

Séance publique du 14 mai 2018

## Les dessous troublants de la musique classique

Philippe BARTHEZ

Académie des Sciences et Lettres de Montpellier

---

### MOTS-CLÉS

Musique, médecin, passion partagée, compositeur-interprète, cancan, French cancan

### RÉSUMÉ

Comme une symphonie en quatre mouvements, cette conférence évoquera, en quatre chapitres, un souvenir, des relations personnelles, une confrontation compositeur-interprète et l'histoire d'une danse, chacun de ces chapitres ayant des aspects troublants.

---

Nota : afin d'illustrer cette conférence, le lecteur est invité à écouter par exemple les extraits musicaux indiqués en caractères italiques dans le texte.

En découvrant le titre de cette conférence, certains d'entre vous se sont peut-être réjouis à la perspective d'un sujet grivois, scabreux, ou plus encore, hard !... Je vais les décevoir car il sera bien peu question de sexe... même si les relations charnelles sont presque toujours sous-jacentes à l'expression des sentiments amoureux.

Il n'en demeure pas moins que le plaisir de l'écoute musicale se fait dans un contexte de temps, de lieu et d'action qui déclenchent des situations, des réflexions et des actes qui peuvent être troublants. C'est ce que je vais essayer de démontrer tout au long de cet exposé qui comporte quatre mouvements :

1<sup>er</sup> mouvement : nostalgique : Souvenir de Villevieille

2<sup>ème</sup> mouvement : passionné : Robert, Clara, Johannes

3<sup>ème</sup> mouvement : tragique : Le Compositeur et l'Interprète

4<sup>ème</sup> mouvement : enlevé : Les DESSUS troublants du French Cancan

Je commencerai donc par l'évocation d'un souvenir qui m'est cher. Mon âge, devenu canonique, me donne le droit de radoter un peu, de ressasser même, pour des amis qui connaissent peut-être déjà cette histoire. « Qu'ils me le pardonnent ou non, d'ailleurs je m'en fous » comme le chantait Brassens. J'ai déjà mon âge en peine... et je suis sûr de vous.

### 1. Premier mouvement : nostalgique : souvenir de Villevieille

C'est une très belle soirée d'août des années 80, chaude et sans vent. Installés dans la cour rectangulaire du château de Villevieille près de Sommières que beaucoup d'entre vous apprécient, nous levons haut nos têtes pour accueillir les deux grands solistes de ce soir : Lily Laskine la harpiste et le flûtiste Jean-Pierre Rampal.

Dix ans auparavant en effet, Michel Garcin, directeur artistique de la maison Erato et amoureux de notre région, a fait de cette cour un salon de pierres au plafond naturellement étoilé comme le sont ceux des chapelles imparfaites de Batalhia au Portugal ; et d'une seule frappe de ses mains, révélé une acoustique exceptionnelle pour les concerts en plein air.

La minuscule, pétillante et agitée Lily Laskine termine la première partie du programme par une pièce de Claude Debussy. Sautant comme un ressort de son haut tabouret, elle se coince la pulpe de l'index droit, mais quitte la scène en souriant. Michel Garcin qui vient de constater les dégâts en coulisse au début de l'entracte m'aborde, très inquiet : « Philippe, vous êtes médecin, il faut que vous examiniez d'urgence la main de Lily. »

Recroquevillée dans un coin, elle me présente son doigt avec angoisse. Un petit hématome s'est formé, douloureux et prêt à céder sous les frottements répétés des cordes de la harpe.

« Que faut-il faire Docteur ? » Le percer serait catastrophique ; le bander rendrait le jeu incertain. Et dans l'impossibilité d'appliquer une quelconque thérapeutique, je finis par conseiller de reprendre le concert avec ce délicieux chef-d'œuvre qu'est le concerto pour flûte et harpe de Mozart et de l'interrompre si une hémorragie se déclare ou si la douleur est insupportable.

« Dois-je faire une annonce ? » me demande Michel Garcin d'une voix altérée. Je réponds par la négative pour ne pas gâcher l'attente des spectateurs venus nombreux pour une oeuvre aussi attendue. Et le ciel étoilé étant avec nous, le doigt de Lily tient le choc et le concerto s'achève sous un tonnerre d'applaudissements.

Dans la pièce attenante à la scène, je retrouve mes deux solistes soulagés et heureux de leur succès. M'approchant de Lily je lui demande comment va le doigt et surtout si l'appréhension de ce qui pouvait arriver n'avait pas été une contrainte pour l'interprétation de sa partie concertante. Je n'oublierai jamais le regard de confiance avec lequel elle me répondit : « Mais je ne risquais rien... Vous l'aviez vu !... »

*Extrait musical : W.A. Mozart, Concerto pour flûte et harpe, K. 299 (1778). Emmanuel Pahud, Claudio Abado, Warner Classics, 2011.*

Quoi de plus troublant que cette confiance dans le rapport musique-médecine ? Au cours de toutes ces années au contact de très grands interprètes, j'ai constaté que plusieurs d'entre eux regrettaient de ne pas avoir été médecins, alors que nombre d'entre nous auraient aimé faire une carrière de musicien. Et à la réflexion, je pense que Musique et Médecine sont étroitement liées par une relation capitale : l'Interprétation. Musique : science et art exacts par leur écriture et Médecine : art scientifique par son inexactitude, nécessitent une interprétation de la part de ceux qui les pratiquent et se retrouvent ainsi en communion d'esprit.

Enfin, vous avez bien sûr constaté comme moi que, coïncidence alphabétique ou pas, ces deux Arts commencent par la même consonne M, le M de merveilleux ; et que l'adverbe « souvent » peut très bien convenir aux deux : musique souvent merveilleuse et souvent, merveilleuse médecine.

## 2. Deuxième mouvement : passionné : Robert, Clara, Johannes

Pour le deuxième mouvement : Passionné, je vous propose un petit voyage vers l'Allemagne romantique du XIXème siècle.

J'ai placé volontairement Clara Schumann au milieu de ces deux génies de la musique que sont Robert Schumann et Johannes Brahms parce qu'elle est le lien indéfectible entre deux personnalités aussi fortes que différentes.

Mais, après la lecture de nombreux documents biographiques concernant les trois [1][2], la question troublante se pose de savoir si l'on peut dire Clara, Robert ET Johannes, ou bien Robert, Clara ET Johannes, un simple changement de place d'un prénom modifiant profondément la vision que nous avons de leurs rapports intimes.

Une seule certitude : ils ont été éperdument amoureux les uns des autres, Robert mettant cinq ans et un procès pour obtenir la main de Clara que son père, Friedrich Wieck, ne veut pas lâcher. Et Johannes ne l'obtenant jamais après la mort de Robert, Clara ne se décidant pas à épouser son deuxième grand amour au cours de son long veuvage.

En faveur de la formule Clara, Robert ET Johannes la réponse est indiscutablement OUI.

L'arrivée de Brahms dans l'univers Schumanien est saluée par Robert dans la Nouvelle Revue Musicale dont il est l'ancien critique, Je le cite : « ...Et il est arrivé, cet homme au sang jeune, autour du berceau de qui les Grâces et les Héros ont veillé. Il a nom Johannes Brahms et porte tous les signes extérieurs qui proclament : celui-là est un élu. » Quelle vision de prophète pour un gamin qui n'a que quelques petits opus à son actif !

Nous sommes en 1853. Schumann a 43 ans, Brahms n'en a que 20 mais d'emblée, le rapport n'est pas celui de Maître à élève, mais de génie reconnu à génie en devenir, capables de se parler d'égal à égal à propos de compositions : abouties pour le plus âgé, admirées sans réserve par le plus jeune. Et celles plus modernes mais aussi élaborées du plus jeune, prophétisées par le plus âgé. Et si l'on y regarde bien, Brahms nous semble plus proche de Schumann que de Berlioz, Liszt ou Wagner, ses autres aînés, déjà inventeurs de l'expression paroxystique.

*Extrait musical : comparaison entre les deux berceuses, celle de Robert Schumann (« L'enfant s'endort (Scènes d'enfants), 1838 ; CD « Berceuses et musiques pour enfants », DG, Polygram, 1995), et celle de Johannes Brahms (Berceuse, op. 49 n° 4 (1868) ; CD « Berceuses et musiques pour enfants », DG, Polygram, 1995)*

En raison de la maladie de Schumann, leur relation que l'on peut qualifier d'amicale et même d'affectueuse ne va durer que deux années. Interné dans un asile, à Endenich près de Bonn, après sa tentative de suicide, ses médecins sont partagés sur le résultat bénéfique ou maléfique de visites familiales ou amicales, en raison des fortes émotions qu'elles pourraient déclencher. Clara ne reverra son mari qu'à l'heure des ultimes adieux, 29 mois plus tard, tandis que Brahms, outrepassant les avis médicaux divergents, rendra plusieurs visites à son ami capable encore de jouer à deux de la musique et d'effectuer ensemble des promenades jusqu'à Bonn.

On pourrait bien sûr expliquer cette présence amicale par l'amour de Johannes pour Clara, par la tentation qu'il aurait de se faire ainsi « bien voir » d'Elle, en se rapprochant le plus possible de son mari. Mais Brahms admire Schumann, aime sa musique qu'il défendra jusqu'à la fin de sa vie, et sait qu'il lui doit tout. Au cours de ces deux années, il n'y aura jamais de jalousie entre eux. Pour preuve, cet événement du 18 Juin 1854 : la naissance du dernier fils de Robert, Félix, que son père, interné, n'embrassera jamais ; Johannes est son parrain et félicite Clara, en lui offrant son opus 9 intitulé « Petites variations sur un thème de Lui dédié à Elle ». De son asile, Schumann, qui aime ces variations et ne manifeste jamais la moindre jalousie, s'écrie : « Que d'amitié ! » Il s'obstine à voir en Johannes un adolescent, et se sachant probablement perdu, se dit qu'il sera pour Clara et ses enfants après sa mort, un protecteur jeune et indéfectible.

De son côté, Brahms ne peut être jaloux d'un mari aussi affaibli par la maladie. L'amitié et la reconnaissance sont les deux sentiments qui l'animent quand il se rend à son chevet. Et dans cette relation d'égal à égal, le dernier mot va revenir à Schumann,

car là où tant de créateurs refusent habituellement l'inquiétude de l'avenir et se replient sur eux-mêmes, Lui, par sa clairvoyance, son esprit critique et son culte de l'amitié, aura fait de ses derniers moments de lucidité le plus exemplaire des actes de foi en la reconnaissance d'un nouveau génie.

En faveur maintenant de la formule Robert, Clara ET Johannes, la réponse est très probablement NON.

Et pourtant, dès sa première rencontre avec Clara, Brahms éprouve le coup de foudre pour cette femme âgée de 14 ans de plus que lui. Il la trouve, je cite : « Jolie, avec un beau visage ovale surmontant un col de cygne, de grands yeux bleus, le front haut encadré de sages bandeaux ». Il connaît bien sûr sa réputation de plus grande pianiste de son temps et est au courant de ses compositions. Accueilli à bras ouverts par les Schumann grâce à la musique, il s'intègre très vite à leur vie de famille par le biais des enfants qu'il adore et dont il va beaucoup s'occuper.

Clara de son côté, découvre ce jeune homme blond, imberbe, qu'elle qualifie de « beau comme le jour » et dont elle admire aussi la technique pianistique.

Par ailleurs, nous savons par la lecture de leur journal intime, que les Schumann forment un couple particulièrement uni. Ils accomplissent tout ensemble et pendant 25 ans, de 1828 à 1853, composent l'un pour l'autre. Cette création croisée est l'essence de leur union : entre l'enfant mutique que fut Clara et l'adulte mutique que deviendra Robert sous l'effet de la maladie, le dialogue musical est central. Cependant, en 1853, les Schumann sont mariés depuis treize ans, ils ont six enfants, en attendent un septième et ne savent pas qu'ils vivent leurs dernières semaines de vie commune. Et si Clara se déclare à ce moment dans le journal qu'elle tient avec Robert, je la cite : « la plus heureuse des femmes », cette affirmation relève peut être d'une façade : elle défend jusqu'au bout le beau roman de son mariage et l'image actuelle d'un couple parfait, image qu'en veuve idéale, elle affichera jusqu'à la fin de ses jours. Car cet époux qu'elle chérit souffle sur elle le chaud et le froid, lui impose des grossesses à répétition, et lui abandonne les tâches ménagères. Dans l'obligation de lui remonter constamment le moral, elle abandonne la composition et doit partir régulièrement en tournée pour une carrière personnelle de grande soliste, mais aussi source alimentaire indispensable pour la famille. Dans ce contexte, Brahms, abandonnant un peu de sa timidité, devient le protégé chéri du couple.

Après la mort de Robert, Johannes s'installe à Düsseldorf et loue une chambre dans l'immeuble qu'habite Clara. Son coup de foudre initial se transforme en un amour ardent dont l'évolution se traduit dans les lettres qu'il lui écrit quotidiennement. D'abord « Très chère Mme Schumann », puis : « Très chère amie », ou encore « Amie aimée avec ferveur » et enfin : « Ma bien-aimée Clara » [1].

*Extrait musical : Johannes Brahms, Rhapsodie pour Alto et chœur d'hommes, op. 53 (1869) ; CD Deutsch Grammophon, Brigitte Fassbaender alto, Chœur Philharmonique de Prague, Orch. Philharmonique de Prague, dirigés par Giuseppe Sinopoli.*

À ces déclarations, elle ne répond pas directement et explique à ses enfants qu'elle éprouve une vive gratitude envers Johannes, mais qu'ils ne sont pas amants, bravant ainsi le qu'en dira-t-on avec indifférence. Brahms doit donc se satisfaire de son rôle de garde d'enfants et de soutien psychologique et musical de sa bien aimée. Et pendant les quatre décennies suivantes, leur relation sera un mélange d'amitié amoureuse coupée de brouilles petites et grandes, de longues séparations et de retrouvailles, d'enthousiasmes musicaux sans faille, le tout exprimé dans de nombreuses lettres dont beaucoup seront détruites par Brahms lui-même. Aussi avertie que sincère à propos des compositions de son amoureux, elle assistera toujours à ses créations importantes ; mais sur le plan humain, ils seront de plus en plus à contretemps d'autant que Johannes,

probablement irrité par le refus de Clara de « sauter le pas », lui cherchera des remplaçantes...

La raison de ce refus tient à la vie infernale qu'elle mène : trop d'enfants à élever dont elle ne peut s'occuper (remords), et voyages dans toute l'Europe pour sa carrière de soliste, avec des concerts à honorer dans l'heure qui suit parfois onze heures de secousses ferroviaires. Peut-être enfin la différence d'âge qui va faire d'elle une « vieille » dame quand Johannes sera dans la pleine maturité. Le mariage serait ainsi la fin d'une relation si élevée, et l'expression de son talent a besoin d'un mot qu'elle ne prononce jamais : celui de Liberté.

Brahms ne survivra pas à la disparition de Clara le 20 Mai 1896. Un an après, le 3 Avril il s'éteint et la mort accomplit ce que la vie n'avait su faire : gommer leur différence d'âge. Mais au-delà des dessous troublants de cette histoire d'amitié et d'amour, la Musique que les trois nous ont laissée transcende leurs rapports humains et garde intacte la marque de leur génie.

### 3. Troisième mouvement : tragique : le compositeur et l'interprète

En avançant encore un peu dans le temps, notre troisième mouvement : Tragique, nous propose une vision contrastée de la relation compositeur – interprète.

En ces temps de commémoration de l'holocauste du premier conflit mondial, il me paraît intéressant d'en envisager les conséquences sur le plan musical. Beaucoup d'artistes plus ou moins célèbres ont payé de leur vie la défense du sol national. D'autres en sont sortis fortement diminués et parmi eux le pianiste autrichien Paul Wittgenstein (1887-1961), blessé au cours d'un assaut en Pologne au début du conflit et capturé par les Russes.

Amputé du bras droit, il continue sa carrière de soliste et commande plusieurs œuvres pour la main gauche aux plus grands compositeurs de son temps : Britten, Hindemith, Korngold, Prokofiev et Richard Strauss. Aidé en cela par les relations de mécénat de sa famille, son père, l'industriel Karl Wittgenstein et surtout Léopoldine, sa mère fervente mélomane, recevant régulièrement Brahms, Mahler et Strauss.

C'est aussi pour lui que Ravel écrit, entre 1929 et 1931, son monumental concerto pour la main gauche en Ré majeur, œuvre monolithique en un seul mouvement associant véhémence, tragique et virtuosité considérable.

En guise de remerciement pour ce travail colossal, Wittgenstein, comme beaucoup de dédicataires en pareil cas (Nicolai Rubinstein pour le premier concerto pour piano de Tchaïkowsky, Joachim pour le concerto pour violon de Brahms) déclare l'œuvre injouable et sans grand intérêt car, dit-il à Ravel : « Je suis un vieux pianiste et cela ne sonne pas ». À quoi Ravel lui réplique : « Je suis un vieil orchestrateur et cela sonne ».

Vous l'avez compris, la relation entre le compositeur et l'interprète est non seulement houleuse mais très difficile. D'autant plus que le jour de la création, le 5 Janvier 1932, Wittgenstein joue une version adaptée pour deux pianos, prenant en outre la liberté d'effectuer quelques « arrangements », en fait, de profonds remaniements qui mettent un terme à la collaboration entre les deux hommes. Ravel quitte précipitamment Vienne, s'oppose à la venue de Wittgenstein à Paris... mais a probablement oublié que son interprète dispose de l'exclusivité du concerto pour six ans !... Ravel n'entendra jamais son œuvre jouée dans sa version pour piano et orchestre, la création dans la forme originelle n'ayant lieu à Paris que le 19 Mars 1937, par le pianiste Jacques Février sous la direction de Charles Munch.

Je l'ai dit plus haut, l'œuvre est en un seul mouvement comportant plusieurs épisodes enchaînés : Lento, piu lento, andante, accelerando aboutissant à un allegro, un

retour au *lento* du début et un *allegro* conclusif. C'est la peinture d'une querelle fatale entre le piano et la masse orchestrale, tourbillon d'inquiétudes face à un monde qui, à l'orée des années trente, semble à nouveau promis au désastre. Ravel a placé là tout ce que les horreurs de la guerre lui inspiraient ; cette composition s'achevant par une véritable mise à mort musicale : le piano, qui termine une cadence en clair-obscur très poétique et d'une difficulté technique redoutable, est finalement rejoint et avalé par l'orchestre.

Il précisait par ailleurs, je le cite : « Dans une œuvre de cette nature, il est indispensable que la texture ne donne pas l'impression d'être plus mince que celle d'une partie écrite pour les deux mains ». Il a introduit en outre, de nombreuses touches de jazz dans la seconde partie, les percussions jouant un rôle fondamental et obsédant (Timbales, triangle, caisse claire, cymbales, grosse caisse, wood block et tam-tam).

Enfin, sur le plan de la technique pure, c'est au pouce qu'est dévolu le rôle principal dans l'expression mélodique... Il va, par le jeu latéral du poignet et celui de sa musculature propre, s'imprimer profondément dans le clavier, si bien qu'il paraît pratiquement impossible de jouer ce concerto avec la main droite !...

*Extrait musical : Maurice Ravel, Concerto pour la main gauche en Ré Majeur (1932) ; vidéo : Yuja Wang jouant avec l'orchestre de l'Académie Sainte Cécile de Rome en juin 2016, direction Lionel Bringuier*

Bien plus tard, Wittgenstein regrettera ce différent avec le compositeur et lui rendra justice. Je le cite : « Cela me prend toujours du temps d'entrer dans une musique difficile. Je suppose que Ravel en fut très déçu et j'en suis navré... Ce n'est que plus tard, après avoir étudié le concerto pendant des mois, que je commençai à en être fasciné et que je réalisai de quelle grande œuvre il s'agissait ».

Au-delà de cette non relation plus que troublante, il est intéressant de noter combien la mésentente entre compositeur et interprète peut être grande alors que les deux possèdent, de la musique, une connaissance parfaite. La différence se situe probablement entre le rendu d'une œuvre et sa création. Si le rendu de l'interprète est immédiat, une création, par contre, propose une vision futuriste qui, parfois, ne sera acceptée par le public que plusieurs années après. Le rendu immédiat exige de la composition des qualités de bravoure destinées à faire briller le soliste pour qu'on ne l'oublie pas !... Alors que le compositeur propose une tentative d'évolution de la musique pour qu'on la découvre et qu'elle perdure dans le temps.

Abandonnons volontiers le climat lourd des conflits guerriers pour terminer avec notre quatrième mouvement.

#### **4. Quatrième mouvement : enlevé : les « dessus » troublants du French Cancan.**

C'est à dessin que j'utilise le terme « dessus », les « dessous » étant bien connus de tous et toujours appréciés par les habitués des cabarets et des salles de music-hall.

Contrairement aux idées reçues, le cancan n'est pas né à Montmartre en 1889, encore moins au Far West, mais à Montparnasse. L'opinion générale est que l'inventeur du cancan était un étudiant en Droit qui, joignant modestie et grand talent chorégraphique, avait pris le nom d'Adolphe et florissait vers l'année 1825 à Paris. Et c'est à partir des années 1830, en vertu de l'article 330 du code pénal, que la police livrera une chasse sans merci aux danseurs et surtout aux danseuses de cancan.

Cette danse, d'abord improvisée par des amateurs dans les bals où l'on employait indifféremment les mots « Cancan » et « Chahut », occupait deux saisons, l'hiver et l'été. Trois journées par semaine autorisaient la danse publique : le Lundi, le

Jeudi et le Dimanche. Le quart de la recette étant prélevé par l'État, c'est par leur intérêt financier que les bals obtenaient pour l'essentiel, leur autorisation.

Mais scandaleux ou enchanteur, le Cancan fut source de polémiques sans fin et l'on doit retenir *in fine* dans son évolution, quatre périodes essentielles :

1825-1847 : Le Cancan- chahut

1857-1870 : Le Quadrille excentrique

1883-1900 : Le Quadrille naturaliste

Et de 1900 à nos jours : Le French Cancan

Pour la première période du Cancan-Chahut, et pendant la séquence dite du « Cavalier seul », les danseurs bouleversent les fondements chorégraphiques en pratiquant le Chahut qui est un lâcher prise, libérant une énergie folle et générant une dimension théâtrale ; la désobéissance créative et joyeuse étant la devise des chahuteurs.

Chicard, illustre chahuteur, inventeur du grand écart et du « pas du croyant », crée sa propre société et son bal, incontournable, « branché » avant l'heure, fait beaucoup pour la propagation du Cancan. Associé à Louis-Antoine Jullien, célèbre compositeur de musiques de danse, leurs nombreux quadrilles font souvent référence à un événement historique de type révolutionnaire, évoqué par les bruits de mousqueterie, le son du tocsin, tous les démons de la mélodie satanique et les effets de l'harmonie infernale.

Dans la deuxième période du Quadrille excentrique, et à partir de 1857, la clientèle des bals commence à venir plus pour regarder les danseuses que pour danser. Le cancan devient un spectacle avide de musique plus élaborée dont le compositeur Jacques Offenbach (1819-1880), ambassadeur de la Gaieté Parisienne, va devenir le leader. En effet, une musique de cancan nécessite piano, saxophones, violons, cuivres et percussions dont l'amalgame demande une connaissance parfaite de l'harmonie et de la place de ces instruments dans l'orchestre.

Exceptionnellement accepté au conservatoire national de Paris par Chérubini (seuls les Français y étaient admis) Offenbach, allemand né à Cologne, n'y reste qu'un an et, déçu par un enseignement qu'il juge assommant et trop académique, intègre l'orchestre de l'Opéra-Comique où son violoncelle se joue des œuvres d'Adam, d'Auber ou de Boieldieu. Deux années dans cet orchestre et des cours de composition par le compositeur Halévy font de lui un créateur capable d'écrire de la très bonne musique « sérieuse » dont voici un exemple.

*Extrait musical : Jacques Offenbach, concerto militaire, pour violoncelle et orchestre écrit en 1847, à 28 ans. CD « Jacques Offenbach, cello concertos », Guido Schiefen violoncelle et WDR Rundfunkorchester Köln, WDR, 2004.*

Pourtant, sa célébrité viendra de ses opéras-bouffe dont les qualités de fougue, gaieté, énergie, fantaisie, audace, et humour vont enflammer un public avide de plaisir et d'exubérance. Et plus particulièrement du « Galop Infernal » extrait de son « Orphée aux enfers » créé en 1858 au théâtre des Bouffes Parisiens. Ce Galop reste l'étendard du French Cancan. Sans lui le cancan n'aurait pas traversé siècles et frontières ; et si les Cancaneuses n'avaient pas élu ce galop pour hymne, serait-il devenu le plus célèbre galop du monde ?

Pendant, une question intéressante se pose : Offenbach a-t-il écrit ce galop pour le cancan ? Selon Jean-Claude Yon dans sa biographie de « Jacques Offenbach » écrite en 2000, danser le cancan sur le galop d'Orphée, irait contre la volonté du compositeur. Difficile pourtant d'imaginer qu'Offenbach ait choisi son titre sans penser à la partition homonyme de Musard qui renvoyait à l'esprit du chahut, au cancan, et avec qui il collabore activement de 1856 à 1859. Et à la création d'Orphée, l'interprète d'Eurydice, Melle Tautin ayant levé la jambe au dernier tableau, le verbe « Tautiner » fait aussitôt recette. « Tautiner » c'est mettre le feu aux poudres par un cancan électrique en lançant sa jambe en l'air avec audace, comme pour donner un coup de pied au ciel.

Occasion aussi de rappeler que, pour le compositeur, les femmes sont audacieuses, élégantes, séduisantes, fascinantes, charmantes, redoutables ... fatales ! Écoutons son galop infernal, hymne des femmes libérées sur lequel il fut même question de mettre les parolises de la Marseillaise !...

*Extrait musical : Jacques Offenbach, Orphée aux Enfers. Galop iinfernazl (1858) ; CD Orphée aux Enfers, Nathalie Dessay, Laurent Naouri, Véronique Gens, Ewa Podkès, Orchestre et chœurs de l'Opéra de Lyon, Direction Marc Minkowski, EMI 1998.*

La pérennisation du succès sera telle que durant l'exposition universelle de 1867, Napoléon III et l'empereur de Russie essaieront de rentrer incognito au bal Mabilille pour s'amuser, mais seront reconnus et salués par trois anciens militaires !...

Pendant la troisième période du quadrille naturaliste et au lendemain de la Commune, Paris n'a pas l'esprit à la fête. Pourtant, une décennie plus tard, le cancan ressuscite et s'apprête à connaître un succès sans précédent.

La Goulue et Valentin le Désossé, conjuguant les différences d'âge, de classe sociale, de morphologie et de caractère, s'unissent dans le plaisir de la danse.

Le 14 Juillet 1880, on célèbre pour la première fois la fête nationale ; et la devise « Liberté, Égalité, Fraternité » pousse les danseurs à oser des improvisations cancanesques. Le gouvernement, craignant alors que ces bals publics ne favorisent une montée de la prostitution, met en place un service de répression par des employés municipaux rémunérés par les patrons des bals. La plupart d'entre eux, s'arrangent pourtant pour intervenir toujours trop tard !... Le plus célèbre étant Coutelat du Roché, élégamment surnommé le « Père la pudeur ».

Petit à petit, le quadrille moderne, réaliste, naturaliste n'est plus une danse de bal à la portée de n'importe qui et nécessite un tempérament et des aptitudes physiques particulières, les exécutants passant du statut de « balochards » à celui d'artistes. Toulouse-Lautrec l'a compris et se fait le porte drapeau du quadrille naturaliste.

Maltraité par la nature, atrophié, handicapé, assoiffé d'indépendance, Henri de Toulouse-Lautrec conserve toujours le goût d'une vie libre, exempte de toute autorité. Insensible aux préjugés, riche, noble et délaissant le monde des convenances, il choisit de témoigner de l'humanité partout où elle se trouve. Peintre humaniste, il accompagne de son art la révolution chorégraphique, associé pour toujours à la Goulue, à Jane Avril, à Valentin le Désossé, au Moulin Rouge, à Montmartre et à la belle époque. Grâce à lui, leur notoriété, certes déjà bien établie avant leur rencontre, va traverser les siècles et les frontières. Immortaliser des positions de corps inédites et enchaînées à un rythme effréné, tel est le défi que se lance l'artiste. Avec ses affiches nouvelles et célébrées à juste titre, il invente un langage publicitaire adapté au genre chorégraphique du moment.

Pied de nez à la pudibonderie, le cancan renvoie aux mentalités et à l'érotisme de l'époque : il s'agit d'enfourer, de cacher l'essentiel tout en le mettant en valeur, de compliquer les choses, de ne pas aller droit au but, mais bien au contraire, de faire durer. En un mot et pour une fois, présenter les dessous véritablement troublants de la musique.

Et à partir du moment où le cancan prend place sur une scène et où il est totalement chorégraphié, il incarne la Quatrième et dernière période du French cancan, de 1900 à nos jours.

En séparant le public et les danseurs, on transforme une attraction de bal en attraction de music-hall. De ce fait on la dénature, on la neutralise : les danseuses ne disposent plus d'aucun signe distinctif, leurs silhouettes sont calibrées, leurs visages confondus, leurs costumes identiques. Anonymes, porteuses de diminutifs mais plus de pseudonymes, elles ne sont plus que des corps, tandis que les hommes assurent les rôles de solistes.

Rendons cependant, et pour terminer, un vibrant hommage à Nadège Maruta [3] qui, avec le soutien de Jérôme Savary et de Hugues Gall, a réhabilité le cancan ces dernières années. Ancienne soliste de french cancan au Moulin Rouge, elle a publié en 2014 « L'incroyable histoire du Cancan » après avoir parcouru deux siècles de documents juridiques, d'articles de journaux et de gravures d'époque. Et cet hommage serait incomplet s'il n'était illustré par la vidéo musicale que je vous propose en guise de conclusion.

*Illustration video musicale : La vie parisienne, Opéra comique, chorégraphie Nadège Maruta, Mise en scène Jérôme Savary, 2002.*

## RÉFÉRENCES

- [1] WERCK I., *Johannes Brahms*, éd. Bleu nuit, 2016.
- [2] HUCHER Y., *Robert et Clara Schumann, journal intime*, éd. Buchet-Chastel, 2009.
- [3] MARUTA N., *L'incroyable histoire du cancan*, éd. Parigramme, Paris, 2014.