

Séance du 13 octobre 2014

## Adolphe Nourrit, la destinée romantique d'un ténor montpelliérain

par Elysée LOPEZ

---

### MOTS-CLÉS

Nourrit - Ténor - Opéra français - Romantisme - Rossini.

### RÉSUMÉ

Adolphe Nourrit (1802-1839) natif de Montpellier, fit une brillante carrière de ténor à l'Académie Royale de Musique de Paris, alors installée à l'Opéra de la rue Le Peletier. Formé par Manuel Garcia, ami de son père le ténor Louis Nourrit, il s'illustra à partir de 1821 dans les opéras de la fin de la période classique (Gluck) et dans la création des grands opéras français du début du romantisme (*Moïse et Guillaume Tell* de Rossini, *La Muette de Portici* d'Auber, *La Juive* d'Halévy, *Robert le Diable* et *Les Huguenots* de Meyerbeer). Il fit découvrir Schubert en France en chantant ses lieder. Soumis malgré son immense popularité à la concurrence du ténor Delbez, qui le contraignit à quitter l'Opéra de Paris en 1837, il sombra dans une paranoïa qui l'amena très jeune au suicide en 1839, lors d'un séjour à Naples où il espérait relancer sa carrière.

---

Une évocation réaliste des artistes du spectacle vivant – chanteurs lyriques, danseurs, acteurs de théâtre – se heurte à l'absence de toute trace, de tout vestige à même de constituer un témoignage objectif de leur art, du moins jusqu'à l'extrême fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec les premiers documents sonores et visuels.

Alors même qu'il nous est toujours loisible d'admirer les sculptures attribuées à Praxitèle ou les tableaux exécutés par Rembrandt, nous ne pouvons que nous interroger sur la nature du talent de Thepsis, interprète du premier monologue théâtral de la Grèce antique, sur le jeu d'Æsopus, comédien ami de Cicéron, ou, plus près de nous, sur la prestation d'un Lekain qui fit pleurer Louis XV, comme sur les accents tragiques du grand Talma, l'acteur favori de Napoléon, ou encore sur la grâce du chant de La Malibran, qui ravissait en 1828 le public de l'Opéra de Paris. Nous en sommes réduits aux descriptions et aux commentaires des contemporains, nous devons accepter leur subjectivité, subir avec eux les influences qui les ont marqués, et tenter d'imaginer, sans espoir de vérité absolue, ce qui faisait la caractéristique et l'originalité des artistes dont ils ont été les spectateurs.

Pourtant, en dépit de leur prestation fugace, effacée aussitôt que produite, ces "artistes de l'instant" eurent un impact manifeste sur la société de leur temps, et ce phénomène paraît suffisant pour qu'on s'intéresse à eux. En analysant la vie de ces



Louis Nourrit, le père du petit Adolphe, va d'abord se former auprès du professeur de chant Guichard, puis auprès du célèbre Pierre Jean Garat, interprète et compositeur (en particulier du fameux *Plaisir d'Amour*). Il fait ses débuts dès 1803 dans le rôle de Renaud de l'*Armide* de Gluck et obtient d'être nommé remplaçant en titre du ténor Lainez, qu'il domine déjà par ses qualités vocales tout en lui restant inférieur par son jeu d'acteur beaucoup plus froid. En décembre 1804, deux ans seulement après son arrivée à Paris, il chante à Notre-Dame de Paris dans le *Te Deum* de Paisiello donné à l'occasion du sacre de Napoléon. Devenu rapidement un des ténors les plus en vue de sa génération – malgré son caractère réservé qui ne le pousse pas à faire carrière (“Je n'ai pas d'ambition !” répondit-il à un Garat décontenancé, qui face au succès de ses débuts lui prédisait une ascension rapide) –, il subvient sans difficultés aux besoins de sa famille où naît en 1808 un petit frère d'Adolphe, Auguste, futur ténor lui aussi. Premier ténor de l'Opéra en 1812, Louis Nourrit va créer de nombreux rôles dans les opéras de Le Sueur, de Kreutzer, de Gluck, de Grétry, mais à partir des années 1821 sa carrière souffrira de l'apparition de son fils Adolphe sur la scène lyrique.

Louis se fiait peu au difficile métier de chanteur, très aléatoire et encore mal rétribué, et il conserva toujours, en parallèle, une activité commerciale de diamantaire. Cette méfiance expliquera son opposition initiale au désir d'Adolphe d'embrasser la carrière de chanteur.

Le jeune Adolphe est d'abord placé au collège Sainte-Barbe, rue Valette, sur la Montagne Sainte-Geneviève, pour y faire ses humanités. Il se fait remarquer par son application et la vivacité de son esprit et se lie d'amitié avec nombre de jeunes gens “de bonne famille”, qui lui conserveront plus tard leur amitié et lui manifesteront leur soutien. En complément de ses études commerciales, il suit des cours de solfège, reçoit des leçons de violon et chante avec bonheur à la chapelle de l'école et dans de petites soirées données par le directeur. Il sort du collège à seize ans, en 1818, et son père qui le destine à une carrière commerciale le fait entrer, pour y tenir les livres, chez Mathias frères, négociants commissionnaires à Paris, où il occupera en outre la fonction de caissier. Il s'acquitte de ses tâches avec application, mais, le soir venu, il file au Théâtre-Français applaudir Talma et Mlle Mars, dont il répète les grandes scènes une fois rentré dans sa chambre. Une altercation l'ayant opposé au premier commis qui lui reproche ses retards – bien qu'Adolphe soit au contraire très soucieux de ponctualité –, son père l'envoie à Lyon pour travailler dans un magasin de soieries. Mais son exil lui pèse trop et il revient vite dans la capitale pour occuper un poste de commis surnuméraire dans la Compagnie d'Assurances Générales sur la vie des hommes qui vient d'être créée. Cette fonction ne plaît pas non plus au jeune Adolphe que passionne par contre l'art lyrique dont son père lui a fait, bien involontairement, connaître le milieu. Mais ce dernier refuse catégoriquement que son fils puisse en faire son métier, estimant qu'il n'a pas le talent requis et qu'il ne trouverait dans cette carrière “qu'amertume et dégoût”.

L'appartement des parents d'Adolphe est situé 6, rue Rameau, et ses fenêtres donnent sur un des côtés de la salle Montansier, dont l'entrée est sur la rue de Richelieu et qui abrite alors l'Opéra de Paris. De sa chambre, il entend les vocalises des chanteurs qui chauffent leur voix puis, le soir venu, il voit depuis ses fenêtres les somptueux équipages déposer les spectateurs richement vêtus qui vont à l'Opéra. Son imagination s'enflamme lors du passage fugace des solistes qui empruntent l'entrée des artistes. Les soirs où il le peut, à l'insu de son père et quand il sait que ce dernier

ne chante pas à l'Opéra, l'adolescent traverse la rue, se risque dans les coulisses, parle aux musiciens, regarde avec admiration les chanteurs qui entrent ou sortent de scène. Sûr de sa vocation, il prend en secret des leçons de solfège après sa journée de travail. Ses premières leçons de chant lui sont données par M. Gasse, un vieux professeur ami de la famille, mais dont l'enseignement va vite être dépassé.

Parmi les artistes qui fréquentaient l'appartement des Nourrit, on voyait souvent le célèbre Manuel Garcia qui dirigeait une académie de chant à Paris. Ce personnage haut en couleurs, un brin aventurier, natif de Séville (de son vrai nom Manuel del Popolo Vicente Rodriguez), est à la fois chanteur d'opéra, compositeur prolifique et directeur de troupe aux pratiques parfois douteuses. Il est marié à la chanteuse Manuela de Morales, mais c'est une autre chanteuse espagnole, Joaquina Sitges dite "la Briones" qui lui a donné trois enfants, tous appelés à devenir des chanteurs célèbres : Manuel Garcia Junior, Maria Felicia, la future Malibran et enfin Pauline Garcia-Viardot, la grande mezzo soprano, égérie de nombreux compositeurs et de l'écrivain russe Ivan Tourgueniev. Après une carrière en Italie et depuis 1816, Manuel Garcia fait les beaux jours du Théâtre-Italien à Paris comme premier ténor dans des opéras de Mozart et Rossini. Pour ce dernier, il a tenu le rôle du comte Almaviva lors de la création à Rome du *Barbier de Séville*, et Rossini l'a toujours présenté avec respect comme le meilleur ténor qu'il ait connu dans ce rôle.

En 1819, chez les Nourrit, Manuel Garcia entend fortuitement Adolphe chanter du Gluck dans sa chambre, voisine de la pièce où il se tient. Frappé par la qualité de sa voix, il l'invite à rejoindre son académie de chant ; mais, connaissant bien le caractère ombrageux de son père, il devine que Louis ne voudra pas que son fils embrasse une carrière musicale. Convaincu du talent d'Adolphe et frappé par sa détermination, il va lui prodiguer en secret pendant quelques mois des exercices savamment gradués qui conféreront puissance et souplesse à la voix du jeune homme. Louis est enfin informé de l'activité de son fils et des grandes qualités dont il est doté. Il ne veut d'abord rien savoir, puis, peu à peu, face aux pressions multiples, il reconnaît dans Adolphe le talent et la motivation qui lui avaient fait quitter Montpellier au même âge. Il comprend alors l'inutilité de sa résistance et finit par donner son accord.

Garcia formait Adolphe, ainsi que sa fille Maria, la future Malibran, en vue de la scène italienne, mais le marquis de Lauriston, ministre de la Maison du Roi qui a tenu à entendre ce jeune chanteur dont on lui a tant parlé, le fait engager comme remplaçant à l'Académie Royale de Musique dès avril 1821. Dans le salon de Mme Gévaudan où Adolphe est invité à chanter *Orphée*, le grand Talma est présent ; il est séduit par le talent du jeune homme et par sa force dramatique, et se lie d'amitié avec lui. Adolphe, qui par ailleurs a pris pour professeur de déclamation le comédien Baptiste Ainé, s'inspirera toujours du grand acteur, justifiant ainsi son surnom de "Talma de la scène lyrique".

Le 1<sup>er</sup> septembre 1821, Adolphe Nourrit, qui n'a pas encore vingt ans, débute à l'opéra Le Peletier, inauguré quinze jours auparavant, dans le rôle de Pylade de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, rôle qu'avait tenu lors de la création en 1779 le célèbre haute-contre Joseph Legros. Adolphe remporte d'emblée un vif succès et voit s'ouvrir devant lui une grande carrière.

## II – Les débuts d’Adolphe Nourrit (1821-1826)

La page de l’Empire vient d’être définitivement tournée avec la nouvelle de la mort de Napoléon à Sainte-Hélène. L’assassinat du duc de Berry a contraint Louis XVIII à donner des gages politiques aux ultras ; mais dans ce contexte morose, la vie artistique parisienne est particulièrement brillante. La foule se presse à chacune des nombreuses représentations données trois soirs par semaine à l’Opéra, dont les thèmes héroïques et les décors majestueux viennent suppléer, dans l’imaginaire du public, les gloires enfuies de l’Empire, et aident à oublier la trivialité du quotidien avant que le goût ne change à la fin de la décennie et que le public parte dans d’autres salles, en quête d’ouvrages inspirés par le romantisme naissant.



*Adolphe Nourrit*

Dès le soir de sa prise de rôle en Pylade dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck, œuvre célèbre dont c’était la troisième reprise à l’Opéra depuis sa création en 1779, Adolphe remporte un vif succès, en particulier dans le fameux air *Unis dès la plus tendre enfance* avec lequel il ravit le public. La beauté de sa voix, son intelligence de la scène et la chaleur de son débit charment les spectateurs, frappés par sa ressemblance avec son père, qui porte à la fois sur les traits de leur visage, l’analogie de leur démarche, et leur léger embonpoint (que l’*Almanach des spectacles* va toutefois regretter de constater chez un débutant). Ils diffèrent heureusement par la chaleur de la diction et des attitudes d’Adolphe, qui contraste avec la froideur caractéristique de son père. Geste de soutien et d’affection, Louis joue ce soir-là auprès de son fils le rôle du Coryphée qui introduit Pylade, ajoutant encore au succès de cette prise de rôle. Porté par cette réussite, Adolphe chante ensuite dans *Les Bayadères* de Catel, dans *Orphée* et dans *Armide* de Gluck (1825). A chaque fois, ses progrès vocaux et l’impact sur le public de son jeu dramatique sont tels que sa notoriété s’accroît rapidement et qu’il est nommé Premier sujet de l’Opéra. Jouant de leur ressemblance, les Nourrit père et fils chantent ensemble *Les Deux Salem* qu’écrivit pour eux, dans le genre des *Ménechmes*, Joseph Daussoigne, neveu et élève de Méhul.

Adolphe se marie en 1824 avec Adèle Veillard Duverger, fille du régisseur de l'Opéra-Comique, ce mariage d'amour devant rester heureux pendant les quinze ans qu'il va durer. Adèle lui donnera sept enfants, et Adolphe mènera avec elle une vie familiale bourgeoise, entièrement consacrée à son art et à ses amis que ses qualités humaines, sa chaleur, sa modestie et son affabilité feront nombreux et fidèles.

Les débuts d'Adolphe coïncident avec l'évolution du goût français qui privilégiait jusqu'alors le texte et l'intrigue dramatique au détriment de la musique, considérée comme un simple support. Déjà au siècle dernier, la représentation à Paris de *La serva padrona* de Pergolèse en 1752 avait déclenché la célèbre querelle des "bouffons", et Jean Jacques Rousseau fustigeait l'opéra français où la musique était traitée comme "l'humble servante de la déclamation", à l'opposé de l'opéra italien où la mélodie prédomine sur les paroles et où, comme le disait Mozart, "la poésie doit être la fille obéissante de la musique". Les "rousseauistes" du "coin de la Reine" affrontèrent avec violence les "ramistes", tenants de Rameau et du "coin du Roi", qui parvinrent toutefois à imposer leur vision de l'opéra français. Vingt ans plus tard, la querelle des Gluckistes et des Piccinistes reprenait la même opposition et, à son terme, avec la victoire de Gluck, les tenants du "style français" paraissaient avoir triomphé des "italiens".

Une synthèse devait s'esquisser avec les œuvres de Cherubini et surtout de Spontini, favori de l'impératrice Joséphine, mais c'est le public qui arbitra d'instinct le débat en désertant peu à peu les spectacles de l'Académie de Musique pour ceux du Théâtre-Italien. L'intrusion du génie de Rossini, influencé dans un premier temps par Spontini, allait alors marquer définitivement le triomphe de la musique théâtrale, de la musique dramatique, en rendant désormais désuète la déclamation musicale à la française.

La réputation de Rossini avait largement franchi les Alpes, des extraits de ses œuvres enchantaient les salons parisiens, et plusieurs de ses opéras en italien (*L'Italiana in Algeri*, *Il Barbieri di Siviglia*, *La Gazza ladra*) avaient déjà été donnés à Paris, quand en 1824, le comte de Lauriston l'invita à prendre la direction du Théâtre-Italien. Paris était en pleine agitation romantique (Delacroix venait par exemple d'exposer les *Massacres de Scio*), et les tentatives de cabale fomentées par des littérateurs amers et des compositeurs jaloux n'empêchèrent pas la capitale de réserver à Rossini un accueil triomphal. Les éloges de Castel Blaze, le critique visionnaire du *Journal des Débats*, finirent d'emporter l'adhésion du monde musical français. En juin 1825, la création aux Italiens d'un opéra inspiré par le sacre de Charles X, *Il Viaggio a Reims* (dans lequel la fameuse cantatrice Giuditta Pasta tient le premier rôle et dont Rossini reprendra des airs en 1828 pour son *Comte Ory*) est un tel succès que la "rossinomanie" tourne presque à l'hystérie collective.

### III – L'ascension et les triomphes (1826-1836)

Adolphe Nourrit est de ceux qui adhèrent les premiers aux options rossiniennes. Il complète sa formation vocale pour s'adapter à leurs exigences, en particulier en perfectionnant la vocalisation légère qu'il ne maîtrisait pas parfaitement jusqu'alors, bien qu'il ait été initialement formé par Garcia, professeur de chant rompu à l'opéra italien et chanteur rossinien de la première heure. Alors que beaucoup le poussent à quitter l'Opéra pour le Théâtre-Italien dont il paraît plus proche et où il pourrait s'épanouir plus facilement, Adolphe décide de rester fidèle à

l'Académie et accepte en avril 1826 un engagement de cinq ans que lui propose le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, chargé par Charles X de l'administration des Beaux-Arts à la mort du comte de Lauriston.

C'est La Rochefoucauld encore, dans l'élan de sympathie suscité en France par la guerre d'indépendance menée par la Grèce contre l'Empire Ottoman, qui invite Rossini à donner à l'Opéra une œuvre en soutien à la cause grecque. En octobre 1826, le *Siège de Corinthe*, adapté par Rossini de son *Maometto Secondo*, va remporter un succès grandiose et sauvera l'Opéra de Paris de la déréliction dans laquelle il sombrerait peu à peu. C'est Adolphe Nourrit qui en interprète le rôle principal de Neoclès, auprès de Mlle Cinti, transfuge du Théâtre-Italien, et, dans un rôle moins important, de Louis Nourrit, qui va se retirer définitivement de la scène peu après.

La révolution rossinienne se concrétise encore avec le triomphe de son *Moïse*, donné à l'Opéra en mars 1827, où Adolphe chante avec succès le rôle d'Aménophis. C'est pour cet opéra que Rossini compose (en un après-midi selon son thuriféraire Stendhal) la fameuse "Prière finale" qui sera bien plus tard, en 1887, chantée à Santa Croce de Florence lors du transfert en Italie du corps du compositeur mort en France en 1868. A partir de son *Moïse* qui réussit le syncrétisme de la grâce italienne, de l'harmonie des chœurs allemands et de la clarté française, Rossini va dominer toutes les scènes parisiennes et permettre à Adolphe Nourrit de s'imposer longtemps comme le meilleur ténor de sa génération. Il est d'ailleurs nommé par le Conservatoire à la fin 1827 au poste de professeur de déclamation pour l'art lyrique.



*Le théâtre de l'Opéra en 1825*

En 1828, Nourrit chante à l'Opéra dans *Le Comte Ory* de Rossini et dans *La Muette de Portici*, opéra d'Auber qui remporte un immense succès. Composée sur un livret de Scribe, cette œuvre est appelée à être donnée plus de cinq cent fois à Paris, et sera jouée en 1830 à Bruxelles où son grand air final

*“Amour sacré de la patrie, rends-nous l'audace et la fierté !  
À mon pays je dois la vie, il me devra sa liberté !”*

galvanisa l'assistance au point de la pousser à sortir exaltée du Théâtre de la Monnaie pour se dresser contre l'occupant hollandais, déclenchant ainsi la Révolution Belge.

En avril 1829, Nourrit vient chanter exceptionnellement au Théâtre-Italien dans un concert avec la Malibran, présente depuis un an à Paris et qui donne cette soirée au bénéfice de son père Manuel Garcia qui vient d'être dépouillé au Mexique : il chante avec elle en italien pour la première fois en public le dernier acte de l'*Otello* de Rossini et remporte un vif succès.

Adolphe chante surtout à l'Opéra en août 1829 le rôle d'Arnold lors de la création du *Guillaume Tell* de Rossini, sur un livret d'Étienne de Jouy inspiré de Schiller : le succès est encore plus important que par le passé et tout le monde salue dans cet opéra le chef d'œuvre indiscutable d'un musicien génial porté par des chanteurs exceptionnels. Compte tenu de sa longueur (quatre à cinq heures), cet opéra est maintenant rarement donné mais sa célébrissime ouverture fait partie du patrimoine musical universel. A la suite de cet immense succès, Nourrit est nommé Ténor surnuméraire de la Chapelle du Roi.

Quand surviennent les journées de juillet 1830, le personnel de l'Opéra de Paris n'échappe pas à la fièvre qui embrase la capitale. Nourrit est appelé à chanter *La Marseillaise* partout, au péril de sa voix. Il associe à l'hymne national le chant *La Parisienne*, une ode héroïque composée par Casimir Delavigne et plaquée sur l'air d'une marche militaire allemande harmonisée par Auber. *La Parisienne* va devenir très vite l'hymne de la Révolution de Juillet, suscitant des transports d'enthousiasme patriotique, en particulier en juillet 1831, lors de la cérémonie au Panthéon du premier anniversaire des Trois Glorieuses, quand Nourrit se lance dans la strophe débutant par :

*Tambours, du convoi de nos frères, roulez le funèbre signal*

*Et nous de lauriers populaires, chargeons leur cercueil triomphal !*

Avec la Monarchie de Juillet, l'Opéra perd son statut privilégié de théâtre subventionné ainsi que la redevance que devaient lui verser les petits théâtres. Il passe en régie privée, soumis toutefois par le gouvernement à un cahier des charges et à une commission de contrôle. Le docteur Véron, gestionnaire avisé, succède à l'habile mais controversé Lubbert, compromis avec le régime précédent. Après avoir donné l'*Euryanthe* de Weber et menée à bien une importante rénovation de la salle Le Peletier, Véron monte en novembre 1831 le très attendu *Robert le Diable* de Meyerbeer, salué par la critique comme un chef-d'œuvre absolu et comme la nouveauté que tous attendaient après Rossini. Dans le rôle écrasant de Robert, Nourrit déploie tout son talent de chanteur et de tragédien qui culmine au dernier acte et suscite l'enthousiasme du public. Le triomphe inouï remporté par *Robert le Diable*, opéra qui n'est pourtant plus guère monté de nos jours, eut à cette époque un retentissement majeur dans toute l'Europe, influença de jeunes compositeurs comme Wagner, Verdi ou Bizet et assura la fortune de l'Opéra de Paris qu'il remplaça au centre de la création lyrique européenne, ce qui décidera des compositeurs comme Bellini et Donizetti à venir vivre et écrire à Paris.

Lors de sa reprise en 1832, après une fermeture de l'Opéra motivée par une épidémie de choléra à Paris dont toutes les salles restèrent longtemps désertées, le rôle d'Alice fut tenu avec un grand succès par la cantatrice Cornélie Falcon, élève de Nourrit, qui devint dès lors un pilier permanent et très apprécié de la scène parisienne. Sa voix puissante et ses intonations graves rappelant les *mezzo* ont fait donner son nom à une catégorie de sopranos dramatiques désignée par les termes *Soprano Falcon*.

Les années suivantes virent Nourrit chanter avec succès, dans un déploiement fastueux de décors spectaculaires dont l'Opéra de Paris avait la particularité, le rôle titre du *Don Juan* de Mozart, "le chef d'œuvre des chefs d'œuvre", puis le rôle de Licinius dans la reprise de *La Vestale* de Spontini, aux côtés de Cornélie Falcon.

Parallèlement à sa carrière à l'Opéra, Nourrit chantait régulièrement dans les salons et au Conservatoire. Il découvrit les lieder de Franz Schubert (alors totalement inconnu en France et qui venait de mourir en 1828 à trente et un ans) dans un salon où son ami Liszt les jouait au piano. Frappé par la qualité et l'expressivité de ces œuvres, Nourrit se mit à les chanter, en fit traduire et en traduisit lui-même quelques-unes. Il les donnera régulièrement en récital avec un succès constant, en particulier *Le roi des Aulnes*, *La jeune religieuse*, *les Astres*, *Les étoiles*, *La cloche des agonisants*, et fera ainsi connaître Schubert en France.

En 1835, Nourrit est installé au firmament de l'art lyrique français, et tous admirent ses qualités à la fois de chanteur exceptionnellement doué et d'acteur tragique dont l'expressivité provoque un impact puissant sur le public. Il va remporter un nouveau triomphe, pourtant à contre-emploi dans le rôle du père, Éléazar, lors de la création de *La Juive* d'Halévy sur un livret de Scribe. C'est lui-même qui en écrit le célèbre texte final du quatrième acte, trouvant les syllabes qui mettent en valeur sa voix :

*Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire  
À mes tremblantes mains confia ton berceau,  
J'avais à ton bonheur voué ma vie entière,  
Ô Rachel ! Et c'est moi qui te livre au bourreau !*

En février 1836, Meyerbeer présente à l'Opéra *Les Huguenots*, là encore sur un livret de Scribe et avec Adolphe Nourrit dans le grand rôle de Raoul de Nangis. Fort de sa connaissance des combinaisons dramatiques et de son intuition de la scène, le ténor a obligé Scribe à réécrire tout le quatrième acte dans le sens qu'il souhaite, et Meyerbeer a dû reprendre sa composition en fonction de cette réécriture. Une fois encore l'accueil du public est triomphal et toute la critique salue l'ouvrage et les chanteurs, faisant en particulier des compliments dithyrambiques au sujet de Nourrit. C'est d'ailleurs le quatrième acte qui est le plus salué et donne à penser à tous que Meyerbeer tient là son chef d'œuvre !

Malgré leur durée interminable et l'outrance de leur musique tendant à saturer l'auditoire, *Robert le Diable*, *La Juive* et *Les Huguenots* vont rencontrer pendant plusieurs décennies – jusqu'en 1914 ! – un succès constant et seront donnés partout, même si peu de maisons d'opéra cherchèrent à rivaliser avec la somptuosité – d'ailleurs excessive et même contre-productive au plan purement musical – des décors de l'Opéra de Paris tels que les affectionnaient Véron et son successeur Duponchel. C'est en raison des triomphes éclatants de Meyerbeer et Halévy – à ses yeux incompréhensibles et injustifiés eu égard à l'importance de son *Guillaume Tell* –, que Rossini, déjà vexé de ce que Louis-Philippe ne respecte pas les engagements financiers passés avec lui par Charles X, renoncera à toute écriture d'opéra et se retirera, fortune faite, à trente-sept ans, en Italie d'abord puis à Passy, jusqu'à sa mort en 1868.

#### IV – La retraite de l’Opéra de Paris (1836-1837)

À l’automne 1836, Adolphe Nourrit a 34 ans. Il est au faite de sa gloire, occupe depuis plus de dix ans le poste de premier ténor de l’Opéra de Paris, et son nom sur l’affiche assure à lui seul l’engouement du public. Le Tout-Paris politique et culturel se presse à ses premières et se bouscule dans le couloir des loges pour le féliciter. Cette période coïncide en outre avec la création des œuvres majeures de Rossini, puis de Meyerbeer et d’Halévy, dans lesquelles il s’est illustré avec un brio retentissant.

C’est pourtant à ce moment que Duponchel, Directeur de l’Opéra, prétextant la crainte d’une possible fatigue de la voix du premier ténor due à sa surcharge de travail, lui demande de partager son poste avec Gilbert Duprez, ténor qui souhaite revenir en France après une carrière triomphale d’une dizaine d’années en Italie dont il revient auréolé de la réputation de grand “tenor di forza”, l’égal du génial Rubini qui avait enchanté le public de l’Opéra-Comique. Désarçonné par cette demande qui coïncide avec la nouvelle de la mort à vingt-huit ans de son amie et sœur en talent La Malibran, Adolphe accepte d’abord la demande de Duponchel, puis, réalisant l’offense qui lui est ainsi faite, il annonce sa démission. Il prend sa décision au sortir d’une représentation de *La Muette de Portici* qu’il a dû interrompre, prétextant une soudaine extinction de voix, choqué et outré d’être bruyamment applaudi par une claque appointée par Duponchel – affront suprême aux yeux d’une “vedette” qui estime que son rang n’a nul besoin de tels recours –, pour le remercier d’avoir accepté la venue de Duprez, ce dernier étant d’ailleurs présent dans la salle pour juger de l’interprétation de son rival.

Adolphe comprend qu’il va au-devant de conflits permanents dont il n’a pas le goût : “Je ne suis pas fait pour la lutte”, dit-il à un ami. “L’hostilité serait inévitable et me serait insupportable, je serais malheureux et vaincu. Duprez a sur moi un avantage immense, il est nouveau. Moi, le public de Paris me sait par cœur. Si je ne pars pas aujourd’hui, on m’évincerait demain. Rien que d’y penser, j’en rougis. Je m’en vais !” On peut voir là une première manifestation publique d’une dérive paranoïaque qui devait s’aggraver par la suite, et que dut conforter le peu d’enthousiasme avec lequel les professionnels, compositeurs, critiques musicaux et chanteurs, manifestèrent leur soutien au démissionnaire.

Il a été dit que Rossini avait appuyé en secret la venue de Duprez car il était vexé de ce qu’Adolphe, qu’il considérait comme un allié depuis leur triomphe commun dans *Guillaume Tell*, ait pu dire que Meyerbeer écrivait de la “grande musique”. Il aurait même répondu à Nourrit, rencontré dans la rue et qui l’interrogeait sur les capacités de Duprez à tenir les rôles qu’il assurait lui-même jusqu’alors : “Dans ma musiquette, je crois qu’il ira bien, mais dans la grande musique, je ne sais pas ce qu’il sera. Que voulez-vous, Nourrit, vous vieillissez et prenez du ventre. Vous étiez dans un bon fauteuil et vous serez avec Duprez sur deux tabourets !”

C’est par contre sans retenue que le public de l’Opéra manifesta son amour pour Nourrit et sa peine de le voir ainsi partir. Ses dernières apparitions dans son répertoire favori déclenchèrent des tonnerres d’applaudissements, en particulier en décembre 1836 quand il interpréta pour la dernière fois Arnold dans *Guillaume Tell*. Sa soirée d’adieux, au cours de laquelle il donna le deuxième acte d’*Armide* de Gluck, un succès de ses débuts, et les trois derniers actes des *Huguenots* de

Meyerbeer, son dernier triomphe à l'Opéra, se déroula le 1<sup>er</sup> avril 1837, devant une salle comble et chauffée à blanc par l'émotion qu'éprouvaient les privilégiés qui avaient pu entrer. La prestation d'Adolphe déclencha des manifestations indescriptibles d'enthousiasme. Au bord de l'évanouissement, le ténor, noyé sous les bouquets et les couronnes fut pressé des transports frénétiques de ceux qui parvinrent à l'approcher, avant d'être accompagné chez lui en un cortège triomphal.

## V – Les tournées et l'Italie (1837-1839)

À sa retraite de l'Opéra, Adolphe caressait le projet philanthropique de fonder un théâtre lyrique populaire à vocation morale et pédagogique. Il souhaitait auparavant conforter une situation matérielle qui n'avait pas été son objectif premier au long de sa carrière. À cet effet, il avait accepté les juteuses propositions de tournée qui lui avaient été faites de toutes parts. Dès le lendemain de ses adieux, il quitta donc Paris pour Bruxelles puis Anvers et Lille. Partout, l'accueil du public est enthousiaste et des acclamations spectaculaires concluent ses prestations. En juin, Nourrit séjourne à Marseille où il connaît un accueil triomphal. C'est dans cette ville qu'il reçoit l'hommage de sa ville natale au cours d'un banquet offert par les montpelliérains de Marseille. Dans la ferveur générale, provoquant les larmes d'émotion d'Adolphe, Charles Fajon, représentant de la municipalité de Montpellier, proclame dans son discours : "Montpellier ! Belle cité ! Italie de la France ! Les lettres et les sciences ont été bien longtemps tes heureux tributaires ! Les arts te doivent Adolphe Nourrit, cette âme brûlante et généreuse d'où le génie s'échappe en sons magiques et harmonieux !"

À Marseille, les premières représentations recueillent leur succès habituel, de même que les concerts en salon où il donne des lieder de Schubert. Mais le 13 juin 1837 une brutale extinction de voix saisit le ténor quand il interprète *La Juive* et l'empêche de donner son grand air *Rachel, quand du Seigneur...* Sa réaction devant ses amis consternés est alors excessive, théâtrale, avec simulacre de déféstration et confusion mentale passagère : "Tuez-moi... Je ne peux plus vivre... Je suis perdu, déshonoré !..."

Après avoir écourté son séjour à Marseille et pris quelques jours de repos en famille à Paris, Nourrit revigoré se produit à Lyon où, à nouveau, il va de triomphe en triomphe. Mais ses défaillances le reprennent peu après à Toulouse et un profond état dépressif le contraint à rentrer à Paris. En cette fin 1837, Nourrit refuse les propositions pourtant très rémunératrices de l'Opéra-Comique, qu'il considère indigne de sa position. On lui rapporte les succès de Duprez dans le répertoire qu'il pensait avoir fait sien (reprenant son rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*, Duprez vient de lancer pour la première fois en France son célèbre contre-ut de poitrine). Se sentant mieux mais ne se supportant plus dans cette ambiance parisienne, Nourrit part pour l'Italie, plus alors pour connaître la patrie du chant lyrique que dans le but d'entamer une deuxième carrière italienne.

Adolphe arrive à Turin à la mi-décembre 1837, puis se rend à Gênes et à Milan. C'est là qu'il revoit Rossini et lui tient de longs propos exaltés sur le rôle de l'art – en particulier lyrique – dans l'épanouissement de l'humanité. Bien que déconcerté par l'excitation chimérique du ténor, le compositeur l'invite à chanter en public dans ses salons un extrait de *Guillaume Tell*. Adolphe y reçoit un accueil

triomphal (“Seule la Malibran a produit une sensation aussi vive sur son auditoire !”) en présence de son ami Liszt qui interprète lui-même au piano des variations sur des thèmes de Rossini.

Après Milan, c’est Venise qui accueille Nourrit. Il y retrouve Donizetti, qu’il a connu à Paris, et rencontre la grande cantatrice d’origine hongroise Caroline Unger qui a chanté lors de la création de la Neuvième *Symphonie* de Beethoven, et qu’il conseille alors sur le placement de sa voix (elle épousera peu de temps après François Sabatier, grand-oncle de Pierre Sabatier d’Espeyran, et se retirera à la Tour de Farges près de Lunel-Viel). Le séjour suivant, à Florence, où il est là encore très bien accueilli, le pousse à envisager de refaire carrière en Italie. Il arrive ensuite à Rome en février 1838, où il est chaleureusement reçu par Ingres, Directeur de l’École Française, qui lui fait contempler sa *Stratonice* et son *Portrait de Cherubini* en cours d’exécution.

Mais le but de son voyage est Naples, qui abrite le fameux théâtre San Carlo et qui est reconnue comme la première école de chant d’Europe. Nourrit y arrive début mars ; il a pris la résolution de faire tous les sacrifices requis pour s’imposer au premier plan. Il se soumet au dur apprentissage de la diction et du chant italiens sous la férule rigoureuse de Donizetti qui séjourne alors à Naples. Cet exercice long et difficile l’amène à convertir sa voix naturelle (caractérisée par un timbre clair et brillant, une émission dite “blanche”, produit d’une technique mixte qui laisse le larynx libre et supplée à la voix de poitrine par la voix de tête pour les aigus), pour l’amener au goût italien qui apprécie au contraire la voix “sombree” (plus ronde et puissante mais obtenue artificiellement en forçant la voix de poitrine à larynx fixe et en n’utilisant pas la voix de tête, comme l’a appris en Italie son rival Duprez).



*La salle du théâtre San Carlo*

Il accepte un contrat d’un an au San Carlo, dirigé par Barbaja, et il est rejoint à Naples par sa femme et ses six enfants. Il répète pour son apparition le rôle principal de Polyeucte, dans le *Polliuto* qu’écrit pour lui Donizetti (donné ultérieurement en France avec succès sous le titre *Les Martyrs*) mais que la censure napolitaine va interdire, se méfiant du passé “révolutionnaire” de Nourrit en 1830.

Cette interdiction, qu'il considère comme un affront et un revers personnels, affecte profondément le ténor qui pensait tenir là un rôle à sa mesure, un rôle qui puisse mettre en valeur ses qualités spécifiques, ce qu'aucun autre ouvrage qui lui est ou lui sera proposé n'est à même de permettre.

S'étant rabattu sur la *Pia de' Tolomei* du même Donizetti, Nourrit réalise pendant les répétitions non seulement que l'ouvrage n'est pas de bonne qualité mais surtout que la nouvelle voix qu'il vient si difficilement de se construire pour satisfaire au goût italien est faible, banale, et peu expressive. Il renonce à son rôle et, fatigué, amaigri et prématurément vieilli, il s'enfonce dans une crise analogue à celle de Marseille : l'excitation qui le portait jusqu'alors, déjà mise à mal par l'interdiction du *Polliuto*, fait désormais place à une profonde dépression.

Une fois encore, Nourrit semble dominer cette dépression pour triompher en novembre 1838 au San Carlo dans *Il Giuramento (Le Serment)* de Mercadante, qui vient d'être créé à la Scala de Milan et dont le livret de Rossi est tiré d'*Angelo, Tyran de Padoue* de Victor Hugo. Il a repris avec difficulté son propre style vocal sans parvenir à récupérer totalement le brio de sa voix désormais surmenée. Mais ce sursaut est de courte durée : quelque mois après, alors que sa santé, tant morale que physique, est de plus en plus altérée et qu'il pâtit des contraintes imposées aux chanteurs en Italie (elles y sont sans commune mesure avec les privilèges des chanteurs en France), Adolphe parvient encore à triompher en février 1839 dans le rôle de Pollione lors de la reprise de *Norma* de Bellini. Ce succès ne parvient pas à lui ôter le sentiment d'échec que lui procure son expérience italienne. Il souhaite rentrer en France (bien qu'il redoute ce retour dont il ne sait comment il sera interprété par le milieu musical), et il refuse de se réengager au San Carlo tout en étant persuadé que son directeur, Barbaja, va, pour se venger, l'obliger à chanter avant la fin de son contrat dans une œuvre inadaptée à sa voix qui lui vaudra un échec cuisant.

Face à sa femme, ses enfants et ses proches, tous consternés et impuissants à le raisonner, il s'enfonce dans la dépression, l'aboulie et l'autodénigrement, répétant que son séjour en Italie est un échec, que sa voix l'a quitté, que sa carrière est définitivement ratée et même que le public feint de l'applaudir soit pour se moquer, soit par pitié de lui. En tant que croyant sincère, ayant toujours manifesté des sentiments religieux profonds, Adolphe s'isole de tous dans la lecture de *L'Imitation de Jésus Christ*.

## VI – L'année tragique (1839)

Le contrat qui liait encore Nourrit à Naples allait s'achever à la mi-mars 1839, et son entourage se préparait à quitter avec lui l'Italie. Malgré son abattement et son sentiment d'échec, Nourrit accepta de participer le sept mars à une soirée de bienfaisance au San Carlo. Les jours précédents, l'alternance de périodes de prostration et de périodes d'excitation avait aggravé l'inquiétude de ses proches. Il se rendit au gala dans un état d'agitation extrême mais parvint à produire une prestation de qualité, en particulier dans un acte de *Norma*. Alors même qu'il recueillait des applaudissements nourris du public, il s'enferma dans sa loge, convaincu que son talent et sa voix s'étaient définitivement enfuis et que ces bravos lui étaient adressés par complaisance ou par dérision. Refusant d'écouter les félicitations et les encouragements des nombreux amis qui l'entouraient, il rentra à

l'hôtel Barbaje où il logeait avec sa famille, et, prostré et silencieux, s'alita. Au petit matin, il se leva sans bruit, monta au dernier étage de l'immeuble et se jeta d'une terrasse dans le vide. Ne le sentant plus couché auprès d'elle, sa femme – enceinte de leur septième enfant – se leva à sa recherche et le découvrit mort dans la cour au pied de la maison.

Ainsi s'achevait dans une flaque de sang la courte existence du ténor qui avait tenu tant de rôles dramatiques et qui, quatre jours avant, le trois mars, venait d'avoir trente-sept ans.

Une autopsie fut pratiquée à Naples, qui mit en évidence une altération hépatique majeure. Elle fit dire à son entourage que le désordre psychologique de Nourrit (et surtout son suicide en totale contradiction avec ses convictions religieuses) étaient d'origine organique, conséquence de ce qu'on peut appeler aujourd'hui une encéphalopathie par insuffisance hépato-cellulaire. Dans cette hypothèse et en l'absence d'intoxication alcoolique connue, la pathologie causale pourrait être une hépatite chronique. Les altérations physiques remarquées dans les derniers mois de la vie d'Adolphe (amaigrissement important, teint cireux, asthénie...) pourraient corroborer ce diagnostic. Toutefois la nature et l'importance des symptômes psychiatriques et leur relative ancienneté sont fortement évocatrices de la décompensation d'une dérive paranoïaque ou d'un état mélancolique.

La sympathie qu'inspirait la destinée tragique d'Adolphe, et l'affection que lui portaient tous ceux qui l'avaient connu pour ses qualités de cœur et son sens de l'amitié, purent se manifester lors des diverses cérémonies qui eurent lieu à l'occasion de ses obsèques. À Naples d'abord, où un premier office religieux fut donné en l'église San Francesco avant qu'un cortège funèbre aux flambeaux accompagne le cercueil au cimetière de la Madonna del Pianto. La tombe du ténor fût décorée d'une colonne de marbre brisée. Une deuxième cérémonie funèbre grandiose eut lieu quelques jours plus tard devant une foule immense en l'église Sainte-Brigitte.

En France, la nouvelle de la fin tragique du ténor avait suscité partout une vive émotion, mais plus particulièrement à Paris et dans les villes où Nourrit s'était produit et où sa popularité était restée immense malgré son départ de l'Opéra et le succès indiscutable de Duprez son successeur. Toute la presse titra sur sa disparition, et de longs articles élogieux et émus racontèrent sa vie et insistèrent autant sur ses talents artistiques – en particulier son expressivité tragique exceptionnelle – que sur ses grandes qualités humaines. Certains allèrent même jusqu'à reprocher aux responsables lyriques de l'avoir contraint à l'exil. Et désormais, pour nombre de ses contemporains, Adolphe Nourrit, par sa destinée tourmentée, par la force de sa passion et le tragique de sa chute, allait incarner le mythe du héros romantique.

Le cercueil fût exhumé du cimetière de Naples en avril pour son transfert en France. Il parvint à Marseille le dix-sept de ce mois à bord du vapeur Le Sully. Un service funèbre eut lieu en l'église Notre-Dame-du-Mont, trop petite pour accueillir la foule qui se pressait, et c'est son ami Frédéric Chopin qui vint jouer à l'orgue un lied de Schubert, *Les Astres*, qu'Adolphe avait tant aimé chanter. George Sand, amie de Nourrit, et revenue avec Chopin d'un séjour éprouvant à Majorque, était présente dans le public. Quelques jours après, une autre foule aussi importante et recueillie accompagna le cortège funèbre dans sa traversée de Lyon (où le clergé refusa toutefois une cérémonie religieuse pour le ténor suicidé).

Enfin, le onze mai une grandiose cérémonie funèbre se tint à Paris en l'église Saint-Roch, où fut donnée, devant une foule immense où figuraient les nombreux amis d'Adolphe, la *Messe de Requiem* de Cherubini chantée par tous les représentants de l'art lyrique présents à Paris, dont le ténor Duprez qui lui avait succédé à l'Opéra. Un cortège accompagna Adolphe Nourrit jusqu'à sa dernière demeure au cimetière Montmartre, où il repose aux côtés de son père Louis Nourrit, mort sept ans auparavant en 1832. L'historien Louis Quicherat, son ami depuis Sainte-Barbe et son futur biographe, prononça sur sa tombe un discours pathétique.

Peu de temps après, en août 1839, mourait Adèle, son épouse bien-aimée, moins d'un mois après avoir donné naissance au petit Alexis-Adolphe, septième enfant du couple, qui devait lui-même mourir en décembre de cette même et tragique année 1839 et rejoindre ses parents dans leur tombe du cimetière Montmartre.

### **Bibliographie**

L. M. Quicherat : *Adolphe Nourrit, sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, Hachette, 1867, 3 volumes.

Ernest Legouvé : *Soixante ans de souvenirs*, 1886-1887. Tome 2 . Hetzel

Fromental Halevy : *Derniers souvenirs et portraits*. 1863. Michel Levy

Auguste Morel : *Mort d'A. Nourrit*, dans *Revue Musicale* VI 1839.

Jean Gouret : *Dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*, 1982. Albatros.

*Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de J.- M. Fauquet. 2003. Fayard

J. Combarieu : *Histoire de la musique des origines à nos jours*, Armand Colin, 5 vol. 1953-1960.

L. Guichard : *La musique et les lettres au temps du romantisme*, PUF, 1955.

J. Mongrédien : *La musique en France des lumières au romantisme 1789-1830*, 1986, Harmoniques, Flammarion.