

# ***La Flûte enchantée* et le Théâtre royal de la Monnaie dans l'entre-deux-guerres**

Frédéric LEMMERS

*Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles*

La période de l'entre-deux-guerres au Théâtre royal de la Monnaie est marquée du sceau d'un seul directorat, constitué de trois hommes : Corneil de Thoran (1881-1953), Jean Van Glabbeke (1877-1943) et Paul Spaak (1871-1936), qui chacun, resteront en poste jusqu'à leur mort<sup>1</sup>. Les deux directions précédentes – Stoumon et Calabresi, puis Kufferath et Guidé – leur laissent un théâtre de renommée internationale, à la programmation résolument wagnérienne et fortement ouverte aux créations symbolistes<sup>2</sup>. Mozart y trouvait naturellement sa place avec *La Flûte enchantée* (1913)<sup>3</sup> et son livret ésotérique, mais aussi avec *Bastien et Bastienne* (1900)<sup>4</sup> et *L'Enlèvement au sérail* (1902)<sup>5</sup>, respectivement première audition en Belgique et création de langue française. Ces trois productions mozartiennes avaient en commun de se conformer à l'œuvre originale, tant du point de vue du nombre d'actes et de personnages, que de l'attribution des airs auxdits personnages, et de la fidélité de la traduction au texte allemand du livret<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Manuel Couvreur et Valérie Dufour (dir.), *La Monnaie entre-deux-guerres* (Bruxelles, 2010).

<sup>2</sup> Manuel Couvreur (dir.), *La Monnaie wagnérienne* (Bruxelles, 1998) ; Manuel Couvreur et Roland Van der Hoeven (dir.), *La Monnaie symboliste* (Bruxelles, 2003).

<sup>3</sup> *La Flûte enchantée* est proposée dans une version basée sur la future édition française de Jacques Prod'homme et Jules Kienlin (Leipzig, 1922).

<sup>4</sup> L'œuvre est montée dans la version française de Henri Gauthiers-Villars et Georges Hartmann (Paris, s. d.).

<sup>5</sup> La Monnaie réalise pour l'occasion une première traduction française de l'œuvre, réputée « conforme à l'original allemand » et réalisée par Maurice Kufferath et Lucien Solvay (Paris, 1903).

<sup>6</sup> Ce respect de la dramaturgie originale est un fait relativement neuf au début du XX<sup>e</sup> siècle, la plupart des traductions françaises commandées par l'Opéra de Paris dans le

La programmation de Corneil de Thoran se révèle plus éclectique que celle d'avant-guerre. Dominée par le répertoire français de l'Opéra-Comique (Gounod, Massenet, Bizet), l'opéra italien de Puccini et quelques ouvrages de Verdi, elle ouvre une place plus importante à Mozart, qui connaît une vive progression par rapport à la période précédente, atteignant 2% du nombre total des représentations. C'est plus que Donizetti ou Bellini (1,6%), presque autant que Wagner (2,5%) fortement décrié depuis la Première Guerre mondiale, mais cinq fois moins que Puccini ou Massenet (10%)<sup>7</sup>.

En trente-cinq ans de directorat, de Thoran crée deux nouveaux ouvrages mozartiens : *Così fan tutte*, opéra bouffe en deux actes et cinq tableaux dans la version française éditée par V. Durdilly<sup>8</sup>, et *Idoménée*, dans la version de Richard Strauss, sur des paroles françaises de Paul Spaak<sup>9</sup>. Si *Così* connaît un réel succès dans le chef du public et reparait épisodiquement à l'affiche, *Idoménée* tombe aussitôt dans l'oubli.

La présence de Mozart dans la programmation de la Monnaie atteint son paroxysme au printemps 1928, dans le cadre d'un festival qui lui est entièrement consacré. Au programme, cinq reprises de grands ouvrages du compositeur, proposés au public dans l'ordre chronologique de leurs dates de création : *L'Enlèvement au sérail*, *Les Noces de Figaro*, *Don Juan*, *Così fan tutte*, et pour terminer, *La Flûte enchantée*, dont c'est la première reprise depuis quinze ans. L'originalité du festival ne se situe pas au niveau du choix des ouvrages, lesquels sont, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les seuls opéras de Mozart à apparaître à l'affiche de différents théâtres. Par contre, le fait d'organiser un tel événement autour de Mozart constitue à cette époque un événement en soi. À la

---

courant du XIX<sup>e</sup> étant en réalité des adaptations aux canons esthétiques de cette institution (ajout de ballet, découpage scénique en quatre ou cinq actes, adjonction de parties de chœur, coupures, ajouts musicaux, ré-attributions d'airs, etc.).

<sup>7</sup> Frédéric Lemmers, « La logique de troupe et ses implications sur la programmation de la Monnaie : chanteurs et répertoire », in Couvreur et Dufour (dir.), *La Monnaie entre-deux-guerres*, p. 76-131.

<sup>8</sup> Créée le 8 février 1923, l'œuvre bénéficie de quatorze représentations et reparait ensuite plusieurs fois à l'affiche du théâtre dans le courant de l'entre-deux-guerres. La distribution est composée de Paul Razavet (Fernand), C. Charvat (Guillaume), Lucien Van Obbergh (Don Alphonse), Lucy Bertrand (Fleurdelise), Vina Bovy (Dorabelle), Terka Lyon (Despine) ; Corneil de Thoran est au pupitre. Cf. Jules Salès, *Théâtre royal de la Monnaie (1856-1970)* (Nivelles, 1971), p. 192.

<sup>9</sup> Créée le 25 janvier 1932, l'œuvre bénéficie de quatre représentations. La distribution est composée de Joseph Rogatchewsky (Idoménée), Marcelle Bunlet (Idamante), Lily Leblanc (Ilija), Églantine Deulin (Ismène), Maurice Demoulin (Grand-Prêtre) ; Maurice Bastin est au pupitre. Cf. Salès, *Théâtre royal de la Monnaie*, p. 223.

Monnaie, le festival est accueilli par d'aucuns comme le « clou de la saison » 1927-28<sup>10</sup>.

Dans le monde lyrique francophone de l'époque, Mozart est loin de figurer parmi les compositeurs les plus joués, que ce soit à l'Opéra, à l'Opéra-Comique ou à la Monnaie. Certes, à Paris, cinq ans auparavant, le Théâtre des Champs-Élysées avait programmé deux cycles Mozart (1923-24). La troupe de l'Opéra de Vienne dirigée par Franz Schalk y avait joué en langue originale plusieurs opéras du compositeur, mais pas *Die Zauberflöte*<sup>11</sup>.

À la Monnaie, le festival Mozart repose entièrement sur la troupe ; les représentations ont lieu en français, comme pour n'importe quel autre ouvrage du répertoire étranger. Cela suppose l'existence d'une traduction française, préexistante ou réalisée pour l'occasion. Il y en a plusieurs de *La Flûte enchantée*, prenant plus ou moins de liberté dramatique voire musicale par rapport à l'original, mais aucune qui soit respectueuse en tous points de la pensée théâtrale et musicale de Mozart.

La portée internationale de l'événement est plutôt limitée : *La Revue musicale* de Prunières n'en fait aucun écho, alors qu'elle consacre un article au second festival Mozart du Théâtre des Champs-Élysées, qui a également lieu au printemps 1928 et où les opéras de Mozart – *Don Giovanni*, *Così fan tutte* et *Die Zauberflöte* – sont donnés en langue originale par la troupe de l'Opéra de Berlin placée sous la direction de Bruno Walter, qui dirige également Mozart à Vienne<sup>12</sup>. Par contre, la revue française *Lyrice* spécialisée en art lyrique s'intéresse aux deux manifestations<sup>13</sup>. Gaston Knosp, qui en est le correspondant à Bruxelles, fait un large compte rendu de l'événement bruxellois. Il en souligne la logique de programmation, mais ne peut cacher sa réserve quant aux interprétations en présence, en regard à celles de Vienne :

---

<sup>10</sup> Lucien Solvay, *L'éventail*, juillet 1928.

<sup>11</sup> Émile Vuillermoz, « Chroniques et notes – Festival Mozart – *La forêt bleue* » et Boris de Schloezer, « Chroniques et notes – Les représentations de l'Opéra de Vienne », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> juin 1924, p. 57-61 et 65-66.

<sup>12</sup> La principale raison justifiant une différence de traitement entre ces deux manifestations quasiment concomitantes et la relation du seul Cycle Mozart parisien, se situe sans doute dans le fait que ce dernier propose les opéras de Mozart en langue originale. Dans un monde lyrique cloisonné par la pratique d'un chant en traductions, cette démarche correspond bien à la ligne éditoriale d'une revue aussi progressiste que *La Revue musicale*. Cf. Henry Prunières, « Chroniques et notes – Les théâtres lyriques : Bruno Walter et le Cycle Mozart [...] », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> juillet 1928, p. 285-287.

<sup>13</sup> Gaston Knosp, « La Monnaie », *Lyrice*, juin 1928, p. 1221 ; Mercutio, « Le Cycle Mozart aux Champs-Élysées », *Lyrice*, juillet - août 1928, p. 1239-1240.

Évidemment, il ne pouvait être question de reprendre toute l'œuvre dramatique du maître. Une sélection s'imposait qui réunit d'ailleurs les ouvrages les plus accrédités parmi ceux que Mozart écrivit pour la scène. Et c'est ainsi que nous eûmes successivement : *Così fan tutte*, *L'Enlèvement au Sérail* (qu'accompagnait le ballet *Les Petits Riens*), *Les Noces de Figaro*, *Don Juan*, *La Flûte enchantée*. [...]

Il nous reste donc à revenir plutôt à l'interprétation de la Monnaie. Elle fut généralement bonne et ne nous avait d'ailleurs pas été promise comme devant ou pouvant rivaliser avec les Cycles Mozart tels qu'on les exécute à Vienne. Là où vécut Mozart subsiste une tradition ; de l'observer fidèlement ne confère pas aux artistes de là-bas un brevet d'excellence, puisqu'ils peuvent, tout en réussissant excellemment, s'offrir le plaisir de redire simplement, et de générations en générations, ce qu'on leur a inculqué. Est-ce dire que l'exécution soit la seule bonne, la seule valable, la seule qui s'impose ? La musique de Mozart s'est, depuis longtemps, internationalisée, et il est certes plus d'une façon de la faire entendre tout en respectant les pensées et les intentions du maître. Au contraire, à différer entre elles, chaque interprétation, pour peu qu'elle parte d'un principe d'art sincère, peut offrir de savoureuses perspectives. Reste à craindre l'exagération ; mais de cela, tout véritable artiste, tout chef d'orchestre, sait se garder. Combien a-t-on connu de Leporello, de Don Juan, de Figaro, de Comtesse ? Chacun était typique, et cependant tous redisaient les mêmes immortels accents. Je crois que nous devons nous garder des soi-disant « exécutions types » par quoi se sauvent les scènes qui continuent de ronronner, au nom d'une facile et sacro-sainte tradition, des œuvres auxquelles elles n'offrent plus le moindre apport personnel. Il ne surprendra personne quand nous dirons que la presque totalité des artistes de la Monnaie furent appelés à participer à l'exécution de ce Cycle.<sup>14</sup>

Knosp n'évoque pas la reprise de *La Flûte enchantée* en tant que telle, alors qu'il consacre un paragraphe à d'autres œuvres mises à l'affiche du festival. Par contre, il nous renseigne sur les disparités d'interprétation existant à propos des opéras de Mozart, entre celles de Vienne et de Salzbourg qui se revendiquent d'une tradition orale mozartienne vivace et celles de la sphère francophone sans véritable tradition. Par la suite, *Lyrice* ne consacre plus aucun article aux reprises mozartiennes de la Monnaie, et ce probablement pour deux raisons intrinsèques à la revue elle-même. L'une est d'ordre économique : vers le milieu des années 1930, *Lyrice* ne tire plus que quatre numéros par an et concentre ses sujets sur l'actualité musicale française, le reste de l'Europe étant moins couvert que dans les années 1920. La Monnaie y reste cependant présente, grâce à ses nombreuses créations. L'autre est d'ordre thématique : *Lyrice* se spécialise progressivement dans l'exposé

---

<sup>14</sup> Knosp, « La Monnaie », p. 1221.

de causeries, commentaires et comptes rendus de colloques relatifs à la technique vocale et à l'art du chant, se détournant quelque peu de l'actualité théâtrale, y compris des scènes françaises. Lorsqu'elle parle des théâtres parisiens, c'est généralement pour en dénoncer la décadence.

La presse belge s'intéresse beaucoup aux reprises mozartiennes bruxelloises, en particulier à celles de *La Flûte enchantée*. Avec 34% des représentations mozartiennes, c'est l'opéra de Mozart le plus joué à la Monnaie dans l'entre-deux-guerres. Il y connaît un réel succès dans le chef du public et suscite l'intérêt de la presse à chaque reprise (1928, 1929, 1933, 1937). Paul Tinel estime que les cinq représentations de *La Flûte* de 1928 sont servies par les meilleurs éléments de la troupe et sont bien menées sur le plan de l'interprétation<sup>15</sup>. Ses seules critiques portent sur l'inefficacité des machineries, trop lourdes et trop lentes pour assumer, avec un seul entracte, les nombreux changements de décors exigés par le livret original. La Monnaie pose là un acte fort, qui consiste à privilégier la fidélité à l'original au détriment de l'efficacité fonctionnelle du théâtre, la version en quatre actes étant plus aisée à mettre en œuvre que celle en deux actes :

Cette objection faite, on se sait plus à l'aise pour louer les grandes qualités de l'interprétation. M. Colonne a chanté, joué, déclamé son Papageno avec une fantaisie et une verve drôlatique qui a ravi à un tel point l'assistance qu'elle réclama de l'artiste la répétition de son dernier air avec accompagnement du « jeu de clochettes ».

Excellente aussi Mme Clairbert, dans la Reine de la nuit, cette « Ortrude à vocalises ». Dans ce terrible rôle, écrit pour l'exceptionnelle voix de la belle-sœur de Mozart, Mme Hofer, beaucoup de soprani, même très douées, ont échoué. Chez Mme Clairbert, les « mi » et « fa » suraigus ainsi que les notes piquées sonnent avec une justesse et une facilité sans égales. Louons sans réserve aussi Mme Talifert ; elle a rayonné de charme discret dans l'air si mélancolique où Pamina invoque la mort et elle fut vraiment émouvante dans ses implorations angoissées. [M. Dister] fut un Tamino dont la progressive montée vers la lumière s'effectua avec un réel instinct scénique.

---

<sup>15</sup> La Monnaie programme *La Flûte* les 19, 21, 25, 30 mai et le 3 juin 1928, avec la distribution suivante : Annette Talifert (Pamina), Clara Clairbert (Reine de la nuit), Livine Mertens (Papagena), Louis Dister (Tamino), Émile Colonne (Papageno), Marc Chantraine (Sarastro), José Lens (Monostatos), M. Josy, Gaby Dorley, Germaine Lamproenne (3 dames), Anna Borodine, Lisette Denié, Mencette Gianini (3 servantes), Jules Salés (L'Orateur, Un prêtre), Hector Dognies (1<sup>er</sup> homme armé, Un prêtre) et Roger Lefèvre (2<sup>e</sup> homme armé), avec, au pupitre, de Thoran en personne. (Les dates de représentations et les distributions reprises dans cet article proviennent d'une chronologie inédite réalisée par Georges Cardol, sur base d'un dépouillement systématique de la presse musicale, notamment *L'Éventail*, *Lyrice*, *L'Officiel artistique et théâtral*, coll. privée.)

Il nous reste à signaler M. Chantraine, qui chanta sans emphase, mais avec une belle couleur de voix, les contre fa de la tessiture la plus grave du répertoire. Que les autres artistes m'excusent de ne point les citer tous ; ils furent excellents et complètent une distribution qui s'encadrerait dans un décor – un admirable livre d'images – évoquant l'atmosphère lointaine et mystérieuse du poème.<sup>16</sup>

La nature particulière du livret de *La Flûte*, dotée d'éléments comiques couplés à des scènes sérieuses et la forme originale du *Singspiel*, alternant dialogues parlés et airs chantés, permettent plusieurs options scénographiques radicalement différentes, l'une étant résolument comique ou légère, l'autre plus proche de l'opéra sérieux ou du Grand opéra. On constate d'emblée, à la lecture de la presse, que les aspects comiques du livret et les prouesses vocales de la Reine de la nuit constituent les principaux ingrédients du succès de l'œuvre dans le chef du public de l'époque. Ceux-ci sont manifestement accentués par la distribution vocale, résolument tournée vers l'opéra-comique. Dans l'entre-deux-guerres, la troupe de la Monnaie se compose principalement de chanteurs dévolus au genre léger. Les échanges d'artistes entre Paris et Bruxelles se font d'ailleurs principalement avec l'Opéra-Comique, dont plusieurs pensionnaires viennent de Bruxelles et continuent à se produire régulièrement à la Monnaie après leur entrée dans la troupe parisienne. De nombreux chanteurs de la Monnaie s'illustrent aussi dans le répertoire d'opérette, qui exige autant de virtuosité vocale que de talent pour jouer la comédie<sup>17</sup>. Il n'est donc pas étonnant que la clé du succès de 1928, pour ce qui est de *La Flûte enchantée*, se situe au niveau de l'interprétation, en particulier de celle des premiers rôles comiques<sup>18</sup>. Le Papageno d'Émile Colonne, premier baryton d'opéra-comique et second baryton d'opéra, est manifestement le plus grand succès de la production, tant en 1928 que pour les reprises

---

<sup>16</sup> Paul Tinel, « Au théâtre royal de la Monnaie – le festival Mozart : *La flûte enchantée* », *Le Soir*, 21 mai 1928.

<sup>17</sup> Lemmers, « La logique de troupe », p. 112.

<sup>18</sup> Le succès des aspects comiques et des vocalises de la Reine de la nuit ne semble pas limité à la sphère bruxelloise. Sur le plan discographique, les enregistrements en français de fragments de *La Flûte* réalisés dans l'entre-deux-guerres portent principalement sur les airs de Papageno et sur ceux de la Reine de la nuit. Les interprètes signataires de ces disques viennent la plupart du temps de l'Opéra-Comique, parfois de l'Opéra pour ce qui est de la Reine de la nuit. La situation est inverse avant 1920, quand ce sont essentiellement les airs de Sarastro, de Pamina et de Tamino qui dominent, notamment enregistrés par des chanteurs de la Monnaie. Cf. Frédéric Lemmers, « Le renouveau mozartien dans la programmation des Opéras de Paris au travers de la discographie française entre 1930 et 1950 », in Brigitte Van Wymeersch (dir.), *Mozart aujourd'hui* (Louvain-la-Neuve, 2006), p. 199-212.

suivantes<sup>19</sup>. Vient ensuite la Reine de la nuit interprétée par Clara Clairbert, véritable icône du théâtre, à qui le qualificatif d'« Ortrude à vocalises » formulé par Tinel convient à merveille. Clairbert possède un suraigu adéquat aux exigences du rôle, une grande agilité dans toute l'étendue de son registre vocal et un médium suffisamment étoffé pour convaincre dans les passages dramatiques<sup>20</sup>.

Contrairement à la plupart des comptes rendus de presse relatifs aux reprises de la Monnaie dans l'entre-deux-guerres, lesquels se bornent généralement à évoquer la distribution vocale, ceux consacrés à *La Flûte* sont systématiquement plus développés et souvent placés en une du journal. Outre la relation de faits d'interprétation, ils reprennent les points importants du livret – sa dimension maçonnique et ses répercussions symboliques sur l'écriture musicale – et la place unique de l'œuvre dans l'histoire de l'opéra – comme ouvrage fondateur de l'opéra allemand :

Le plus étonnant est sans doute le genre sans précédent en Allemagne que Mozart créa sur un texte « en langue vernaculaire et maternelle ». On avait proposé à son inspiration une féerie, indigne, en somme, du compositeur des *Noces de Figaro* et de *Don Juan*, et, de cette féerie, surgit en l'espace de quelques mois, le premier opéra allemand, romantique et populaire, indépendant de tout autre style. [...]

Par cette accumulation de symboles [le triangle, la triade, et sa représentation numérique, le nombre trois] qui dissipent la pensée philosophique souvent très haute de l'œuvre, et qui ont déterminé l'accent musical de ces scènes rituétiqes, on comprend qu'elle [l'œuvre] occupe dans le répertoire lyrique une place très significative. Loin de n'y voir qu'un assemblage disparate de scènes comiques et fantastiques, comme l'ont jadis fait les cinq ou six tripatouilleurs français qui ont ravalé *La flûte* aux plaisanteries de boulevard, considérons-la comme une composition qui a été pour le divin Mozart quelque chose comme la célébration d'un culte (Chantavoine).

---

<sup>19</sup> Colonne est un mozartien convaincu fort actif au festival Mozart. Son répertoire couvre tant les premiers rôles d'opéra-comique français que les traductions italiennes et le répertoire mozartien.

<sup>20</sup> Clairbert s'illustre dans ce rôle au cours de ses différentes tournées américaines. Bien que son penchant pour Mozart soit connu de tous, dont elle chante plusieurs premiers emplois sur la scène bruxelloise (Constance, la Comtesse, Fiordiligi et Donna Anna), Clairbert ne grave aucun fragment mozartien au disque. Ses gravures des grands airs de *La Traviata*, qui, à l'exception des suraigus, exigent des qualités vocales et dramatiques similaires à celles requises pour chanter la Reine de la nuit, confirment son talent exceptionnel et l'adéquation de son emploi audit personnage. Cf. Clara Clairbert, *Airs – Mélodies. Enregistrements historiques 1928, 1932*, 2 CD (CYP 3614), CD 2, pages 3-4.

Créée à la Monnaie en janvier 1880, *La flûte* n'y avait plus été reprise depuis 1913. Jouée en deux actes et seize tableaux, conduite avec minutie par M. de Thoran, elle nous est rendue dans la coupe originale.<sup>21</sup>

On s'interroge sur les raisons d'un tel traitement de faveur réservé à *La Flûte* dans la presse. Est-ce la volonté de former le public à une œuvre méconnue ? Est-ce l'expression d'une prise de conscience, dans le chef des critiques, du caractère exceptionnel et unique de cet opéra ? S'agit-il d'une campagne de presse destinée à convertir le public à une œuvre à laquelle il n'a pas été particulièrement favorable en 1913 ? Pour les jeunes générations qui ne la connaissent pas, c'est une occasion de leur en présenter le contexte général. L'importance de ces comptes rendus atteste par ailleurs un changement de statut de *La Flûte enchantée*, qui connaît le même regain d'intérêt que *Così*, délaissé tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle sous prétexte que le livret n'a pas grande valeur.

Le plus radical parmi les critiques est manifestement Lucien Solvay, écrivant : « Cette production fait barrage au passé et ressuscite l'œuvre de Mozart [...]. Jusqu'ici, ce fut une féerie amusante, mais il manquait toujours l'essentiel, même en 1913. »<sup>22</sup> Ces propos enthousiastes sont ceux d'un homme appartenant au cénacle de la direction du théâtre. Ses critiques paraissent dans *L'Éventail*, revue officielle des théâtres de la Monnaie et du Parc, et ne peuvent dès lors être prises pour impartiales. Solvay encense la nouvelle production en critiquant abondamment celle de Kufferath, notamment pour ce qui est de la direction orchestrale confiée en 1913 au chef allemand Otto Lohse, qu'il qualifie d'écrasante et de « wagnériste »<sup>23</sup>. On sait combien Kufferath plaçait le répertoire wagnérien au plus haut de la production lyrique, mais il prépara sa production de *La Flûte* avec autant de minutie et de soin que celle de *Parsifal*, en lui consacrant un ouvrage entier, ce que n'a pas fait la direction de Thoran<sup>24</sup>. L'attaque de Solvay d'un directorat auquel il a

---

<sup>21</sup> Tinel, « Au théâtre royal de la Monnaie ».

<sup>22</sup> Lucien Solvay, « La flûte enchantée », *L'Éventail*, 21 mai 1928.

<sup>23</sup> Pourtant, son ami Kufferath avait mis tout en œuvre pour faire de sa *Flûte enchantée* un succès historique : « Nous avons suivi à la lettre ces indications [du livret primitif] dans notre mise en scène, ce dont on ne s'était pas avisé jusqu'ici dans les théâtres de langue française, parce qu'on n'y connaissait pas le sens de tous ces symboles ou qu'on n'y avait pas pris garde ». Cf. Maurice Kufferath, *Préface à une représentation de La flûte enchantée : conférence au théâtre de la Monnaie à Bruxelles, le 1<sup>er</sup> mars 1913* (Frameries, 1913), p. 22.

<sup>24</sup> Maurice Kufferath, *La flûte enchantée de Mozart* (Paris, 1914-19).



directement collaboré et dont il était sans doute plus proche encore, nous apparaît pour le moins suspecte<sup>25</sup>.

Solvay écrit que l'essentiel est à présent au rendez-vous en 1928, grâce aux membres de la troupe qui conviennent bien aux exigences de l'œuvre, dont certains vouent une véritable passion à la musique de Mozart (Clairbert et Talifert, par exemple) :

Cette fois, avec Corneil de Thoran au pupitre, et Clairbert en Reine de la nuit la plus brillante qu'on puisse souhaiter, Talifert délicieuse et délicate, Colonne en bon comédien et bon chanteur dans le rôle de Papageno, et Louis Dister en Tamino, *La flûte* apparut comme jamais. C'est surtout le fait des machinistes, parvenus à faire défiler les 18 tableaux sans interruption, et les costumes et décors réalisés sur base de croquis originaux. Mise en scène éclatante de Dalman.<sup>26</sup>

Hélas, Solvay ne commente pas cette mise en scène et ne dévoile pas les éléments qui en font l'éclat, si ce n'est la fidélité des costumes et des décors aux croquis originaux. Contrairement à Tinel, il félicite les machinistes et salue la performance technique du théâtre. Il justifie par ailleurs le succès de *La Flûte* par l'anti-wagnérisme du public des années 1920<sup>27</sup>. En 1914, nombreux sont ceux qui, à l'instar de certains artistes lyriques, se sont sentis trahis par l'Allemagne, dont ils ont encensé ou servi la culture, en particulier la musique, pendant près d'un quart de siècle<sup>28</sup>. Si l'on suit le raisonnement de Solvay, la germanité se confond avec l'œuvre de Wagner ; le rejet dont elle fait l'objet dans l'entre-deux-guerres épargne dès lors Mozart, pourtant considéré comme le père de l'opéra allemand. Un tel rejet par le public aurait dû reléguer tout ouvrage allemand aux oubliettes de la programmation bruxelloise, en ce compris ceux de Mozart. La crainte de la direction d'être confrontée à une telle réaction du public pourrait expliquer l'absence des deux chefs-d'œuvre allemands de Mozart – *La Flûte* et *L'Enlèvement au sérail* – de la programmation pendant près d'une décennie. Assez curieusement, ces deux ouvrages réapparaissent au même moment que l'ensemble du répertoire wagnérien, vers 1928. Était-ce le temps nécessaire au public pour pardonner à l'occupant, condition de

---

<sup>25</sup> Solvay est aussi co-auteur avec Kufferath de la première traduction française de *L'Enlèvement au sérail* (Paris, 1903).

<sup>26</sup> Solvay, « La flûte enchantée ».

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Il en va ainsi pour plusieurs artistes lyriques belges, tels Laurent Swolfs et Ernest Van Dyck, pour qui la guerre marqua la fin de leur carrière wagnérienne. Cf. Henri de Curzon, *Ernest Van Dyck. Une gloire belge de l'art lyrique* (Bruxelles, 1933) ; Laurent Swolfs, *Souvenirs de théâtre et de coulisses* (Bruxelles, s.d.).

l'appréciation de sa culture musicale ? Toujours est-il qu'en 1928 le succès est au rendez-vous, tant pour Mozart que pour Wagner.

Une seule production de *La Flûte* couvre les différentes reprises de l'entre-deux-guerres. On retrouve les mêmes costumes, les mêmes décors et la même mise en scène en 1928, 1929, 1933 et 1937. La distribution vocale évolue au gré des carrières individuelles et de la composition de la troupe. En 1929, Clairbert rompt toute exclusivité avec la Monnaie et quitte la troupe pour faire carrière à l'étranger. Elle se produit parallèlement en représentation à la Monnaie, mais pas dans *La Flûte*, où elle est remplacée par une débutante, Mme Toutcheva, une « voix très pure et très ample et qui fait merveille dans le registre aigu »<sup>29</sup>. C'est là le seul changement par rapport à la distribution initiale. Cette reprise fait à nouveau la une du *Soir* :

Mme Talifert en Pamina fit excellente impression. M. Colonne compléta le trio [avec Mme Toutcheva] de ces artistes de talent ; son Papageno, détaillé avec virtuosité et avec une fantaisie du meilleur aloi, lui valut de justes acclamations et les honneurs du bis. M. Chantraine fit admirer en Sarastro le grand prêtre, sa voix de basse. M. Dister chanta avec goût les airs de Tamino. M. Lens fut un Monostatos suffisamment barbare et effrayant, ce qu'il fallait incontestablement. Mlle Mertens fit en Papagena une gracieuse apparition.<sup>30</sup>

Les noms d'artistes repris à l'affiche de *La Flûte* comptent parmi les plus prestigieux de la troupe, y compris dans plusieurs rôles secondaires (Livine Mertens dans celui de Papagena, par exemple).

La composition de la troupe évolue davantage dans le courant des années 1930. Les reprises de 1933<sup>31</sup> et de 1937<sup>32</sup> constituent une sorte de miroir de l'évolution de celle-ci. En 1933, André d'Arkor reprend le rôle de Tamino, trois ans après son engagement comme premier ténor : « Excellent aussi M. d'Arkor dont le Tamino a l'élégance fière du prince que ses vertus et la vaillance rendent si digne de l'Initiation. Vocalement, le rôle est ingrat et M. d'Arkor l'assume avec une beauté de timbre qui en révèle le caractère. »<sup>33</sup>

Il en va de même pour Lucienne Tragin, engagée en début de saison, et qui reprend le rôle de la Reine de la nuit : « C'est à Mlle Tragin qu'échoient les périlleux casse-cou vocaux de la Reine de la nuit, cette Ortrude à vocalises. Elle y déploie une musicalité, une sûreté

---

<sup>29</sup> A. D., « À la Monnaie – Reprise de *La flûte enchantée* », *Le Soir*, 30 mars 1929.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Il s'agit des 8, 14 et 18 février, 6 et 26 mars et 13 avril 1933.

<sup>32</sup> Il s'agit des 21 janvier, 14 février, 5 mars, 1<sup>er</sup>, 16 et 25 avril 1937.

<sup>33</sup> Paul Tinel, « À la Monnaie, *La flûte enchantée* », *Le Soir*, 10 février 1933.

d'intonation impeccables, un mécanisme éprouvé au bel canto, mais elle a tort d'y raffiner à l'excès sa technique de l'infiniment petit. »<sup>34</sup> Lucienne Tragin reste peu de temps dans la troupe, et gagne rapidement la France où elle s'illustrera principalement dans la mélodie<sup>35</sup>. La reprise de 1933 est son unique participation aux représentations de *La Flûte*. Quant au rôle de Sarastro, il est repris par Maurice Demoulin : « Le Sarastro de M. Demoulin a toute l'onctuosité, la dignité et le prestige sacré du pur hiérophante du Temple du soleil, et sa tessiture de basse est très bien dans le rôle. »<sup>36</sup> Caractérisé par une belle voix et une présence discrète, Demoulin s'inscrit dans la continuité de Marc Chantaine, dont il a repris l'emploi de première basse profonde en 1931.

Pour ce qui est des autres rôles, la distribution de 1928 reste inchangée et le Papageno de Colonne connaît toujours autant de succès : « Le succès est allé tout vibrant aux épisodes gais de la partition, aux jolis couplets de Papageno avec accompagnement varié des clochettes et de l'orchestre. [...] M. Colonne l'a fait bien. Cet artiste a joué, chanté, déclamé le rôle de Papageno avec une fantaisie, une verve diabolique, une souplesse d'allure, qui ravirent l'assistance. »<sup>37</sup>

Le plus grand remaniement de l'entre-deux-guerres a lieu en 1937. De retour dans la troupe, Clairbert reprend son rôle dans *La Flûte* ; d'Arkor reste en place dans celui de Tamino. Pour la première fois, le rôle de Pamina n'est plus chanté par Annette Talifert, qui a quitté le théâtre, mais par Odette Renaudin<sup>38</sup>. Même la mise en scène fait l'objet d'une révision par Roger Lefèvre, nommé assistant de Dalman.

*La Flûte* réapparaît encore à la fin de la Seconde Guerre mondiale (1944), puis encore en 1946<sup>39</sup>, 1949<sup>40</sup>, 1952<sup>41</sup> et 1953<sup>42</sup>, avec une affiche

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> La discographie de Lucienne Tragin enregistrée pour la firme Columbia, témoigne de cette double carrière : un répertoire de soprano colorature, enregistrant des airs d'opéra de Bellini et d'opérette de Strauss, mais aussi les *Ariettes oubliées* de Verlaine mises en musique par Debussy, accompagnée au piano par Francis Poulenc (Bruxelles, Bibliothèque royale, Fonds Yves Becko, B 116, 140, 208, 209, 232).

<sup>36</sup> Tinel, « À la Monnaie, *La flûte enchantée* ».

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Le reste de la distribution se compose de Odette Lionel (Papagena), Line Ramakers, Germaine Lamprenne, Madeleine Stradel (3 dames), Marie-Louise Derval, Lisette Denié, Maria Prick (3 enfants), Roger Lefèvre (L'Orateur, 1<sup>er</sup> prêtre), J. Villard (1<sup>er</sup> homme armé, 2<sup>e</sup> prêtre), Jules Salès (2<sup>e</sup> homme armé), et de Thoran au pupitre.

<sup>39</sup> Distribution vocale composée de : Marie-Louise Derval (Pamina), Clara Clairbert (Reine de la nuit), Alberte Tinelli (Papagena), Line Ramackers, Catherine Verhaeren, Yvonne Herbos (3 dames), Carmen Bernard, Simone Boucherit, Renée Varly (3 enfants), Jean Arnold (Tamino), Ernest Delmarche (Papageno), Maurice De Groote (Sarastro), Marcel Claudel (Monostatos), Roger Lefèvre (L'Orateur, Un

en perpétuelle évolution. Marie-Louise Derval reprend le rôle de Pamina à Odette Renaudin et Ernest Delmarche, engagé en 1935, succède à Colonne dans le rôle de Papageno. Maurice De Groote hérite de celui de Sarastro, autrefois tenu par Chantraine puis par Demoulin. Marcel Claudel, de retour dans la troupe dès 1937, après dix ans passés dans celle de l'Opéra-Comique, reprend le rôle de Monostatos. Pour la première fois, de Thoran cède sa baguette de chef d'orchestre à René Defossez, engagé en 1937<sup>43</sup>. Soulignons enfin que, durant la Seconde Guerre mondiale, la Monnaie accentue le poids de Mozart dans sa programmation, en lui consacrant un nombre plus important de représentations. Le 6 mai 1942, de Thoran accueille une troupe allemande, venue jouer *Die Zauberflöte*. Ce choix d'affiche est probablement une manière de se conformer aux exigences de l'occupant – programmer de la musique allemande – sans satisfaire à ses idéaux, car les axes fondamentaux du livret de *La Flûte enchantée*, en diffusant les idéaux des Lumières et de la Révolution française, sont plutôt opposés aux slogans nazis<sup>44</sup>. D'autres représentations en langue

---

prêtre), Francis Barthel (1er homme armé, Un prêtre), Jules Salès (2<sup>e</sup> homme armé), sous la direction de Corneil de Thoran.

<sup>40</sup> Distribution vocale : Marie-Louise Derval (Pamina), Clara Clairbert (La Reine de la nuit), Isèle Poliart (Papagena), Jacqueline Vallière, Catherine Verhaeren, Yvonne Herbos (3 dames), Carmen Bernard, Simone Boucherit, Renée Varly (3 enfants), Jean Arnold (Tamino), Ernest Delmarche (Papageno), Maurice De Groote (Sarastro), Émile Frandy (Monostatos), Jean-Benoît Pestiaux (L'Orateur), Francis Barthel (1<sup>er</sup> homme armé, Un prêtre), Bruno Wyzuj (2<sup>e</sup> homme armé). Mise en scène de Roger Lefèvre ; direction musicale : René Defossez..

<sup>41</sup> Distribution vocale : Marie-Louise Derval (Pamina), Clara Clairbert (La Reine de la nuit), Isèle Poliart (Papagena), Jacqueline Vallière, Diane Lange, Gilberte Danlée (3 dames), Johan Jacobs, Aldy Keyseler, Renée Varly (3 enfants), Jean Arnold (Tamino), Ernest Delmarche (Papageno), Maurice De Groote (Sarastro), Émile Frandy (Monostatos), Jean-Benoît Pestiaux (L'Orateur), Francis Barthel (Un prêtre), Francis Barthel (1<sup>er</sup> homme armé), René Lits (2<sup>e</sup> homme armé). Mise en scène de Roger Lefèvre ; direction musicale : René Defossez.

<sup>42</sup> Distribution vocale : Marie-Louise Derval (Pamina), Annette Thiebaut (La Reine de la nuit), Isèle Poliart (Papagena), Jacqueline Vallière, Diane Lange, Gilberte Danlée (3 dames), Johan Jacobs, Renée Varly, Mme Berezowska (3 enfants), Claude Hector (Tamino), Ernest Delmarche (Papageno), Maurice De Groote (Sarastro), Émile Frandy (Monostatos), Jean-Benoît Pestiaux (L'Orateur), Francis Barthel (Un prêtre), Francis Barthel (1<sup>er</sup> homme armé), René Lits (2<sup>e</sup> homme armé). Mise en scène : Roger Lefèvre ; direction musicale : René Defossez.

<sup>43</sup> Pour ce qui est des petits rôles, l'affiche a moins changé. On y trouve Line Ramakers, Germaine Lamprenne, Madeleine Stradel (3 dames), Alice Rambert, Lisette Denié, Maria Prick (3 enfants), Roger Lefèvre (L'Orateur, Un prêtre), Francis Barthel (1<sup>er</sup> homme armé, 2<sup>e</sup> prêtre), et Jules Salès (2<sup>e</sup> homme armé).

<sup>44</sup> Une telle situation est rendue possible en raison d'une certaine ambiguïté régnant à propos de *Die Zauberflöte* sous le III<sup>e</sup> Reich. Soucieux de n'y montrer que l'aspect

originale de *Die Zauberflöte* ont encore lieu sous la direction de Thoran, les 25 et 26 mai 1950 ; Joseph Krips dirige la troupe du Wiener Staatsoper et le Wiener Philharmoniker<sup>45</sup>.

Toutes les représentations de *La Flûte enchantée* données à la Monnaie dans l'entre-deux-guerres, reposent sur la même mise en scène, signée Georges Dalman, régisseur général du théâtre, laquelle sera revue en 1937 par son assistant. Le catalogue de la bibliothèque personnelle de Dalman, conservée à la section de la Musique de la Bibliothèque royale de Belgique<sup>46</sup>, se compose de partitions en réduction chant et piano de la quasi-totalité des œuvres dont il a signé la mise en scène, au rang desquelles ne figure aucune édition française de *La Flûte enchantée*. Seule une édition allemande de *Die Zauberflöte*, en réduction chant et piano, figure à ce catalogue<sup>47</sup>. Comme toutes les éditions de travail de sa bibliothèque, celle-ci présente la particularité d'être reliée avec des calques entre chaque page de musique, sur lesquels Dalman a noté les éléments de mise en scène auxquels il pensait. Les paroles françaises y sont adossées à la main à la musique imprimée, sans arrangement particulier.

Le choix d'une telle édition hybride – structure dramatique originale et texte allemand avec ajout manuscrit de paroles françaises – atteste d'une période intermédiaire dans la pratique du chant en traduction. Avec cette production, la Monnaie s'inscrit pleinement dans un mouvement progressiste plus large, qui cherche à dégager le répertoire de traductions des transformations radicales opérées dans le courant du

---

germanique, les nazis ont instrumentalisé l'œuvre plutôt que de l'interdire, en la dépouillant de ses références maçonniques et autres préceptes éclairés. Mozart devenait dès lors, avec *Bastien und Bastienne*, *Die Entführung aus dem Serail* et *Die Zauberflöte*, un des piliers fondamentaux de la propagande de Goebels, en tant que fondateur d'un Opéra Allemand, et en tant que symbole de la résistance à l'oppression italienne et française, incarnée par les opéras de Gluck ou de Haydn. Cf. Jean Vermeil (dir.), *La Flûte désenchantée 1891 / 1941 / 1956. Trois curieuses manières de fêter Mozart* (Toulouse, 1991).

<sup>45</sup> Distribution : Wilma Lipp (Reine de la nuit), Hilde Güden (Pamina), Hilde Zadek, Sena Jurinac, Rosette Anday (3 dames), Emmy Loose (Papagena), Deszo Ernester (Sarastro), Julius Patzak (Tamino), Alfred Poell (Papageno), Peter Klein (Monostatos), Otto Edelmann (Sprecher), Hermann Gallos et Karl Doensch (Prêtres), Hermann Gallos et Otto Moser (2 hommes en arme), Wiener Sängerknaben (3 enfants).

<sup>46</sup> Cote : Mus. 6463 à 6626.

<sup>47</sup> Il s'agit d'une édition Peters en réduction chant et piano, avec ajout manuscrit de paroles françaises provenant de la dernière édition française de Prod'homme et Kienlin (1922). Curieusement, le dos de la reliure porte une mention française : « La flûte enchantée ».

XIX<sup>e</sup> siècle sur la musique et la structure dramatique originales de ces œuvres au moment de leur traduction en français.

La pratique des traductions reste cependant une nécessité pour tout spectacle chanté en troupe, que ce soit à la Monnaie ou ailleurs, et ce pour deux raisons : d'une part, sauf exceptions, les chanteurs de troupe ne sont ni formés techniquement ni engagés pour chanter dans d'autres langues que la langue officielle du théâtre, soit le français pour ce qui est de la Monnaie ; d'autre part, en l'absence de surtitre, la pratique d'un chant en traduction reste la seule garantie de la compréhension du texte par l'ensemble du public.

Outre l'ajout manuscrit des paroles françaises, les annotations personnelles de Dalman ne sont pas légion. Les nombreuses indications imprimées de l'éditeur lui suffisent manifestement pour une grande partie de l'œuvre, ses croquis de déplacements étant concentrés en fin de premier acte et en cours du second, et portent sur les aspects initiatiques. Enfin, cette édition de travail ne trahit aucune intention de coupure dans la partition<sup>48</sup>.

Le travail de Dalman, tel que déduit de ses annotations, s'apparente plus à une mise en espace qu'à une véritable scénographie. On y relève une certaine systématisation à disposer les protagonistes en triangle et à favoriser la symétrie dans les déplacements. Couplés aux propos de la presse déjà cités concernant les décors et les costumes, qui font allusion à une inspiration orientale prononcée, ces éléments nous suggèrent que la dimension maçonnique du livret était volontairement soulignée. On connaît les accointances maçonniques du directorat de l'époque ; il n'est pas étonnant que celles-ci transparaissent dans leur production de *La Flûte*. En tout état de cause, la presse n'en fait aucune publicité et ne relate aucune manifestation d'enthousiasme à cet égard dans le chef du public, alors qu'elle signale les réclamations systématiques d'un *bis* pour l'air de Papageno du second acte, accompagné du *Glockenspiel*.

Dans une période d'incertitude économique et politique où l'opérette connaît un développement sans précédent, le public apprécie surtout le divertissement et la gaieté. Ce n'est sans doute pas un hasard si les gentilles mélodies du « Naturmensch » et la spectaculaire pyrotechnique vocale de la Reine de la nuit ont le plus ravi le public, et si les personnages plus sérieux de Pamina, Tamino et Sarastro, sont restés au second plan.

---

<sup>48</sup> N'ayant pas retrouvé le matériel d'orchestre d'époque, notre propos se base exclusivement sur l'édition de travail de Dalman (Bruxelles, Bibliothèque royale, Mus. 6.550 C).

Cette production de la Monnaie n'a par ailleurs bénéficié d'aucun relais discographique<sup>49</sup>, alors que la plupart des artistes qui en constituent l'affiche ont une discographie personnelle parfois fort abondante (Clairbert, d'Arkor, Claudel, Talifert, Dister, Mertens et Tragin, par exemple)<sup>50</sup>.

En conclusion, *La Flûte enchantée* domine la programmation mozartienne de la Monnaie dans l'entre-deux-guerres, connaît pour la première fois un véritable succès dans le chef du public et retient l'attention de la presse belge à chacune de ses reprises. Grâce au festival Mozart, *La Flûte* entre définitivement au répertoire du théâtre, au même titre que les quatre autres titres programmés dans ce cadre. Pour l'occasion, elle fait l'objet d'une nouvelle production en version française, débarrassée des adaptations libres du passé. En découle l'adoption d'une édition de travail hybride alliant musique et texte allemand imprimés et ajout manuscrit de paroles françaises.

Cette production de *La Flûte enchantée* s'inscrit dans la continuité de l'entreprise de restauration de l'œuvre de Mozart initiée sous Kufferath et Guidé entre 1900 et 1914. Le contexte général de plus en plus favorable à Mozart dans l'entre-deux-guerres contribue sans doute au succès de cette nouvelle production de *La Flûte*. Si la mise en scène de Georges Dalman est principalement axée sur les aspects d'initiation, ce sont les qualités vocales et le jeu des comédiens qui impressionnent le plus le public et répondent le mieux à ses aspirations du moment.

Sans doute est-ce par le fait d'avoir proposé un spectacle autant divertissant que qualitatif sur le plan vocal et dramatique, que la Monnaie a réussi le pari de faire aimer *La Flûte enchantée* à son public, la composition de sa troupe étant idéale pour en proposer une version d'opéra-comique, genre lyrique dont relève le *singspiel*.

---

<sup>49</sup> Pour la période précédente, il existe deux enregistrements de fragments de *La Flûte* par d'anciens membres de la troupe de la Monnaie : le premier air de Sarastro « Isis, et toi Dieu juste et sage » par Pierre d'Assy (Gramophone P 75 3-32851 ; réédition : *Opera.be. La collection Yves Becko*, Bruxelles, 2006, CD 1, page 7) et l'air de Pamina « Ah, c'en fait, le rêve cesse » par Marguerite Revel (Cyl. Edison 17468 ; réédition : *ibid.*, CD 2, page 17).

<sup>50</sup> Nous n'avons relevé pour l'entre-deux-guerres qu'un seul enregistrement « belge » d'un fragment de *La Flûte enchantée*. Il s'agit d'une gravure en néerlandais de l'air de Tamino « Die beeltnis is betoovrend schoon », réalisée par le ténor Joseph Sterkens de l'Opéra Royal Flamand d'Anvers (HMV AU 21 2-0432024).