

# L'organiste dans l'embarras

opéra-comique

Cyril Pallaud

## *A la découverte d'une partition unique dans l'histoire de la musique*

« Ce petit opéra, chanté par Grigon, Carré, Leroy et Mlle Larcena, s'est maintenu depuis longtemps au répertoire. M. Weckerlin, élève d'Halévy, a beaucoup écrit de musique de tous les genres. (...) On lui doit aussi la réédition de quantité de chansons du temps jadis, travail d'archéologue et de curieux, où il a mis en œuvre les connaissances spéciales qu'il possède dans la matière. Il occupe actuellement l'emploi de bibliothécaire au Conservatoire. »<sup>1</sup>

Le 17 Mai 1853, au Théâtre-Lyrique de Paris est ainsi donné un opéra, en un acte, ayant pour thème principal un organiste et ses aventures. A notre connaissance, il s'agit du seul ouvrage du genre, aux côtés de l'opéra *Der Orgelspieler* représenté, en 1825, à Vienne.

Charles Weckerlin, auteur de cette œuvre, est connu grâce à sa chronique funèbre, rédigée dans *Le Figaro*, le 10 mai 1910, par Henri Quittard. La nécrologie évoque la richesse du personnage, la composition n'étant qu'une de ses compétences, à côté de celles de bibliothécaire et de musicologue : Jean-Baptiste Weckerlin un parfait érudit. Auteur de sept opéras, seul *l'organiste dans l'embarras* est mentionné dans *Le Figaro*, ce qui souligne le fait qu'il s'agisse de l'œuvre ayant eu le plus grand impact. Composée lorsqu'il avait 32 ans, elle fut, comme nous le rappelle Quittard, donnée plus de cent fois au Théâtre. Pourquoi choisir le thème de l'organiste ? Weckerlin ne l'était pas. Deux raisons peuvent être alignées. Tout d'abord, l'attachement de notre compositeur à sa terre natale : en 1860 et 1907, il composera deux opérettes en dialecte. Ensuite, son appartenance forte à la mouvance cécilienne. *Le Figaro* mentionne bien le fait que Weckerlin ne s'est jamais tourné vers les nouveaux courants esthétiques. Fidèle aux maîtres anciens, il serait d'ailleurs, selon certains musicologues, l'auteur d'un des motets attribué à Roland de Lassus<sup>2</sup>, ce qui souligne sa parfaite connaissance des styles historiques. Révélateur, c'est en tant que musicologue qu'il publie, en 1875, *l'Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à l'époque actuelle*, qui obtient la médaille d'or de l'Académie. Or, au centre des Anciens, il y a l'orgue, instrument qui symbolise une gloire passée : celle de la grande musique sacrée que l'on redécouvre. L'alliance de ses racines germaniques et du symbole de l'instrument-roi entraîne peut-être le choix du cadre spatio-temporel de l'œuvre : Munich, en 1790. Ce n'est donc pas un hasard si l'opéra commence par une ouverture dans le style ancien. Avant d'aller plus loin, détaillons l'argument de la pièce, repérable dans le *Dictionnaire des opéras*<sup>3</sup>.

« 1<sup>ère</sup> représentation le 17 Mai 1853. La scène se passe à Munich en 1790. Maître Klussmann est organiste d'une chapelle princière. Il est vieux ; on cherche à lui faire perdre sa place en proposant un concours dans lequel il doit faire exécuter un morceau de sa composition. Le vieil organiste, par une suite

<sup>1</sup>. *Mémorial du Théâtre-Lyrique, catalogue raisonné des cent quatre-vingt deux opéras qui y ont été représentés, depuis sa fondation [1851] jusqu'à l'incendie de sa salle de la place du Châtelet [1871] avec des notes biographiques et bibliographiques*, A. de LA SALLE, Paris, J. Lecuir, 1877.

<sup>2</sup>. Motet, *Mon cœur se recommande à vous*.

<sup>3</sup>. *Dictionnaire des opéras (dictionnaire lyrique)*, C. FELIX, P. LAROUSSE, Paris, Grand dictionnaire universel, 1881.

d'intrigues, ne parvient pas à monter son œuvre : la chanteuse lui manque de parole, puis le chanteur, les chœurs seuls lui restent fidèles. Au moment d'aller à la chapelle on trouve moyen de l'enfermer dans une pièce attenant au chœur, et de là, il entend admirablement chanter son œuvre : malgré cela, il est hors de lui, car il croit qu'un rival s'attribue sa musique. Heureusement, ce concurrent, c'est Albert, un élève du vieil organiste, qui sauve ainsi l'honneur de son maître et lui fait rendre sa place. De plus Albert épouse Berthe, la nièce de l'organiste. »

Distribution :

Klussmann	basse	Grignon
Albert	ténor	Carré
Berthe	soprane	Mlle Larcena
Coppélius – un huissier		

*Succès mitigé ? Quelle réception pour cet opéra ?*

Cet opéra, somme toute classique dans sa facture et son intrigue, a suscité des réactions diamétralement opposées dans la presse et de la part des critiques. A côté d'éloges, on trouve des remarques acerbes. Les critiques se concentrent sur le style de la musique, tout d'abord. La revue avant-gardiste du *Monde* considère cet opéra comme inintéressant parce qu'il relève du style ancien ; aucune innovation musicale, aucun génie en somme. Par ailleurs, l'auteur dissimule à peine sa désapprobation pour un sujet des plus désuets selon lui. Alors même que le *Dictionnaire* n'en parle pas, le *Monde*, dans son résumé, évoque longuement le plain-chant de façon tout à fait ironique. Nous voici donc, ici, sur un terrain d'école artistique. Deuxièmement, les remarques du *Journal pour rire* indiquent également que la musique de Weckerlin, est accessible et peut être davantage destinée à un public de non-initiés. Cette œuvre serait alors à relier à sa démarche de vulgarisation de la grande musique, amorcée dans la publication de divers recueils cités dans sa nécrologie. En somme, une musique très bien écrite, assez facile d'accès et faisant référence au passé, ce qui la rend incompatible avec l'avant-garde parisienne. La suite de la chronique consiste en un résumé de l'œuvre. Il est difficile d'être plus destructif en si peu de lignes. Le propos reste néanmoins très général. Après un long préambule expliquant que, malgré tous les efforts possibles, il n'était pas envisageable d'être indulgent envers cette œuvre, les remarques de l'auteur se résument en une seule phrase : l'intrigue est « faible, entortillée, incomplète ». L'analyse de l'argument montre, au contraire, une trame des plus limpides et classiques avec une fin claire et précise. Concernant la musique, elle est décrite comme pâle, manquant de couleur et « d'une conformité fatigante », nous voici, face à une querelle d'école.

Le plus intéressant réside dans le résumé de l'œuvre réalisée par notre critique, la prise de partie y est très nette :

« Meinherr Klusmann est un pauvre organiste envers lequel le dieu de la musique n'a pas été prodigue de ses faveurs, si nous en jugeons par sa veste et sa culotte : l'unique richesse de l'organiste est son amour excessif pour le plain-chant ; toute sa vie a été consacrée à l'amélioration, au perfectionnement de cet art, selon lui, le premier de tous. Malgré ses talents et ses méthodes nouvelles, pendant quarante ans il n'a eu qu'un seul élève, Albert, pauvre enfant trouvé, qu'il a recueilli et initié à tous les secrets du plain-chant ; encore ne l'a-t-il pas conservé longtemps, Albert s'en est allé étudier sous d'autres maîtres, et bien il a fait,

puisqu'il est devenu un chanteur des plus distingués, circonstance complètement ignorée de maître Klusmann, qui, d'ailleurs, ne pourrait concevoir qu'on apprenne la musique sans ses leçons. Cependant un jour solennel s'est levé pour notre organiste, il doit tenir l'orgue devant le roi et la cour<sup>4</sup> ; de cette épreuve dépendent le sort de sa place et de son avenir. Pour ce jour mémorable il a composé un hymne dont il attend merveilles, mais comment se présenter devant une si noble assemblée avec une culotte râpée et une veste qui, hélas a perdu l'habitude de se boutonner ? Son voisin, Coppelius, juif de caractère, usurier par état, lui vient en aide en ce moment suprême<sup>5</sup>, il lui fournira un costume complet à une petite condition toutefois, c'est que la nièce de Klusmann, la jolie Berthe, consentira à l'épouser ; celle-ci se récrie et le bon organiste, tout en regrettant fort sa culotte, cède à ses instances et congédie Coppelius désappointé. Par un hasard fort commun au théâtre, Albert de retour, apprend la position de son vieux bienfaiteur : il accourt se présenter chez lui comme un voyageur curieux de connaître le premier organiste du monde et désireux de prendre une leçon de plain-chant, qu'il tient à payer vingt ducats. Klusmann ravi, accepte, donne sa leçon et achète un magnifique costume de marguillier avec lequel il nargue Coppelius ; celui-ci pour se venger débauche le ténor qui devait chanter le fameux hymne<sup>6</sup>. Mais Albert, caché, a tout entendu, il remplace le chanteur soustrait, charme l'assemblée et conserve à son ancien professeur la place qui le fait vivre. L'heureux organiste pardonne à Albert sa fuite d'autrefois, lui accorde la main de Berthe qu'il aime et dont il est aimé et ... la toile tombe.

Il parait que le rôle de l'organiste a été spécialement écrit pour M. Grignon, dont le talent et l'activité sont une fortune pour le Théâtre-Lyrique. Cet excellent artiste a joué et chanté le personnage de Klusmann avec une conscience parfaite et, disons-le hautement, si l'ouvrage a été supportable c'est grâce à ses efforts. Nous devons aussi quelques éloges à Mlle Larcena, pour la manière dont elle a rendu Berthe ; sa voix quoique manquant peut-être d'étendue, est fraîche et pure. De plus, Mlle Larcena possède une jolie tournure, une physionomie piquante, qu'elle travaille donc et l'avenir lui est ouvert. Dans l'intérêt de M. Leroy, nous lui conseillons de ne pas autant charger le personnage de Coppelius, tout le monde y gagnera quelque chose : le public de ne pas voir ses contorsions et lui-même s'épargnera une fatigue inutile. »

### ***Derrière le burlesque, une peinture de l'orgue français du XIX<sup>e</sup> siècle*** ***Analyse de l'opéra-comique L'organiste***

Nous souhaitons étudier, ici, quelques aspects de cet opéra, éclairant sous un jour nouveau le rapport à l'orgue que pouvaient avoir les contemporains alsaciens et parisiens.

#### *L'ouverture, miroir de l'œuvre*

En premier lieu, arrêtons-nous sur l'ouverture dans laquelle sont concentrées les caractéristiques générales de l'écriture de Jean-Baptiste Weckerlin. Cette dernière commence par une levée, réalisée par les cordes en unisson et qui arrivent sur une terrible seconde do-ré.

<sup>4</sup>. Si la description péjorative de Klusmann est proche de la réalité de la pièce, il est étonnant que le critique omette volontairement la notion de concours.

<sup>5</sup>. Ne sentirait-on pas quelque ironie...

<sup>6</sup>. On ne parle pas du débauchage de la soprane et de l'enfermement de Klusmann qui entraîne le remplacement de ce dernier par Albert.

Ce début allie la véhémence, dans ses doubles-croches, et la majesté dans ses rythmes de croches pointées – doubles. Suivent des jeux de questions-réponses entre les violons, dans un mouvement ascendant. La carrure, quant à elle, est tout à fait classique avec trois fois deux mesures. Puis, comme par un effet de raccourcissement, le rythme passe à la mesure. La transition entre cette première partie, que nous nommerons « A », et la seconde, appelée « B », est réalisée par les accords des vents (clarinettes, cors, trombones, timbales). Un nouveau dialogue entre les accords tenus des cuivres et les *pizzicati* des cordes s'en suit. B se termine par une imitation entre les violons I et les clarinettes. Passant à C, nous modulons à la dominante, Sol Majeur, et retrouvons nos rythmes pointés et notre dialogue entre les cordes. Un crescendo final, mené par les cuivres, achève cette première partie de l'ouverture, ponctuée par deux accords courts.

La seconde partie débute par un solo de violon I caractérisé par un saut de quarte ascendant et la répétition de la même note : sol – do – do – do. Le violon II rentre en imitation une mesure après, mais ne reste indépendant du premier violon que trois mesures. Entrent ensuite l'alto, le violoncelle et la contrebasse faisant de cette deuxième partie une fugue, bien que le contre-sujet ne soit pas véritablement visible et que le sujet, à proprement parler, ne fasse qu'une mesure. Il s'agit davantage d'une velléité d'imiter une fugue que d'une volonté de la mener jusqu'au bout, et cela bien que Jean-Baptiste Weckerlin en ait tout à fait les capacités techniques d'y parvenir. Ce souhait d'imiter le style ancien, sans trop s'approcher de la « vérité », s'explique par la carrière de notre compositeur et le cadre temporel de la pièce. Ce pastiche, en somme, est le propos même de cet opéra-comique : défendre la musique ancienne, tout en s'en moquant quelque peu, voici une première dialectique ressortant de cette ouverture.

Ce *fugato* dont l'objectif est de donner une « couleur » ancienne, se termine rapidement en une marche harmonique tout à fait classique, en trois temps, sur un rythme proche du thème initial : une noire pointée, suivie de neuf croches. Lui succède une accélération, contenue dans un mouvement chromatique ascendant, un conduit de deux mesures nous amène alors à la partie suivante.

Cette dernière, notée *piano*, se caractérise par un solo de Hautbois réutilisant le sujet du *fugato* sans le saut de quarte initial, en somme trois noires *unisono* suivies de six croches, le tout en mineur, cette fois-ci. Un « tuilage » s'opère avec la flûte, qui réemploie le thème à la quarte. Elle est soutenue par un accompagnement des cordes, en *pizicatti*, et des cors en tenues. Dans un second temps les clarinettes reprennent ce thème en le transformant dans sa conduite, de telle sorte que d'ascendant il devient descendant. Une marche ascendante en trois paliers se met en route créant, sur fond de *crescendo*, un climat tendu aboutissant à la reprise du thème au violon, en mouvement contraire, qui débouche sur la coda de cette conséquente deuxième partie.

La coda se caractérise par un rythme de menuet, les vents réalisant leurs harmonies sur les premiers et troisièmes temps. Valse folle en quelque sorte avec ses sextolets aux violons, ses grandes montées et descentes, va-et-vient, subtilement articulés et aboutissant à la tonalité de Mi bémol Majeur, ton solennel qui est une œillade, à certaines ouvertures d'opéra ou au grand prélude de la *Dritter Teil der Klavier Übung* de Johann Sebastian Bach.

Dans tous les cas, ces soixante-treize mesures ne sont là que pour créer un climat, une ambiance qui prépare, à ce moment précis, l'entrée du protagoniste qui est, non pas l'organiste, mais son instrument de travail : l'orgue. Comme préambule à l'entrée de l'organiste, ou peut-être comme métaphore de l'organiste, Jean-Baptiste Weckerlin ne commence pas par l'air de l'organiste, mais par l'air de l'orgue. D'ailleurs, cet instrument, qui

joue, ne doit pas être dans la fosse. Il est noté explicitement sur le conducteur « orgue sur la scène ». Ce qui nous amène à nous poser deux questions :

- En 1853, il y avait un orgue à l'opéra-comique, construit par Aristide Cavaillé-Coll<sup>7</sup>. Comment a-t-on pu réaliser cette mise en scène ? Aujourd'hui, cela signifierait disposer d'un véritable instrument à tuyaux, conséquent et d'esthétique classique, disposé sur scène, cet orgue étant à la fois décor et instrument ;
- Dans un second temps, qui jouait ? La partition nécessite d'avoir un organiste. Or dans l'opéra, cet interprète n'est autre que Klussmann. Il est en réalité fort rare de trouver une personne ayant la double compétence de basse soliste d'opéra et d'organiste. Qui était donc sur scène pour jouer ? Un organiste grimé de façon à ce qu'il ressemble au chanteur ? Et qui chante, ensuite, l'air d'introduction *Aiguille gentille* ?

L'orgue, mesure 73, commence par jouer seul dans un style très mozartien. La carrure est tout à fait classique : quatre mesures *forte* suivies de trois mesures *piano*. La partition est construite comme un double chœur, les bois répondent à l'orgue en reprenant le motif de tierces parallèles ascendantes. Dans un troisième temps, l'orgue reprend seul son discours avant de s'arrêter sur une demi-cadence, mesure 94. La phrase suivante confie le thème au violoncelle accompagné par des triolets au violon. Après une modulation à la dominante, nous revenons en Mi bémol majeur, mesure 110, qui prépare la coda. Cette dernière, animée, accompagne le levé de rideau sur fond de *crescendo* général. La fin de la partition consiste en une longue mélodie développée sur trois mesures au violon.

### Structure de l'ouverture

#### **I (mes. 1-27)**

A (1-9)  
B (9-20)  
C (21-27)

#### **II (mes 28-72)**

A (28-33)  
B (34-45)  
C (46-59)

Coda (59-72)

#### **III (mes. 73-125)**

A (73-94)  
B (95-115)  
Coda (116-125)

---

<sup>7</sup>. C. SHUSTER-FOURNIER, « Les orgues de théâtre d'Aristide Cavaillé-Coll et leur répertoire », *L'Orgue*, 213-3, 1994.

~ Fig. 1 Reproduction de la première page de l'ouverture ~

N<sup>o</sup> 1      *Introduction*

*Allegro molto*  
*non troppo vivo*

*Cutti*  
*Crumb Cimb.*

The image shows a single page of a handwritten musical score. At the top, it is titled 'N<sup>o</sup> 1' and 'Introduction'. Below the title, there are two tempo markings: 'Allegro molto' in blue ink and 'non troppo vivo' in red ink, with the red ink partially crossed out. To the right of the tempo markings, there are two dynamic markings: 'Cutti' and 'Crumb Cimb.' The music itself is written on several staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It features a series of eighth-note chords. The second staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains a dynamic 'f' and a sixteenth-note pattern. The third staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The fourth staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music continues with various staves, each with its own unique rhythm and note patterns. The score is written on a light-colored, slightly aged paper.

## ***Le Prologue, quelle signification ?***

L'air suivant, qui n'est pas encore le 'numéro 2' de l'œuvre, mais bien la fin de l'ouverture, fait immanquablement penser à la technique du *Prologue* si parfaitement utilisée par Monteverdi dans son *Orfeo*. Un personnage, qui ne correspond à aucun des rôles titres de l'œuvre, introduit la pièce. Il est ici question d'« aiguille gentille qui vole et pointille ».

« Aiguille gentille qui vole et pointille : reste dans ma main, ah !  
Aiguille gentille qui vole et pointille, de la jeune fille le talisman certain.

Parfois le riche en son délire, avec de l'or pense séduire pauvre fille qui craint la faim ;  
Mais la pauvre fille le raille, sourit tout bac, chante et travaille  
Car l'aiguille amène son pain, ah !

Aiguille gentille qui vole et pointille de la jeune fille le talisman certain.

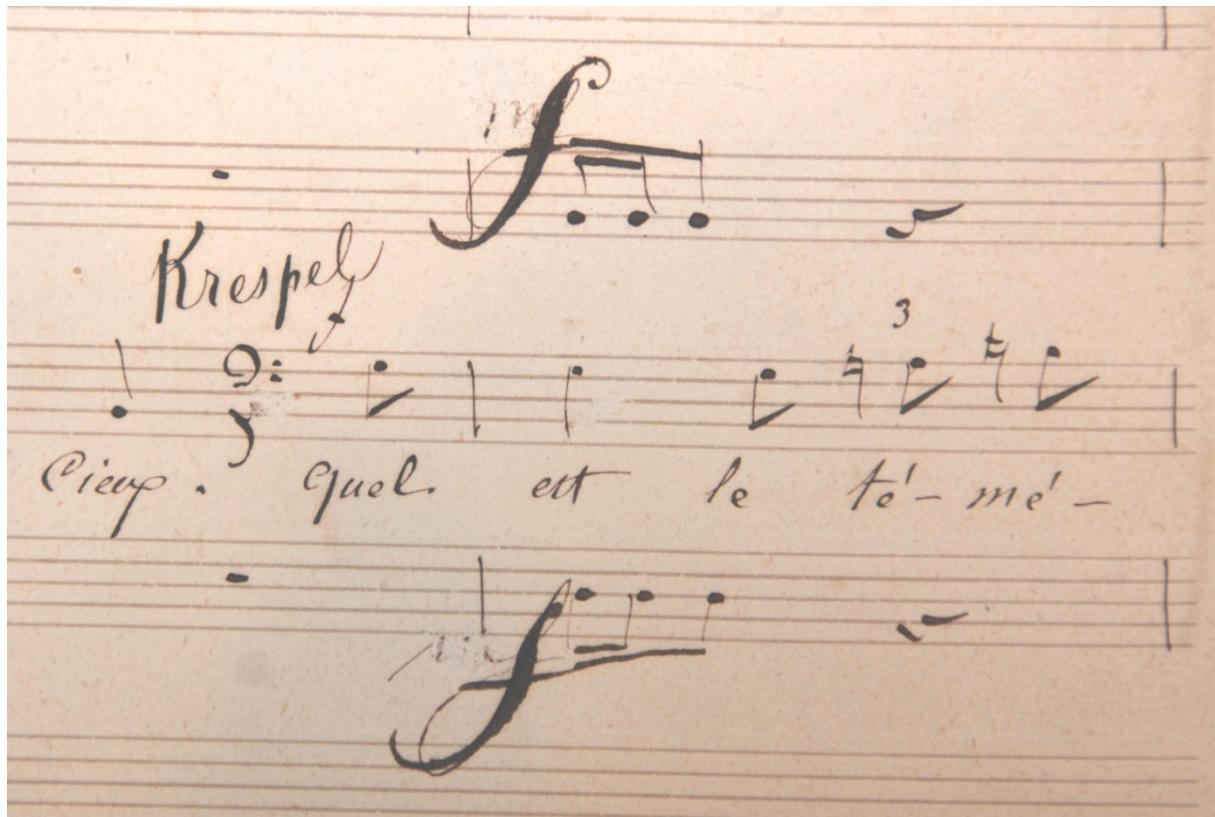
Parfois, la croyant désarmée, un jeune fou, l'âme enflammée, veut dérober quelque faveur ;  
Mais la jeune fille réplique, disant : qui s'y frotte s'y pique  
Et l'aiguille sauve son cœur, oui sauve son cœur, ah !

Aiguille gentille qui vole et pointille de la jeune fille le talisman certain. »

L'histoire est résumée en quelques vers. Berthe est la jeune fille, Coppélius, le riche et Albert, le jeune fou. L'écriture de ce rondo (refrain et strophes) est très soignée, toujours basée sur un rythme de danse. On observe quelques doublures de la voix par la flûte, la clarinette ou le violon. Les vocalises sur le mot » ah » sont marquées moins vite sur la partition. De nombreux « rall. » et « a tempo » indiquent le souhait d'avoir un *rubato* important, porteur d'émotion. Mais – et ce point est important – l'orgue ne joue plus. Après son entrée triomphale, le voici muet. Est-il toujours sur scène ? Disparaît-il ? Il ne rejouera plus avant la grande scène finale de l'église, soit avant la fin de l'opéra. Pourquoi ? Peut-être parce que Klussmann ne peut en même temps chanter et jouer. Cependant, il aurait pu accompagner sa fille dans la *Romance de Berthe* ou se mettre au clavier durant la *Leçon de Plain-Chant*. Contrainte scénique ou souhait artistique de Weckerlin ? Le mystère reste entier. Quoiqu'il en soit, en cette fin d'ouverture, notre compositeur souhaite ménager une transition sonore. Les tenues des clarinettes, cors et bassons sont là pour rappeler les couleurs sonores du roi des instruments.

De l'air de Klussmann, à la Leçon de Plain-Chant, le *manifeste* Weckerlin

Nous en arrivons à l'air de Klussmann. La première observation que nous pouvons faire concerne son nom même puisqu'il n'est nullement question de « Klussmann » (vocalise présent dans les critiques de presse) mais de « Krespel ». Pourquoi cette différence de nom ? Pareille erreur ne se retrouve pas au sujet de Berthe ou Albert. Quelle est son nom véritable, « Klussmann » ou « Krespel » ? La prudence nous conseillera de préférer le nom inscrit sur la partition. Nous parlerons donc, désormais, de Krespel.



**Fig.2** Détail de la partition portant une des très rares mentions de nom de personnage

La seconde observation concerne les coupures réalisées dans l'œuvre. La seconde moitié de l'air de Krespel a été supprimée en raison de l'apposition de clous sur les pages. Ayant eu la chance de pouvoir les enlever, nous avons découvert une partition fort intéressante, dont le texte sert le propos de Weckerlin :

« Organiste savant, harmoniste puissant !  
 Sous mes doigts je marie la céleste harmonie, de l'orgue et du plain-chant  
 Pour qu'en musique l'on conjugue les passions, les sentiments  
 Il suffit, de deux éléments :  
 C'est le contrepoint et la fugue. »

Sont-ce de simples vers ou cela relève-t-il d'un discours plus profond ? Par rapport au texte de la *Leçon de Plain-Chant*, on observe que derrière la moquerie, se cache la problématique même de la qualité de la musique sacrée, de ses caractéristiques et de son exécution. Dans cette scène, mimant un cours – puisque le violon doit s'accorder<sup>8</sup> sur scène au départ – il est véritablement question de la manière d'interpréter le plain-chant, parent du futur chant grégorien redécouvert quelques décennies plus tard. Krespel invite Albert à réaliser des vocalises et aborde des questions relatives à la respiration abdominale ou à « l'ouverture de gosier ». Au-delà de la caricature, Weckerlin dépeint un plain-chant fait de sobriété, d'austérité, sans aucune ornementation et fioriture, en opposition totale avec le chant dit d'opéra, ce deuxième style qu'Albert ne peut réfréner. Un véritable dialogue de sourd s'instaure entre les deux personnages, Krespel ne supportant pas les « roulades » d'Albert trop entraînantes. Nous revivons, sur scène, la querelle des anciens et des modernes,

<sup>8</sup>. Il s'agit d'un non-sens car Krespel n'est pas violoniste mais organiste, et le cours de plain-chant se déroule, logiquement à l'église, donc à l'orgue.

qui ne trouve pas de solution bien que Weckerlin fasse pencher la balance vers « ce chant plus entraînant ». Le jeune, beau et riche Albert représente l'avenir face au vieux, pauvre et aigri Krespel qui personnifie une tradition vétuste et incomprise de ses contemporains.

Nous comprenons mieux, alors, la portée des paroles supprimées : « il suffit de deux éléments : c'est le contrepoint et la fugue ». Krespel considère que toute émotion, toute passion musicale, s'exprime naturellement dans une forme fuguée grâce au contrepoint : nul besoin de virtuosité, d'ornementation, de variations de *tempi*, de *crescendo* et *decrescendo*. La forme, l'architecture, la superstructure priment sur le reste. Si, dans cette assertion, réside le nœud de la querelle, Weckerlin n'oppose pas, en réalité, le plain-chant et la musique romantique mais, plus généralement, le plain-chant et toute la musique dite « sérieuse », car la musique baroque se définit, entre autre, par le concept de « figuralisme musical » que combat Krespel. La musique de la fin de la Renaissance, dont le contrepoint est tellement complexe que le texte n'est plus compréhensible, est également combattue par Krespel, si tant est que ce dernier la connaisse. Notre organiste, en somme, se fait le gardien d'une tradition qui n'a jamais existé mais qu'il considère comme étant le fondement même de toute musique sacrée, et, au-delà, de son existence même d'organiste.

Jean-Baptiste Weckerlin joue naturellement sur cette opposition dans le style même de musique qu'il emploie.

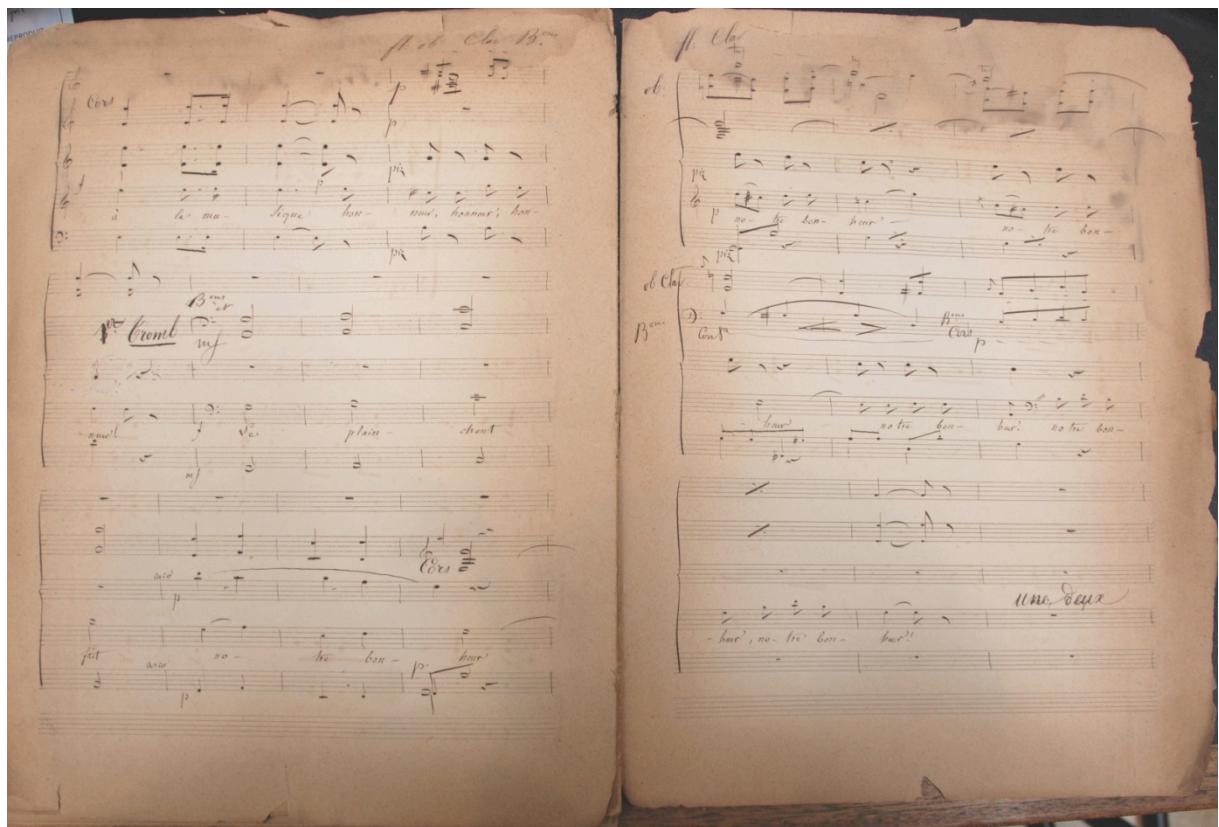


Fig. 3 Extrait du Trio final

Au style envolé de Berthe répondent les blanches de Krespel, dans le plus pur style du *plain-chant* de l'époque. De même, quand Krespel imite le tonnerre, Weckerlin n'hésite pas à employer tambour et canon (cf. figure 4). L'évocation de l'église et de sa cérémonie est rendue, quant à elle, grâce à l'usage du jeu de cloche, qui renforce le caractère impressionniste de la musique de notre compositeur (cf. figure 5). Fraîcheur et virtuosité sont

présentes et perceptibles notamment dans les quelques cadences émaillant l'œuvre. Voici, en guise d'illustration, les cadences de Berthe, et de la harpiste (figure 6 et 7).

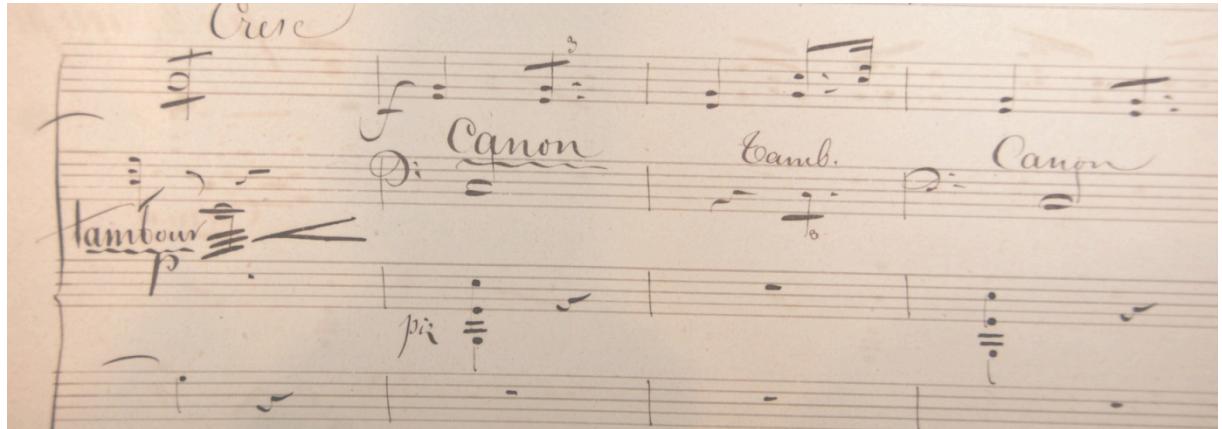


Fig. 4 Usage du tambour et du canon

Entre coupures et crayons, quelle version choisir ?

Comme toute œuvre vivante, *L'organiste* a subi des aménagements au cours des représentations qu'on en a faites. Les notes du chef d'orchestre sont de deux types : au crayon brun et au crayon graphite. Nous proposons ici un essai de taxinomie des ajouts *a posteriori* réalisés sur la partition. La présente classification retient comme critère principal le degré de modification induit par les annotations.

Dans un premier temps, nous pouvons isoler un certain nombre d'indications à visée purement utilitaire. Permettant le bon déroulement de l'opéra, elles n'entraînent pas de modification de la partition. Citons, par exemple, la phrase « Attendez le chanteur » notée dans *La Leçon de Plain-Chant* afin que l'orchestre ne démarre pas trop tôt ; ou « donner le ré bémol » pour que le chanteur, partant seul, puisse avoir la bonne note ! Ces indications sont tantôt écrites au crayon brun, tantôt au graphite.

Dans un second temps, nous isolons les indications de mouvement. Elles sont nombreuses, et forment la majorité des ajouts sur la partition. Outre les « animer », « presser », « rall. », révélateurs du souhait d'avoir une interprétation souple, vivante, voire ‘roubatisante’, les *tempi* ont été modifiés systématiquement pour une raison inconnue.

Des passages entiers ont enfin été supprimés. L'ont-ils été dès le début ? Surtout, l'ont-ils été pour des raisons artistiques ou techniques ? Weckerlin était-il d'accord avec ces choix ? Lorsque l'on étudie la portée de l'œuvre et sa signification, doit-on leur accorder une importance ou faut-il considérer qu'ils ne faisaient d'ores et déjà plus partie de l'acte créateur de Weckerlin ?

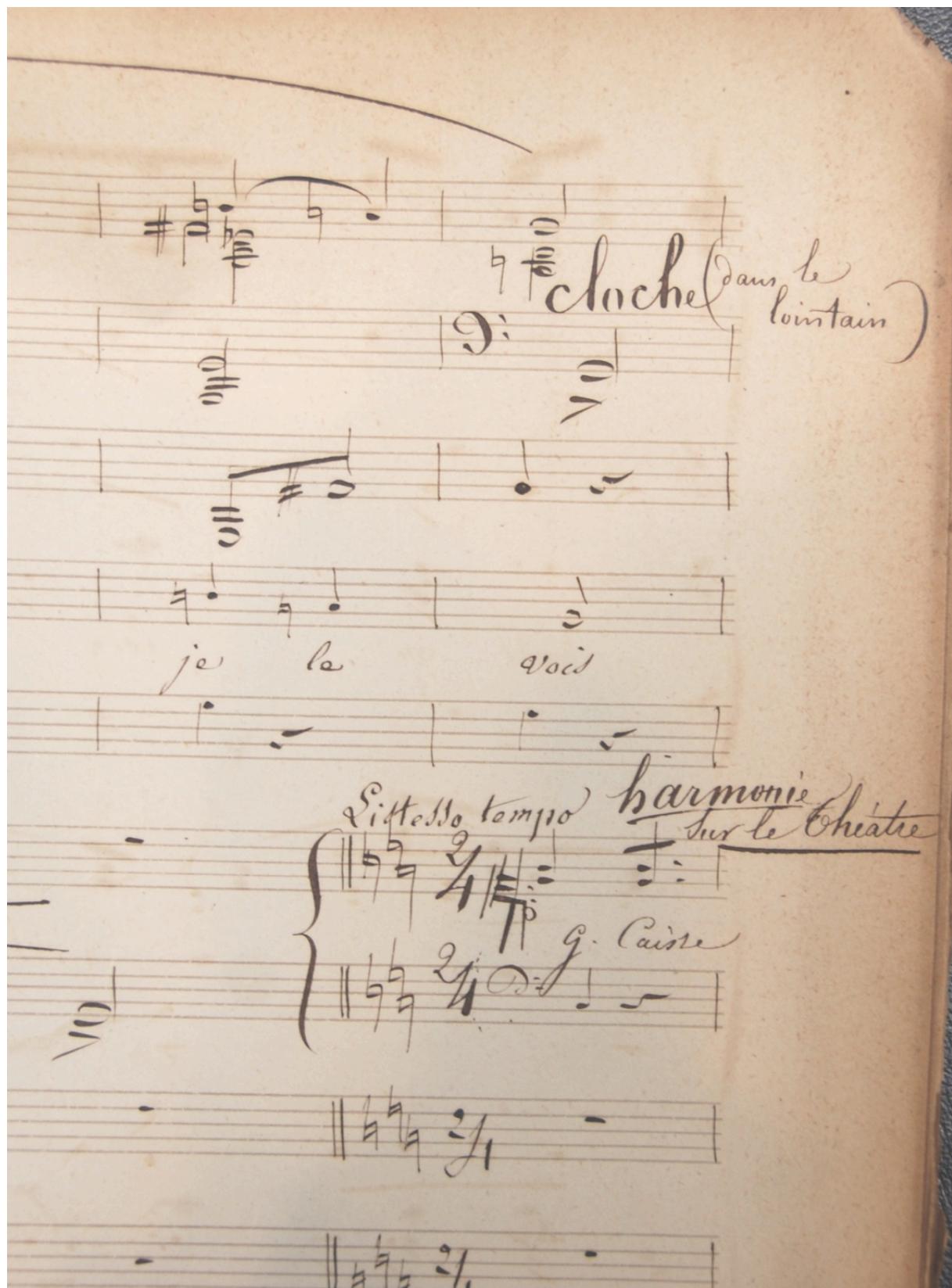
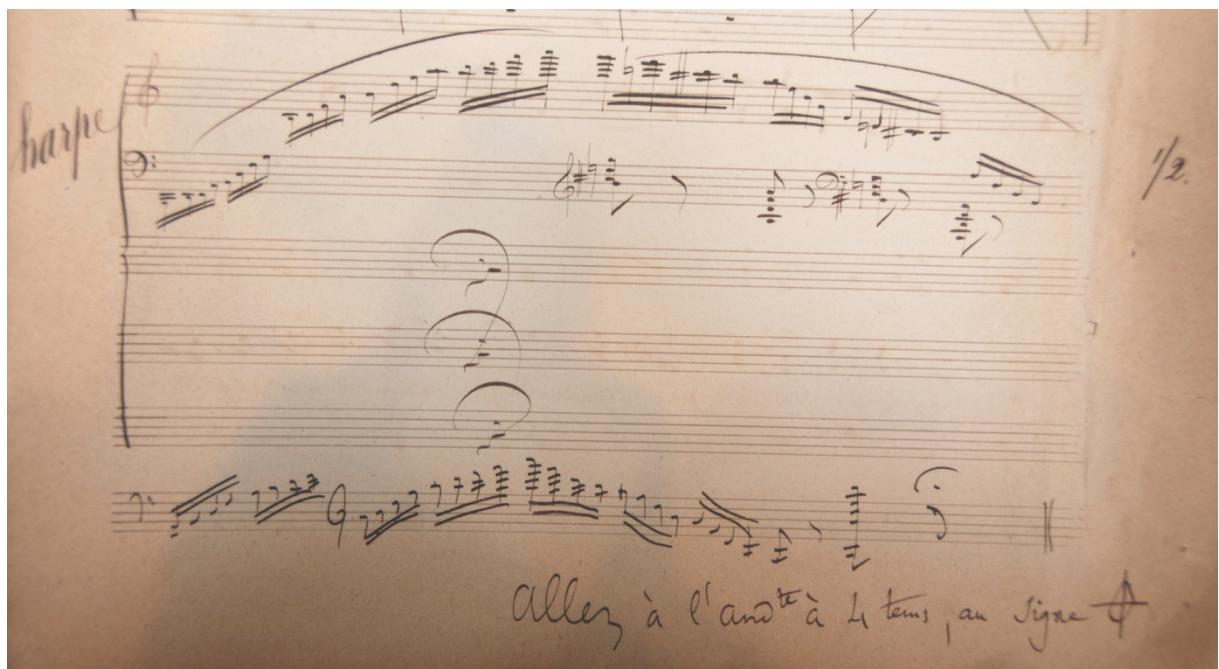


Fig. 5 Cloche dans le lointain annonçant la grande cérémonie

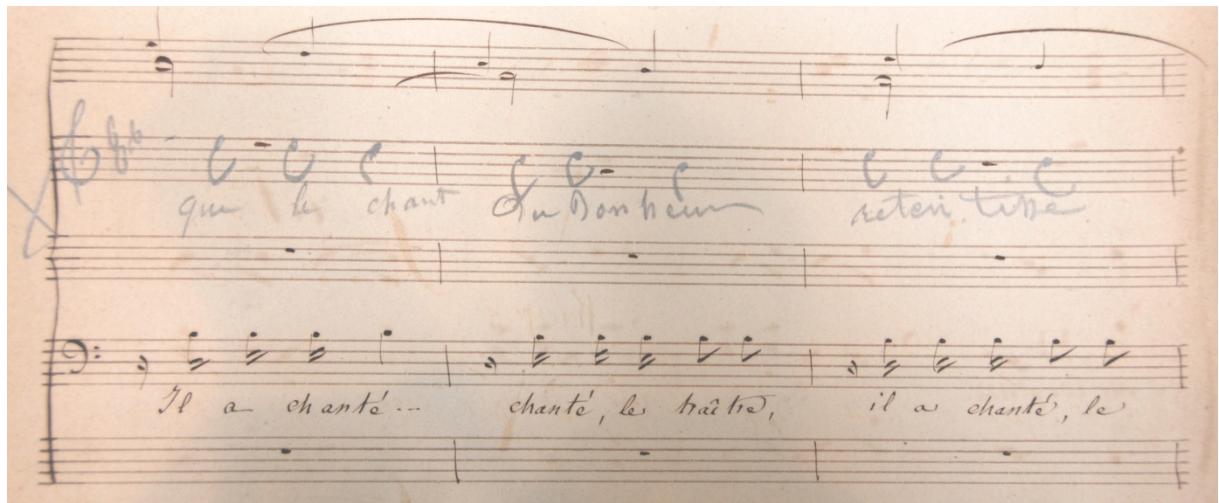


**Fig. 6 Cadence de Berthe**



**Fig. 7 Cadence de harpe**

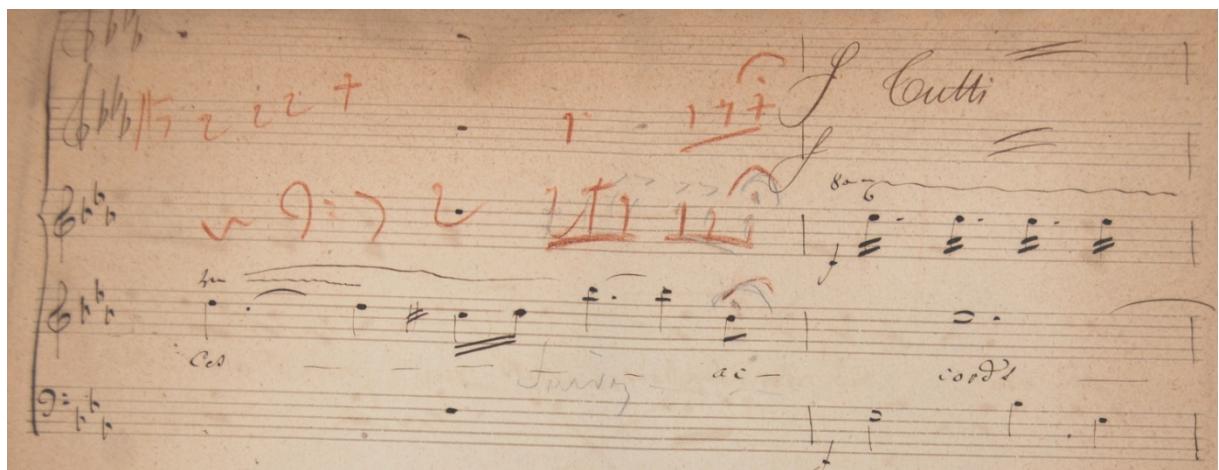
La figure 8 montre un ajout au graphite. Il ne s'agit pas ici d'un ajout de musique nouvelle. La mélodie de soprane des voix du chœur est retranscrite afin que le chef puisse se repérer et travailler la synchronisation entre le chœur et Krespel.



**Fig. 8 Rajout au crayon gris**

L'ajout de la figure 9 est, quant à lui, assez incompréhensible. Nous sommes ici à la fin de la grande cadence vocale de Berthe, réalisée *a capella*, selon la tradition. Ici seraient rajoutés des instruments sur la clausule de sa cadence, de façon d'ailleurs assez disgracieuse. Pourquoi ? La version initiale est tout à fait convenable.

Enfin, la figure 10 est, elle, dénuée de tout sens. En supprimant « l'harmonie sur le théâtre », Albert se retrouve chanteur *a capella* alors même que c'est cette harmonie qui doit l'accompagner.



**Fig. 9 Rajout au crayon brun**

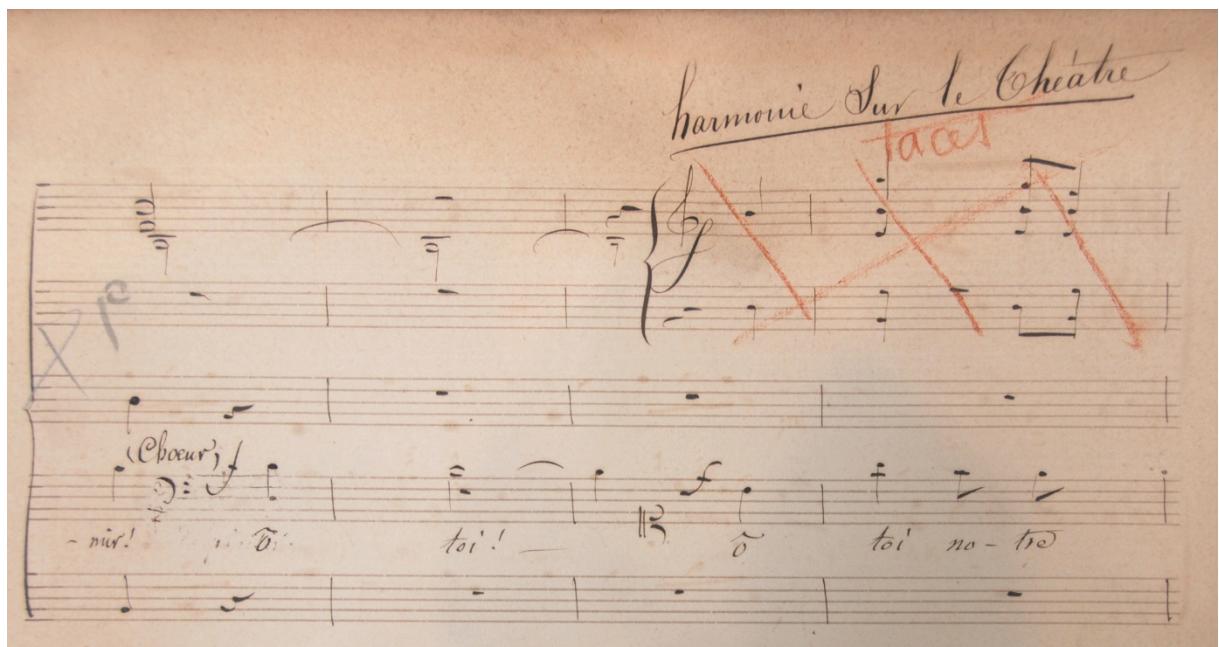


Fig. 10 Suppression de l'harmonie au crayon brun

Les coulisses : quel décor, quelle mise en scène ?

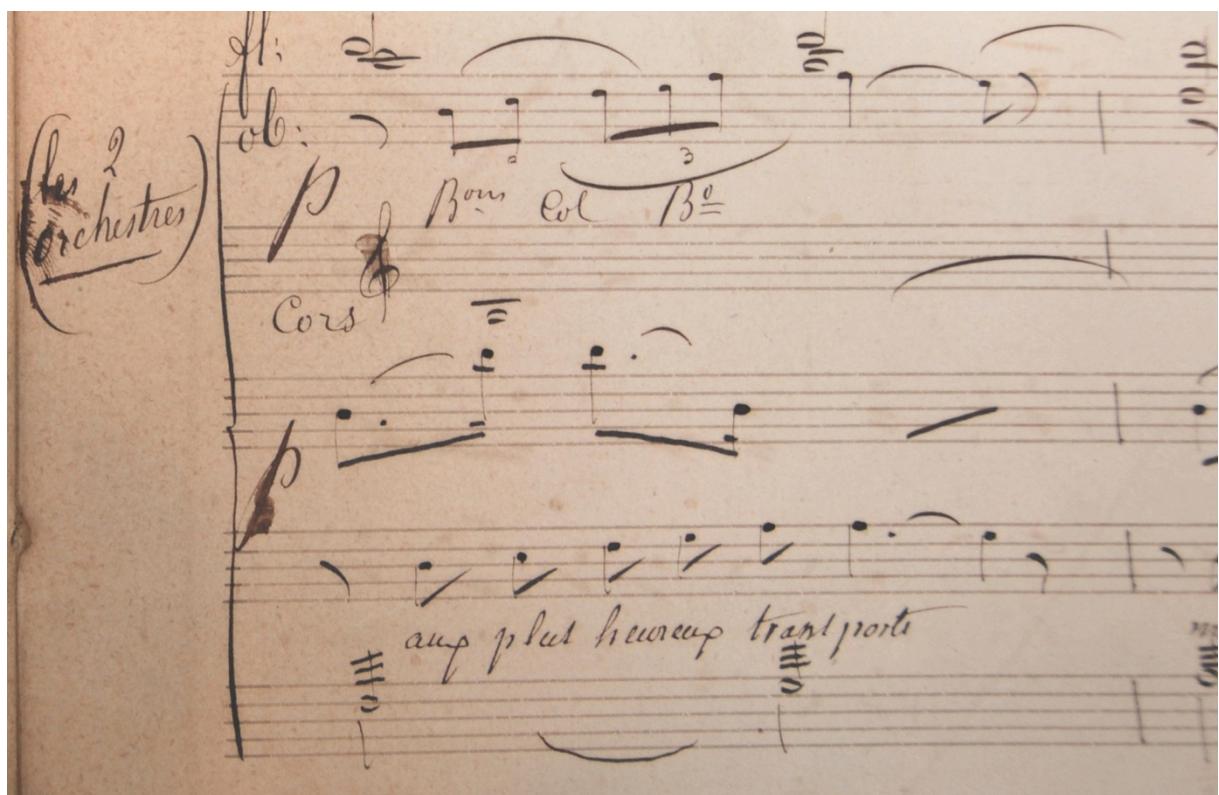
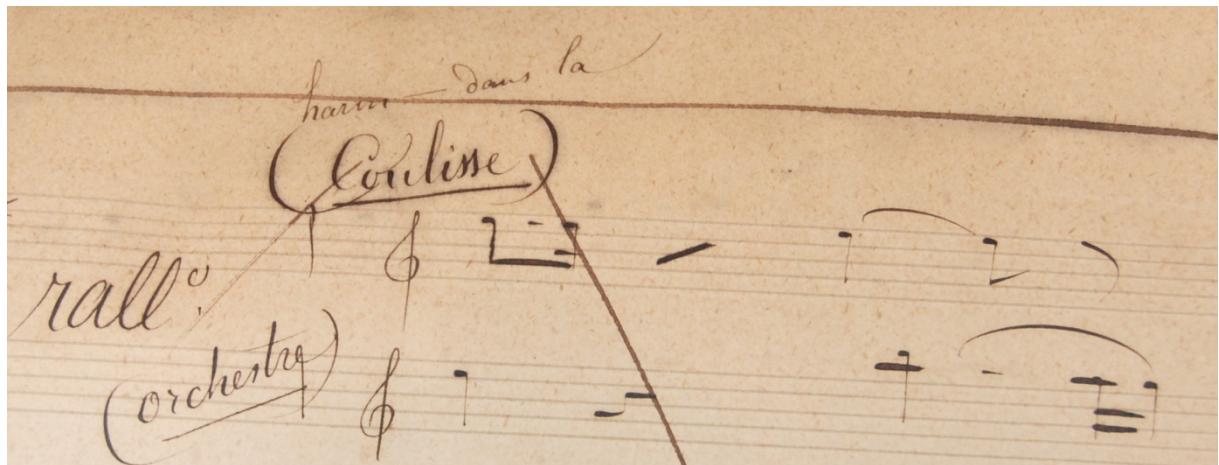


Fig. 11 Mention de « deux orchestres »



**Fig. 12 Mention « harmonie dans la coulisse »**

La présence de deux orchestres est l'une des singularités de cet opéra-comique en raison notamment de la présence d'un orchestre d'harmonie. Deux orchestres : deux écoles. Serait-ce, à nouveau, une métaphore de notre querelle, l'orchestre symphonique représentant l'opéra, l'orchestre d'harmonie, la musique sacrée ? Dans tous les cas l'harmonie est tantôt sur scène, tantôt dans les coulisses ; Weckerlin demande explicitement à ce qu'un deuxième chef s'occupe de sa direction.

Après cette découverte et cette première étude, de nombreuses inconnues demeurent et de nombreuses questions restent sans réponse. Seule et unique grande œuvre opératique française consacrée à l'orgue, nous appelons de nos vœux les plus chers sa recréation. Pareille entreprise permettrait de se confronter à la réalité de l'œuvre et forcerait à trouver des solutions aux nombreuses difficultés de mise en scène ; mais surtout permettrait de replacer à l'honneur le Roi des Instruments.

---

**Opéra – comique**  
**Jean-Baptiste Weckerlin, *L'organiste (dans l'embarras)*<sup>9</sup>**  
**Manuscrit autographe, 1853 – B.N.F. référence MAT TH 495**

---

*Tous nos remerciements vont à la Bibliothèque Nationale de France et à son département musique du site Louvois de nous avoir exceptionnellement autorisé à reproduire partiellement cet ouvrage tout à fait inédit. La reproduction complète et l'édition de cette œuvre interviendront ultérieurement. Cet opéra-comique, donné plus d'une centaine de fois entre 1853 et 1855 à l'opéra-comique de Paris, n'a jamais été édité et rejoué depuis.*

---

<sup>9</sup>. Sur l'ensemble des partitions présentes, seul le titre *L'organiste* est indiqué.