.« So könnte man sagen: wer kein Vaterland hat, erfinde sich eins! Die Deutschen haben es versucht auf allerlei Weise, sie haben es mit deutschen Röcken, mit den Nibelungen, mit der deutschen Malerschule versucht, und seit dem ›Freischützen‹ tun sie auch mit der Musik. Sie wollen einen Hut haben, unter den man alle deutschen Köpfe bringe. Man mag es den Armen hingehen lassen, daß sie sich mit solchen Vaterlandssurrogaten gütlich tun«². *Der Freischütz*, auquel il est fait allusion, est un opéra en trois actes écrit par Friedrich Kind et composé par Carl Maria von Weber. Il est créé le 18 juin 1821 à Berlin et la première représentation à Vienne a lieu le 3 novembre de la même année. L'œuvre est-elle reçue comme un opéra national allemand dès les premières représentations? et si tel est le cas, pourquoi?

À cette époque, l'idée de nation allemande renvoie avant tout au concept de *Kulturnation*, tel qu'il a été élaboré par Herder, et repris par Fichte: la nation ethnoculturelle, ethnolinguistique est plus légitime que tout autre en raison de son caractère naturel, elle l'emporte aussi sur l'État et sur tout modèle de gouvernement. L'idée de nation allemande renvoie ensuite à un projet politique: l'unité allemande, souhaitée par la *Bildungsbürgertum* (»bourgeoisie des talents«, bourgeoisie cultivée et politiquement engagée), remet en cause la légitimité dynastique qui est réaffirmée lors du congrès de Vienne et sur laquelle repose les multiples États allemands. Le nationalisme allemand, qui invoque la nation aussi bien culturelle que politique, se développe dès lors en réaction à la restauration monarchique.

Cet antagonisme s'exprime symboliquement à l'Opéra, lieu de représentation, de légitimation comme de contestation politiques. L'Opéra, théâtre de cour, est à la fois une institution royale et une entreprise privée: placé sous l'autorité de l'État, il n'en reçoit aucun financement. Ceci lui confère une dimension politique, parce que l'intendant est obligé de satisfaire les attentes du souverain comme celles du public. L'ouverture progressive des théâtres royaux au cours des XVIII^e et XIX^e siècles correspond à l'élargissement du public politisé qu'il importe de toucher. Elle implique le changement de la langue dans laquelle les opéras sont chantés, du genre des œuvres programmées et, par delà, celui de la symbolique du pouvoir. En acceptant de représenter le *Freischütz*, »opéra de Boulevard«, dans un théâtre de cour, les souverains modifient leur image et signifient qu'ils redéfinissent leur politique.

1 Cet article présente les idées directrices d'un mémoire de maîtrise réalisé à Berlin tout au long de l'année universitaire 2001–2002. Je remercie Étienne François et Claire Gantet qui m'ont accompagnée dans ce travail.

2 Ludwig BÖRNE, *Sämtliche Schriften*, tome I, Düsseldorf 1964, cité par M. W. WAGNER, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, Mainz 1994.

L'œuvre de Carl Maria von Weber est politisée non seulement par ceux qui en décident la programmation, mais également par le public, en particulier les critiques d'opéras. Les articles de presse permettent d'étudier la réception du *Freischütz* dans un milieu spécifique, celui de cette bourgeoisie porteuse d'un projet politique pour l'Allemagne et de cette aristocratie qui fréquente les cercles romantiques. Il s'agit ici de montrer que la construction du *Freischütz* en un opéra national allemand relève davantage de la nature et du fonctionnement de l'espace de réception que du contenu de l'œuvre. La comparaison de sa réception à Berlin avec celle de Vienne permet de mieux saisir les processus à l'œuvre. Aussi, faut-il définir cet espace de réception formé par les auteurs d'articles de presse, puis mesurer l'influence du cadre institutionnel sur leur interprétation de l'opéra et enfin analyser l'objet esthétique *Der Freischütz*.

Au début du XIX^e siècle, la presse allemande est en plein essor. Les titres comme les tirages se multiplient et les thèmes traités se diversifient. Les articles sur l'œuvre de Carl Maria von Weber paraissent dans des périodiques consacrés aussi bien à la musique («Allgemeine musikalische Zeitung», «Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat»), qu'à la politique («Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen», «Kaiserstaat Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen», «Berliner Intelligenz-Blatt zum Nutzen und Besten des Publici») ou à la vie culturelle («Abend-Zeitung»; «Conversationblatt, Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung»; «Der Freimüthige oder Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser»; «Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz»; «Morgenblatt für gebildete Stände, Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Leben»; «Wiener Zeitschrift für Kunst, Literature, Theater und Mode»; «Zeitung für die elegante Welt»; «Zeitung für Theater, Musik und bildende Künste»). Malgré une liberté d'expression restreinte, la presse est un moyen d'exprimer des opinions politiques et de les diffuser. Les critiques de théâtre qui dissertent le plus sur le *Freischütz* appartiennent à cette partie de la *Bildungsbürgertum* qui aspire à une Allemagne unie reposant sur une légitimité nationale. Ils confèrent à l'opéra de Weber une dimension nationale à la fois par le contenu de leurs articles et par la diffusion de ceux-ci: la circulation des informations entre les auteurs se conjugue à la distribution des périodiques dans les différents États allemands.

Le monde de la critique théâtrale connaît deux évolutions dans le premier quart du XIX^e siècle. L'analyse critique des représentations est progressivement codifiée selon les règles et les concepts définis au siècle précédent par Lessing et son élève Johann Friedrich Schink. En outre, les propriétaires des deux grands périodiques berlinois, Karl Philipp Spener et Garlieb Merkel, créent la fonction de *Theaterreferent*, critique attaché à un journal politique. À la différence de Lessing qui écrit dans l'intérêt du directeur du théâtre, les *Theaterreferenten* visent avant tout à répondre aux attentes des lecteurs. Les articles de presse sur le *Freischütz* revêtent ainsi des formes très variées qui s'inscrivent plus ou moins dans l'une ou l'autre de ces traditions: analyses critiques et comptes rendus, annonces commentées des prochaines représentations, nouvelles s'adressant au lectorat d'une autre ville et correspondances en provenance d'un autre lieu de représentation.

Par ailleurs, les souverains allemands décident en octobre 1819 à Karlsbad de restreindre une nouvelle fois la liberté de la presse et la circulation des périodiques entre les États de la Confédération germanique. Les articles relatifs à la vie culturelle sont dès lors utilisés pour exprimer implicitement des opinions politiques. Il est par exemple fait allusion, dans certaines critiques de l'opéra de Weber, aux mouvements nationalistes grec et polonais. Les décisions de Karlsbad ont pour conséquence de renforcer la fonction politique de l'opéra et l'intérêt croissant pour celui-ci. Le succès du *Freischütz* contribue en outre à ce que les opéras deviennent l'objet principal des critiques théâtrales. Ainsi, les articles de presse sur l'œuvre de Weber s'inscrivent et participent au développement des comptes rendus d'opéra en raison des idées politiques qu'ils véhiculent.

Comme la majorité des articles de presse publiés à cette époque, les critiques du *Freischütz* sont rarement signées. Les auteurs qui ont pu être identifiés constituent un milieu relativement homogène. D'après l'activité exercée par leur père, ils sont généralement issus de ce qui était alors considéré comme la moyenne bourgeoisie. Par ailleurs, le journalisme ne représente une activité principale pour aucun d'entre eux. Ils travaillent souvent pour plusieurs périodiques et occupent successivement ou simultanément différentes fonctions : rédacteur, correspondant, critique. La multiplication de ces charges s'explique par la source de revenus qu'elles constituent et par les réseaux de relations. La plupart des auteurs appartiennent au monde du théâtre : ils occupent une fonction administrative, sont écrivains, acteurs ou musiciens. Ils se rencontrent dans les institutions culturelles, les salons, les cercles, les associations, les maisons d'édition, les rédactions des journaux.

Deux éléments sont particulièrement importants pour comprendre la réception de l'œuvre de Weber. Les critiques du *Freischütz* sont de la même génération, celle qui a vécu l'occupation française et les guerres de libération. Pendant cette période, ils se sont engagés par la plume ou par les armes pour défendre leur patrie : ils ont écrit des chants de guerre, des brochures, des pièces de théâtre, des articles de presse pour s'opposer à l'ennemi et encourager l'émergence d'un sentiment patriotique ou national, et quelques-uns ont rejoint le corps de volontaires formé par le lieutenant-général Adolf von Lützow. En outre, la plupart de ces critiques fréquentent les cénacles romantiques, dont certains membres continuent à faire preuve de nationalisme même après la fin de l'occupation. Vienne, Dresde, Berlin sont les foyers successifs de ce second romantisme. Une polémique sur l'engagement des différents cercles apparaît implicitement dans les articles de presse : les romantiques conservateurs viennois, qui ont pris l'initiative de la lutte contre l'occupant, se sentent ignorés des romantiques berlinois, souvent réformistes, qui se présentent comme les vainqueurs des guerres de libération.

À Dresde, Friedrich Hellwig (acteur, chanteur et régisseur au théâtre de Dresde), Pius Alexander Wolff (acteur à Weimar puis à Berlin), Karl August Böttiger et Ignaz Franz Castelli publient dans la *»Abend-Zeitung«* dirigé par Johann Friedrich Kind et Theodor Hell (pseudonyme de Karl Gottlieb Theodor Winckler). Ces auteurs d'article de presse, proches de Carl Maria von Weber, s'attachent à la promotion du *Freischütz*. Le siège de la *»Abend-Zeitung«*, le *Liederkreis* (*»cercle des amateurs de Lieder«*) – rebaptisé *Dichter-Tee* (*»thé des poètes«*) –, et l'Opéra sont des lieux de rencontres aussi bien pour les critiques de théâtre qui résident à Dresde, que pour ceux qui vivent à Berlin ou à Vienne. Les collaborateurs de la *»Abend-Zeitung«* entretiennent ainsi des relations avec les auteurs d'article de presse qui publient dans chacune des deux villes. À Berlin, Garlieb Merkel, August Kuhn, Julius von Voss et Friedrich Wilhelm Gubitz se connaissent notamment pour avoir travaillé un temps à la rédaction du *»Freimüthige«*, journal fondé par Karl August von Kotzebue. Ils sont les premiers à interpréter l'opéra de Weber en fonction d'une grille de lecture politique. Comme tend à le montrer la distinction de ces deux ensembles, il est possible de caractériser un milieu *»socio-professionnel«* et de reconstituer certains réseaux de relations grâce aux correspondances privées, aux mémoires, aux journaux intimes.

Ainsi, la nature et le fonctionnement spécifiques de l'espace de réception expliquent en grande partie pourquoi l'œuvre de Carl Maria von Weber est perçue dès les premières représentations comme un opéra national allemand : empreints d'une certaine idéologie nationale, les critiques de théâtre qui rendent compte du *Freischütz* font circuler les informations relatives à l'opéra dans tout l'espace allemand. Il apparaît que la diffusion des informations et des articles de presse relève moins de la distribution des périodiques dans les différents États allemands, que des relations entretenues par les critiques de théâtre. Quoi qu'il en soit, ceux-ci compilent, reproduisent, citent, se réfèrent ou répondent à d'autres critiques. Ces pratiques aboutissent à un grossissement de l'événement et à une uniformisation de l'information. Les auteurs d'articles de presse sur le *Freischütz* n'ont pas tous assisté à l'opéra. Or l'expérience théâtrale modifie considérablement le ton et le contenu donné à un écrit.

Le sens attribué à l'œuvre de Carl Maria von Weber est déterminé non seulement par les caractéristiques propres de l'espace de réception, mais également par le cadre dans lequel elle est représentée: à des niveaux différents, l'architecture et les conflits institutionnels, la dimension politique de l'Opéra, affectent le répertoire.

Les premières représentations du *Freischütz* se déroulent au Schauspielhaus de Berlin et au Kaiserliches Königliches Hoftheater nächst dem Kärthnerthore de Vienne. Le choix de ces lieux n'est pas sans signification. Il traduit la volonté des monarques de délivrer un message idéologique qui satisfasse aussi bien la cour et les classes dirigeantes, que le grand public.

Frédéric Guillaume III fait appel à Karl Friedrich Schinkel pour construire, à moindres coûts, le Schauspielhaus. Celui-ci remplace le Nationaltheater détruit par un incendie le 29 juillet 1817. Après trois ans de travaux, l'inauguration a lieu finalement le 26 mai 1821. Le *Freischütz*, créé le 18 juin 1821, est le premier opéra à y être exécuté, ce qui ne résulte pas d'un simple concours de circonstances. Architecture et opéra véhiculent deux messages politiques similaires, qui se renforcent mutuellement. Karl Friedrich Schinkel est l'auteur d'importantes réformes en matière d'architecture théâtrale. Elles visent, d'un point de vue esthétique, à améliorer les qualités artistiques des spectacles et, d'un point de vue politique, à répondre aux attentes d'un public socialement élargi. Pour le Schauspielhaus, Schinkel prévoit la mise en place d'un proscenium, ce qui implique la suppression des loges d'avant-scène, et, parmi elles, de l'une des deux loges royales – l'autre se situant au centre du premier balcon. Le roi s'oppose à ce changement. En outre, Karl Friedrich Schinkel envisage de remplacer l'habituel auditorium en forme de fer à cheval par une salle semi-circulaire, dont les sièges seraient disposés en amphithéâtre. L'objet du spectacle serait alors moins le public que l'opéra. Le théâtre changerait de fonction: ce lieu du paraître et de la démarcation sociale, deviendrait un lieu de formation où la scène peut être vue également de toutes les places. Mais là encore, Frédéric Guillaume III exprime son désaccord, limitant l'ouverture de la scène à onze mètres. Plutôt que de renoncer à la forme semi-circulaire – la disposition en amphithéâtre étant déjà matériellement impossible à mettre en œuvre –, Schinkel réduit les proportions de l'auditorium, et donc le nombre de sièges. Un tiers des places se situe dans des loges contre trois quarts dans l'ancien Nationaltheater: le Schauspielhaus doit être accessible à tous en termes de prix et accueillir un public socialement plus divers que celui du Opernhaus, théâtre royal situé à proximité. Le nouveau théâtre est ainsi conçu pour satisfaire des besoins idéologiques différents de groupes sociaux différents de ceux qui fréquentent habituellement les théâtres royaux. La recherche implicite d'un symbole politique dans la construction de cet édifice joue sur la perception que le public a des œuvres: l'architecture de Schinkel influe sur la réception de l'opéra de Weber.

À Vienne, le *Freischütz* est représenté au Kaiserlich Königliches Hoftheater nächst dem Kärthnerthore. Ce théâtre royal fait partie de l'ensemble architectural du Hofburg (résidence du roi) dont il n'est éloigné que de quelques dizaines de mètres. Le K. K. Hoftheater accueille traditionnellement les ballets, spectacles favoris de la cour, alors que le Burgtheater, qui est situé à proximité, programme des pièces de théâtre et des opéras, genres appréciés de la bourgeoisie viennoise. Le Burgtheater peut être considéré comme l'équivalent du Schauspielhaus, tandis que le K. K. Hoftheater nächst dem Kärthnerthore est à maints égards proche du Opernhaus. Le caractère inhabituel du lieu choisi pour la première représentation du *Freischütz* ne manque pas d'être souligné dans certains articles, ici non sans ironie: »Schon hatte der Ouvertüre begonnen, als sie durch den Jubel der versammelten Menge unterbrochen wurde, welche der eintretenden gesammten Hof begrüßte, da sich überhaupt derselbe, wegen der Entfernung dieses Theaters von der Burg, in demselben nur selten einfindet«³. Le choix du K. K. Hoftheater nächst dem Kärthnerthore comme lieu de

3 »Abend-Zeitung«, n° 274, novembre 1821.

représentation traduit la volonté du souverain d'associer son image à un spectacle qui ne lui est pas directement destiné, comme le suggère la composition de la salle.

L'opéra de Carl Maria von Weber n'est pas joué dans les théâtres auxquels son genre l'affecte, à savoir le Opernhaus de Berlin et le Burgtheater de Vienne. Les choix du Schauspielhaus et du K. K. Hoftheater nächst dem Kärthnerthore comme lieux de représentation ont une signification notamment politique, ce que confirme l'étude du contexte institutionnel. »Machen Sie das beste Theater in Deutschland und danach sagen Sie mir, was es kostet.« Voici la phrase qu'aurait adressée le chancelier prussien Karl August Hardenberg au comte Karl von Brühl lors de sa nomination comme intendant des théâtres. Dès son entrée en fonction en 1815, Brühl propose comme premier chef d'orchestre Luigi Cherubini, Gaspare Spontini ou Ferdinando Paer, comme second Bernhard Anselm Weber et comme troisième Carl Maria von Weber. Les discussions sur la nomination de ce dernier ne s'achèvent qu'à l'été 1817 par le refus du roi, auquel la presse fait d'ailleurs allusion lors de la création du *Freischütz*.

Deux ans plus tard, Frédéric Guillaume III engage Spontini comme chef d'orchestre, sans se concerter avec Brühl. La nomination de Spontini, accompagné d'un salaire dix fois supérieur à celui de Brühl, restreint le domaine de compétence de l'intendant. De plus, à la différence des œuvres programmées par Brühl, les opéras de Spontini sont onéreux et les bénéfices recueillis peu importants. En outre, le 12 février 1821, Spontini produit *Tancredi* de Rossini en italien. Il va à l'encontre des idées de Brühl qui programme exclusivement des opéras chantés en allemand et qui valorise l'opéra allemand en tant que genre.

En raison de ces antagonismes, Spontini et Brühl décident de s'attribuer les charges respectives du Opernhaus et du Schauspielhaus – ce qui explique l'agrandissement »symbolique« de la fosse d'orchestre du Opernhaus au moment même où s'achève la décoration du nouveau théâtre et le choix de ce dernier pour la création du *Freischütz*. Le compositeur italien ne cesse alors de s'octroyer des prérogatives aux dépens de l'intendant. En réponse se forme un »parti antisponsini« que Heinrich Heine qualifie d'ailleurs volontiers de »politique«. Ainsi, ce qui se joue le soir de la création du *Freischütz*, c'est moins le succès de l'œuvre que le poste d'intendant des théâtres, l'engagement possible de Weber aux côtés de Brühl, et l'autorité du souverain.

Ces enjeux se concentrent dans un poème lancé depuis les loges à la fin de la première représentation du spectacle. Le texte comme l'acte lui-même revêtent un caractère subversif: son auteur, Friedrich Christoph Förster, proche de certains critiques de théâtre, s'est fortement inspiré d'un Lied écrit par Theodor Körner pendant les guerres de libération. Ce pastiche permet à des auteurs d'articles de presse d'associer le *Freischütz* au mouvement national allemand et de rappeler que Gaspare Spontini fut le compositeur de Napoléon I^{er}. Förster fait allusion à l'engagement possible de Weber et oppose le *Freischütz* au dernier opéra du »edlere« (noble) Spontini⁴ *Olympia*. Alors que Weber, pour éviter d'entrer en conflit avec le compositeur italien, fait publier dès le lendemain de la première un billet d'excuses (lui-même objet de manipulations), les critiques de théâtre s'emparent de l'événement, s'empressent d'éclairer les derniers vers du poème et, en général, de prendre le parti de Weber contre Spontini. Comme Friedrich Förster, ils expriment ainsi leur opinion politique.

S'en prendre à Spontini et à ses œuvres est une façon d'attaquer indirectement le régime qui le soutient. Le poème de Förster remet publiquement en cause le pouvoir du souverain, ses goûts, ses choix. Frédéric Guillaume III est absent lors de la création du *Freischütz*, mais il a assisté à la majeure partie des répétitions et des représentations d'*Olympia*. À tous points de vue, les moyens mis à la disposition de Spontini sont en outre bien plus importants que ceux dont dispose Weber, ce que les critiques de théâtre ne manquent pas de souligner. De plus, le

4 »Abend-Zeitung«, n° 151, juin 1821.

collège chargé de la censure interdit la publication de tout compte rendu négatif d'*Olympia*, alors que le *Freischütz* est simplement protégé par l'ordonnance qui contraint les critiques à ne faire paraître d'article défavorable qu'après la troisième représentation.

À Vienne, le contexte institutionnel influence également la réception de l'œuvre de Carl Maria von Weber. Le *Freischütz* est notamment représenté en deux occasions: la fête de l'impératrice et le départ des intendants des théâtres royaux. Le souverain décide-t-il d'associer étroitement son image à un opéra allemand pour compenser symboliquement la location annoncée de l'opéra à un Italien?

La première représentation de l'opéra de Weber à Vienne se déroule dans une atmosphère particulière, celle du jour de la fête de l'impératrice. Cette programmation relève certes d'un choix idéologique, mais aussi de la volonté de lier un succès au nom du souverain. Déjà, pendant l'été 1821, l'œuvre de Weber a été exécutée à Copenhague pour l'anniversaire de la reine du Danemark.

Par ailleurs, le *Freischütz* est représenté fin novembre à l'occasion du départ des intendants allemands qui ont pris l'initiative de sa programmation: le comte Moritz Dietrichstein, directeur du K. K. Hoftheater, et Ignaz Franz Edler Mosel, une connaissance de Weber, nommé vice-directeur au début de l'année 1821. À partir du 1^{er} décembre, le roi loue le théâtre au napolitain Domenico Barbaja, qui remplace de nombreux artistes allemands par des Italiens. Deux troupes, l'une allemande l'autre italienne, entrent en concurrence. Alors qu'en 1821, les deux tiers des créations sont des *Singspiele* (vaudeville), genre d'opéra proprement allemand, en 1822, les opéras étrangers représentent la majorité des créations, dont le tiers sont des œuvres de Rossini. La presse se range du côté des intendants allemands, critique la décision du souverain de louer le K. K. Hoftheater à l'Italien Barbaja et insiste sur le choix du *Freischütz* pour le départ de Dietrichstein et de Mosel. L'œuvre de Carl Maria von Weber est introduite dans un antagonisme entre l'ancienne et la nouvelle intendance, entre deux langues et deux genres d'opéra.

L'étude du contexte institutionnel est essentielle pour comprendre la réception de l'œuvre de Weber à Berlin comme à Vienne. Autrefois privilège de la cour, l'Opéra est désormais le symbole d'un compromis entre culture étrangère et culture allemande, entre légitimité dynastique et souveraineté nationale.

Les critiques de théâtre comparent le *Freischütz* aux genres d'opéra déjà existants: *Singspiele* (vaudeville), tragédies lyriques, et *Rettungsoper* («opéra de sauvetage») ont servi de modèle ou de contre-modèle à Carl Maria von Weber. À défaut de parvenir à classer le *Freischütz* dans l'un ou l'autre des genres, ils en soulignent le caractère romantique et la nouveauté. L'œuvre de Weber appartient à un genre nouveau, à une idéologie politique nouvelle.

Depuis la Révolution française, le *Bildungsbürgertum* rejette les opéras italiens qui sont associés à l'Ancien Régime, mais accueille favorablement les œuvres révolutionnaires que sont les *Rettungsoper* et les opéras issus de la tradition des *Singspiele*. Une autre mutation affecte la réception des œuvres entre la fin du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e siècle: les opéras sont définis non plus selon la langue dans laquelle ils sont chantés, mais selon la nationalité de leur compositeur. En 1821, le terme d'opéra allemand peut ainsi renvoyer à trois réalités: un genre (une œuvre proche du *Singspiel*), une langue (une œuvre chantée en allemand) et une nation (une œuvre composée par un Allemand). Il s'agit donc de replacer la réception du *Freischütz* dans cette évolution qui ne fait qu'accompagner l'essor du sentiment national allemand.

Certains critiques de théâtre inscrivent l'œuvre de Carl Maria von Weber dans la tradition des *Singspiele*. Dans cette forme d'opéra, il est accordé une grande importance au texte, donc à la langue. C'est pourquoi le *Singspiel* reste un genre propre à l'espace allemand. À l'époque baroque, ces œuvres chantées en allemand par des troupes ambulantes sont opposées aux opéras chantés en italien ou en français dans les théâtres de cour. Lorsqu'en 1782, Mozart compose à la demande de Joseph II *Die Entführung aus dem Serail*, il introduit un

opéra allemand issu du Singspiel dans un théâtre de cour. Assimiler le *Freischütz* aux *Singspiele* et aux opéras allemands de Mozart, comme le font certains critiques, revient à considérer l'œuvre de Weber comme un opéra national allemand. Mais comment interpréter les rapprochements entre le *Freischütz* et *Don Juan* de Mozart, *Fidelio* de Beethoven, *Die Vestalin* de Guhr ou même les œuvres de Spontini?

Gaspare Spontini, italien naturalisé français, compose surtout des tragédies lyriques baroques en français. D'un point de vue musical, il est le successeur de Christophe Willibald Gluck, lui-même allemand naturalisé français. Il est difficile de savoir si la presse considère leurs opéras selon la nationalité des compositeurs ou selon le genre auquel ils appartiennent et la langue dans laquelle ils sont chantés. À Berlin comme à Vienne, certains critiques perçoivent des similitudes entre l'opéra de Weber et les œuvres de Spontini, héritier de Gluck, tandis que d'autres les nient. Interprètent-ils le *Freischütz* comme un opéra allemand? Considèrent-ils la nationalité de Carl Maria von Weber ou bien le genre de son œuvre, sachant que certains conçoivent l'opéra allemand comme la synthèse des opéras italien et français et d'autres comme un genre en tant que tel? À Vienne, la réception du *Freischütz* est sans ambiguïté: la première représentation constitue une «victoire» sur l'opéra italien volontiers associé à l'Ancien Régime, elle préfigure la renaissance de l'opéra allemand en tant que genre, elle symbolise l'émergence de la nation allemande. Le sentiment national allemand qui s'exprime dans les articles de presse se trouve d'autant plus politisé que le *Freischütz* est assimilé aux opéras révolutionnaires.

Pendant la Révolution française sont composées de nombreux *Rettungsopern* dont le thème principal est la libération (d'un amant par l'autre, de prisonniers par leurs compagnons ...), c'est-à-dire l'émancipation politique. Le 18 juillet 1791, Luigi Chérubini crée *Lodoïska* au théâtre Feydeau à Paris. Le compositeur italien dirige l'opéra en 1805 à Vienne et en modifie la composition en vue des reprises qui ont lieu à Paris en 1819 et à Berlin en novembre 1821. L'œuvre est bien connue du public allemand qui interprète l'opéra de Chérubini en fonction du contexte politique dans lequel se déroule la représentation. Après la Révolution française, les Tartares sont assimilés aux Français qui délivrent les Polonais du joug de Dourlinski, un noble (la fin de l'opéra a pu également être reçue comme une évocation de la Terreur). Pendant les guerres napoléoniennes, Titzikan, chef des Tartares, est considéré comme l'incarnation de l'empereur français. Les Polonais, qui sont sous domination russe, prussienne et austro-hongroise accueillent Napoléon en libérateur. Après 1815, ils revendiquent leur indépendance: à Vienne, les Tartares et les Polonais sont parfois identifiés aux nationalistes qui s'opposent à Frédéric I^{er}, figuré par Dourlinski. L'évocation de la Pologne suggère une remise en cause du pouvoir, ce qui explique les interdictions répétées de jouer de la musique polonaise à Vienne. Aussi, en relevant des similitudes entre le *Freischütz* et *Lodoïska*, les critiques de théâtre attribuent une dimension politique à l'œuvre de Carl Maria von Weber. Par ailleurs, Beethoven s'inspire des œuvres de Luigi Chérubini pour composer *Fidelio*, dont la version de 1814 peut être comprise comme une célébration de la victoire sur les armées napoléoniennes. Mettre en évidence les points communs à *Fidelio* et au *Freischütz* revient ainsi à rapprocher l'œuvre de Weber de l'élan national allemand des guerres de libération.

Associant chaque genre d'opéra à une idéologie, la presse procède souvent à une lecture politique de l'œuvre de Carl Maria von Weber. Les comptes rendus du *Freischütz* sont notamment l'occasion de prolonger une polémique née en Allemagne au moment de la Révolution française, entre les partisans et les opposants de l'émancipation politique. En faisant l'éloge ou le procès des scènes chorales qui mettent en scène le peuple, en employant dans leurs articles de presse le terme de popularité ou l'expression «Vox populi vox dei», romantiques réformistes et romantiques conservateurs confrontent en fait leurs opinions politiques.

Le romantisme allemand se situe au cœur du mouvement contre révolutionnaire européen. Pendant l'occupation par les troupes impériales, il oscille entre une attitude conservatrice que

lui impose ses liens avec les anciennes classes dirigeantes et un comportement nationaliste auquel l'oblige la lutte contre l'hégémonie napoléonienne. À la fin des guerres de libération, certains romantiques cherchent à mettre un frein au mouvement national, tandis que d'autres sont gagnés par l'idéologie nationale. Le caractère romantique attribué au *Freischütz* relève-t-il davantage d'une esthétique, certes politisée, qui vise à promouvoir la langue, l'histoire, et la littérature allemande face à la culture étrangère de la cour, ou d'une pensée politique dont l'objet est la participation plus étendue de la nation au gouvernement?

Les critiques de théâtre soulignent que Friedrich Kind s'est inspiré d'une légende, d'une source de l'histoire allemande, d'une « Poesie der Geschichte »⁵, pour écrire le livret du *Freischütz*. Ils insistent sur le caractère allemand de ce *Volksmärchen* (conte populaire), en l'opposant à la légende espagnole de Don Juan ou à l'une des *Histoires ou contes du temps passé* de Charles Perrault. Certains critiques tiennent également à distinguer la légende allemande de la tragédie française en suggérant le caractère romantique d'un dénouement heureux. Cette démarche n'est pas sans ambiguïtés, car l'œuvre de Weber et de Kind succède à deux opéras qui ne conjuguent pas ces deux aspects: *Undine* écrit par Friedrich de La Motte-Fouqué et mis en musique par E. T. A. Hoffmann, est un conte qui s'achève tragiquement; Michel Dieulafoy et Charles Brifaut s'inspirent d'une tragédie de Voltaire pour écrire le livret d'*Olympia*, dont la nouvelle version de Hoffmann se termine bien. En outre, les critiques soulignent le romantisme du livret de Friedrich Kind, lorsqu'ils mettent en évidence les éléments fantastiques, le mélange de tragique et de comique, ou encore les sentiments religieux qui émanent de l'œuvre. Le *Freischütz*, légende allemande, opéra romantique, est désormais inscrit dans le patrimoine culturel de la nation allemande, il en est l'un de ses représentants. L'analyse aussi bien du livret que de la partition de l'œuvre de Weber est l'occasion de valoriser les *Volksmärchen* comme les *Volkslieder* (chansons populaires).

Selon la presse, Carl Maria von Weber s'est servi du *Volkston* musical (« ton du peuple ») pour composer son opéra. Le *Volkston* est défini comme la qualité d'une musique qui permet d'en retenir et d'en reproduire facilement la mélodie. Il est propre à un peuple dans son ensemble et transmis de génération en génération. C'est pourquoi les auteurs d'articles de presse l'opposent aux techniques italiennes de composition et lui attribuent le succès de l'opéra de Weber. Les mélodies du *Freischütz* sont jouées « dans les cercles conviviaux », « au théâtre », « dans les salles de bal », « d'auberge en auberge », « dans chaque foyer ». De « l'individu des classes populaires » jusqu'aux « visages fardés », des « enfants » aux « hommes d'âge mûr »⁶, toute la nation apprécie les morceaux du *Freischütz*, et, parmi eux, c'est le « Volkslied » (n° 14) qui a le plus de succès. Le Lied désigne à la fois un poème et la mélodie vocale composée dessus: il associe la musique de la langue au langage musical. Pour les romantiques, le Volkslied relève de la même idée que le Volkston qui le compose: expression de la vie naturelle à la campagne face au caractère factice des mœurs françaises de la cour, un Volkslied est un *Lied des Volkes* (Lied du peuple), *Lied für das Volk* (Lied pour le peuple), *Lied im Volk* (Lied dans le peuple).

Composer en Volkston, c'est donc écrire des variations sur les thèmes d'un ou de plusieurs Lieder connus de tous. Certains critiques de théâtre sous-entendent que Carl Maria von Weber a composé le *Freischütz* à partir d'œuvres musicales associées, d'une manière ou d'une autre, aux guerres de libération: les trois séjours que Weber fait à Berlin pendant l'occupation française et juste après la libération déterminent en partie la réception de son opéra. Le 19 août 1812, Weber compose *Kriegs-Eid* (*Serment de guerre*) à la demande d'un pasteur de l'armée prussienne. À la suite de son deuxième séjour à Berlin, en 1814, il met en musique plusieurs poèmes du recueil de Theodor Körner, *Leyer und Schwerdt* (*La lyre*

5 « Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz », n° 105, juillet 1821.

6 « Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat », n° 74, septembre 1822.

et l'épée). Et le 18 juin 1816, jour anniversaire de la bataille de Waterloo, Carl Maria von Weber dirige avec succès *Schwerdt-Lied* (Le Lied de l'épée), *Gebet* (Prière) et *Lützow's wilde Jagd* (La Chasse sauvage de Lützow), ainsi qu'une œuvre de circonstance, *Kampf und Sieg, Kantate zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Belle Alliance* (La Lutte et la victoire, cantate pour célébrer la défaite de l'ennemi en juin 1815 à Belle Alliance).

Certains critiques de théâtre soulignent dans leur article que la première représentation du *Freischütz* a lieu également le jour anniversaire de la bataille de Waterloo. Le souvenir de cette victoire est d'ailleurs sans doute ravivé par l'annonce récente dans les journaux de la mort de Napoléon. Un article fait aussi référence au morceau *Heil Dir im Siegerkranz* (Je te salue en vainqueur) que Weber semble avoir arrangé en 1818. Ce Lied, créé le 5 mai 1795, célèbre la victoire des troupes de Frédéric Guillaume III sur celles de Napoléon Bonaparte. Il est adopté comme hymne de l'État prussien pendant les guerres de libération. L'article de presse mentionne d'ailleurs que ce Lied est composé en Volkston à partir de l'hymne national anglais. Enfin, certains critiques perçoivent dans les mélodies du *Freischütz* des «réminiscences» des poèmes de Theodor Körner que Carl Maria von Weber a mis en musique, notamment *Lützow's wilde Jagd*. Mais il apparaît que les guerres de libération n'ont pas la même signification pour tous les critiques. À Berlin, certains y voient une lutte de l'Allemagne contre la France, tandis que d'autres les considèrent davantage comme un soulèvement prussien. À Vienne, les compositions «berlinoises» de Weber sont peu, voire pas du tout évoquées dans les articles de presse. Le sentiment patriotique se révèle donc dans certains cas plus fort que le sentiment national allemand.

Ainsi, les amis berlinois de Carl Maria von Weber orientent le choix de ses compositions patriotiques ou nationales et les cénacles romantiques les valorisent. Le succès que ces compositions remportent à Berlin figure parmi les multiples raisons pour lesquelles Weber choisit de créer le *Freischütz* dans cette ville. Ses séjours antérieurs modifient l'attitude des spectateurs à son égard et la réception de l'opéra: le *Freischütz* se trouve associé aux guerres de libération, à un mouvement national allemand. En 1810, le *Gespenssterbuch* de Johann August Apel et de Friedrich Laun (pseudonyme de Friedrich August Schulze) est édité. Weber demande à son ami Alexander von Dutsch d'écrire un livret à partir de la légende du *Freischütz*. Friedrich Kind se charge finalement de l'ouvrage. En 1821, la première représentation de l'opéra a lieu à Berlin. Le temps écoulé entre la conception et la création de l'œuvre est marqué par les guerres de libération, progressivement mystifiées. D'un certain point de vue, il détermine la réception du *Freischütz* comme un opéra national allemand.

Avec le *Freischütz*, le théâtre de boulevard fait son entrée à la cour (ici, l'expression «théâtre de boulevard» renvoie notamment aux troupes ambulantes des *Singspiele* et aux techniques des divertissements – panoramas, fantasmagories –, liés aux progrès industriels, qui se multiplient sur les boulevards des quartiers populaires, et que Weber utilise abondamment dans la scène de la Gorge aux loups). Voici le message implicitement véhiculé par la presse. L'opéra de Weber est perçu comme nouveau car il mélange les genres, tout en en créant un à part entière. Confondant les niveaux de culture, il répond aussi bien aux attentes des autorités, soucieuses de ne pas porter atteinte à l'image du théâtre royal, qu'à celles d'une certaine frange de l'aristocratie, de la haute bourgeoisie, et surtout d'un public habitué au répertoire de Boulevard, c'est-à-dire au mélodrame, genre lui-même porteur d'une idéologie politique. Selon la presse, Weber et Kind lui empruntent la langue allemande bien sûr, un style simple et clair, une mise en scène du quotidien, un contenu empreint d'une certaine morale. Le réalisme de l'œuvre, auquel contribue l'extrême modernité des techniques utilisées en régie, contraste avec l'anachronisme du répertoire traditionnel et le conservatisme d'une institution, d'un régime politique. Ce réalisme favorise la confusion entre fiction et réalité appréciée du public fréquentant le Boulevard. Pour prévenir des interprétations politiques, l'œuvre est censurée à Vienne, ce qui incite la presse à interpréter l'œuvre

de Weber selon une grille de lecture politique. En revanche, le livret du *Freischütz* n'est pas censuré lors de sa publication. L'enjeu se situe donc au niveau de l'Opéra et de l'expérience théâtrale elle-même.