

Séance publique du 4 novembre 2019

Parcourir la vie musicale à Montpellier, depuis le premier théâtre jusqu'à nos jours (1755 – 2019)

Sabine TEULON LARDIC

Université Montpellier 3 (CRISES)

MOTS-CLÉS

Montpellier, théâtre, opéra, concert, orphéon, OONM.

RÉSUMÉ

Dans la ville de Montpellier, l'essor de l'activité musicale suit ou précède parfois l'évolution de la cité du Bas-Languedoc et son accession au rang de métropole. **Notre point d'ancrage initial, 1755**, correspond à l'inauguration du premier théâtre. Avec sa troupe de comédiens, chanteurs et musiciens, ses programmations se diversifient selon la subvention que la ville octroie aux directions. Cependant, le goût des publics se construit, au point de participer à la constitution de la troupe par le « vote des débuts » au cours du XIX^e siècle.

La seconde séquence s'ouvre vers 1860, lorsque les pratiques musicales se diversifient dans la société. Tandis que les musiciens amateurs se constituent en sociétés (orphéons, harmonie), la structure publique du Conservatoire supplante peu à peu les maîtrises d'église. Le milieu professionnel musical se répartit entre l'enseignement spécialisé du Conservatoire et les rangs de l'orchestre du Grand-Théâtre dont l'âge d'or culmine autour de 1900 : comédie, drame avec musique de scène, opéras français et européens alternent sur l'affiche. En 1890, la première Société de concerts de Montpellier investit la seconde salle du nouvel édifice (Opéra-Comédie), à l'initiative de musiciens et de notables montpelliérains.

Grâce à la constitution de **l'Orchestre de Montpellier sous le premier mandat de G. Frêche (1976)** s'ouvre une période prospère. Désormais fixée à l'année, la saison diffuse conjointement le concert, l'opéra et la musique de chambre avec un orchestre et un chœur institutionnalisés. Ce fonctionnement pérenne accompagne la démocratisation et la décentralisation culturelles : création d'opéras *in situ*, fusion des entités opéra et orchestre labellisés « national » sous le sigle OONM. Face à la diversification des propositions sur le territoire (musiques actuelles, traditionnelles, jazz, *etc.*), son activité sort de l'écrin patrimonial pour mieux se connecter aux publics. Investir une vaste salle (Opéra Berlioz), mailler l'espace régional, inventer des temps forts (Festival de Radio-France Montpellier) et inclure la pratique des enfants (Opéra Junior) sont autant d'axes prioritaires.

À la mémoire de Friedemann Layer, disparu le 3 novembre 2019 à Berlin, « homme de paix » (traduction de son prénom allemand), directeur musical de l'Orchestre de Montpellier, de 1994 à 2007.



Elektra de R. Strauss au festival de Radio-France et Montpellier, 1995 : Friedemann Layer et Hildegard Behrens. Copyright Henri Robert.

Dans la ville de Montpellier, l'essor de l'activité musicale précède ou accompagne l'évolution de la cité du Bas-Languedoc, depuis la tenue des États du Languedoc¹ jusqu'à son accession au rang de métropole régionale à la fin du XX^e siècle. En examiner les phases d'expansion ou de repli est l'occasion de discerner trois périodes significatives, tant pour le champ culturel que pour celui des pratiques sociales.

1. Regard sur les saisons du premier Théâtre de Montpellier édifié en 1755

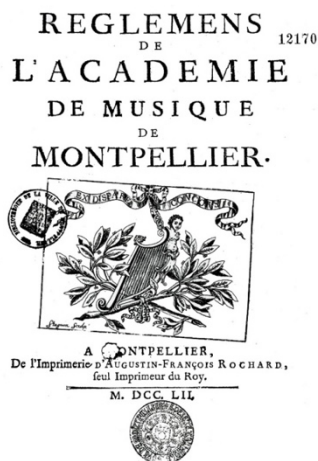
1. 1. De l'Académie de musique à l'édification du Théâtre

Notre point d'ancrage initial, 1755, correspond à l'inauguration du premier théâtre au cœur de la cité, édifié par Philippe Mareschal², ingénieur royal et directeur des fortifications de la province, grâce à l'action d'Armand du Plessis, duc de Richelieu et gouverneur du Languedoc. Toutefois, le coup d'envoi de l'activité musicale vient d'être amorcé par la fondation de l'Académie de musique sous l'impulsion du même gouverneur, en disgrâce de la cour de Versailles, et désirant transplanter à Montpellier d'autres pratiques que celle traditionnelle des bandes de hautbois languedociens³. Comme toute Académie aux Lumières, elle fonctionne par souscription de ses membres. Si nous ne connaissons ni son répertoire ni sa durée d'activité, son organisation est du moins révélée par la publication de ses Réglemens en 1752. Observons la fréquence des « Concerts généraux. Il y aura deux concerts généraux & une répétition par semaine, dont le jour et heure seront indiqués et fixés une fois pour toutes par MM. Les Directeurs⁴. » La constitution de son orchestre mêle professionnels et amateurs confirmés, âgés au moins « de quinze ans accomplis à moins qu'il n'eût avant cet âge des talents suffisants pour être admis dans l'Orchestre⁵ », tandis que les « Académiciens

qui ont des talens pour la Musique ne pourront y entrer que du consentement du Directeur⁶ ».

Le 22 décembre 1755, le Théâtre est inauguré avec une tragédie lyrique empruntée au répertoire de l'Académie royale de musique (Paris), *Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francoeur, directeurs de ladite Académie : serait-ce une forme d'allégeance ? Par la suite, la programmation théâtrale et lyrique se diversifie selon la subvention que la ville octroie aux équipes de direction. Au sein du répertoire, on trouve aussi bien les comédies de Marivaux, de Beaumarchais que les opéras-comiques de Duni et de Favart ou encore les tragédies lyriques de Rameau.

Figure 1 : page titre des
*Règlements de l'Académie de musique de
Montpellier, 1752*
(médiathèque Zola, Montpellier)



Y-a-t-il des créations d'opéra à Montpellier ? Aucune à partir du règne de Napoléon I^{er}, puisque le système de production de chaque théâtre de département devient légiféré et centralisé (décrets de 1806, 1807) afin de contrôler l'organisation théâtrale sur le territoire. Paris crée tandis que la censure veille, la province devient caisse de résonance des créations. Dans l'espace français, toute nomination d'un directeur de théâtre, conjointement visée par le ministère de l'Intérieur, la préfecture et la ville, s'opère pour une *campagne* d'un à cinq ans environ. Avec l'octroi de la subvention municipale annuelle, celui-ci a la charge de programmer, de constituer et rétribuer sa troupe de chanteurs, musiciens, choristes et danseurs, avec la collaboration du régisseur. À Montpellier, cette troupe est constituée à compter de la longue direction de Duel de Neuville (1790-1796). Ce système génère une adéquation entre l'offre et le goût du public⁷. Toutefois, lorsqu'une gestion non maîtrisée provoque la faillite du directeur, l'issue est de constituer une société d'artistes de la troupe. Celle-ci termine alors la saison en cours en toute solidarité, autant pour sauver les salaires que pour satisfaire le public.

1. 2. Construire le goût du public par la rotation du répertoire

Grâce à la richesse de programmation du Théâtre, ouvert cinq à six soirées par semaine, le goût des publics se construit au gré des saisons. Celles-ci pratiquent l'alternance sur une sélection d'œuvres dont les nouveautés parisiennes ne sont point exclues. Autour de 1800, l'engouement pour les opéras-comiques de Grétry, de Monsigny ou de Dalayrac cède peu à peu la place à ceux d'Auber, Adam, Halévy, concomitants des reprises incessantes de Rossini ou de Meyerbeer à l'orée du Second

Empire. Tous constituent le *répertoire*, plutôt homogène dans l'espace français du fait du système centralisé de production. Cependant, la présence de la musique ne se limite pas aux opéras : considérons que le théâtre parlé (drame, vaudeville) est représenté avec des musiques de scène nécessitant un orchestre. La récente découverte de la partition associée à *Lucrèce Borgia* (1832) de V. Hugo est l'occasion d'évaluer comment la musique d'A. Piccinni s'inscrit dans la diégèse d'un drame romantique⁸, à la manière actuelle d'une musique de film. Et comment Montpellier se modélise sur les représentations parisiennes au point d'importer la musique du drame hugolien, créé au Théâtre de la Porte Saint-Martin.

Au milieu du XIX^{ème} siècle, le goût des publics est légitimé par une pratique française démocratique. Le « vote des débuts » octroie à une sélection d'abonnés le droit quantifié de participer à la constitution de la troupe de comédiens et chanteurs durant les deux premiers mois de la saison. Leurs votes successifs correspondent à trois bancs d'essai de chaque interprète, dans des œuvres différentes. Encadrés par le cahier des charges du Théâtre, ces votes entérinent (ou non) le recrutement de l'artiste proposé par la direction. Peut-on considérer que cette pratique s'apparente à une sorte de démocratie participative avant le suffrage universel ? Celle-ci occasionne toutefois des soubresauts publics et le commissaire central de police est parfois obligé d'intervenir pour apaiser le tumulte dans la salle, voire pour ordonner son évacuation.

2. Diversification de l'activité musicale amateur et professionnelle (1860 – 1900)

En 1848, le musicographe J.-J. Bonaventure Laurens, secrétaire de la préfecture de l'Hérault et musicien chambriste écrit à Robert Schumann : « Dans la ville que j'habite, bien que peuplée de quarante mille âmes, bien qu'habitée par une population très savante, bien qu'il y ait des pianos partout, il est fort difficile d'arriver à faire un Quatuor ou un *Quintetto*⁹. »

2. 1. Les sociétés musicales d'amateurs

En effet, notre seconde séquence correspond à la diversification et l'élargissement des pratiques musicales dans plusieurs strates de la société. Lorsque le salon bourgeois du chambriste Laurens accueille la musique romantique européenne, les cercles populaires constitués en société chorales ou d'harmonie sont tout autant actifs. Nous observons une corrélation entre d'une part l'urbanisation de Montpellier, galopante du Second Empire jusqu'à la III^e République¹⁰, et d'autre part la prolifération de sociétés d'orphéon et d'harmonie qui animent chaque quartier. Le mouvement de *vox populi* au sein de l'orphéon couvre l'espace français depuis le pionnier Bocquillon-Wilhelm dans la capitale. Il est encouragé par tout édile, car le recrutement exclusivement masculin, au sein des classes populaires, favorise l'éloignement de potentielles révoltes sociales ou encore de loisirs « à risque ». À Montpellier, le tissu social d'une ville marchande et en expansion viticole capte particulièrement ce nouveau loisir, d'autant qu'il est intergénérationnel et interprofessionnel : ouvriers, commis et artisans s'y mêlent. Chaque orphéon se réunit de manière hebdomadaire pour répéter en vue d'animer les fêtes de quartier ou de participer à des concours régionaux¹¹. Leur nom est à lui seul programmatique en proclamant la fierté du territoire : *La Lyre montpelliéraine*, *Les Enfants de Montpellier*, *L'Orphéon montpelliérain*, *La Chorale Ouvrière Montpelliéraine* etc. L'administration municipale nous informe des modalités d'encadrement lors de leurs prestations dans l'espace public. Ainsi, pour la fête du

solstice d'été aux jardins du Peyrou en 1894, le protocole précise : « La chorale *Les Enfants de Montpellier* se placera au milieu de l'allée de gauche (côté sud), la *Chorale indépendante*, au milieu de l'allée de droite (côté nord). La musique de la *Société de gymnastique La Montpelliéraine* dans l'allée centrale, entre le cheval de bronze et la porte d'entrée du Peyrou¹². »

Par la dénomination occitane de l'orphéon *Lou Cantaires dau Clapas*, nous percevons l'influence du Félibrige dans ces pratiques amateurs. En effet, il les investit depuis les Fêtes latines de Montpellier par des concerts, des représentations de la Société Jacme- le-Conquérant. En 1906, le Congrès du chant populaire, à l'initiative de Charles Bordes¹³, promeut la langue et la culture occitanes via la musique, en la positionnant au même rang que la tradition du chant religieux de l'Église catholique romaine.

Quant aux harmonies et aux fanfares, celles civiles réunissant des amateurs tendent à supplanter quantitativement celles militaires, elles professionnelles. Montpellier, ville de garnison, abrite deux musiques de régiment au XIX^e siècle. Les prestations bi-hebdomadaires du 2^{ème} régiment du Génie et du 122^{ème} de ligne se déploient sur les lieux favorisés de promenade : l'Esplanade qui jouxte la citadelle (garnison), le jardin du Peyrou. Il est intéressant de scruter leur répertoire, certes militaire (marches, pas redoublés), mais aussi constitué de multiples arrangements d'ouvertures et d'airs d'opéra qui vulgarisent la musique dite « savante » dans l'espace public.

À l'intérieur des lieux de culte, les chœurs se distinguent par une pratique non exclusivement liturgique, mais parfois de création. Pour exemple, la maîtrise de la cathédrale Saint-Pierre, associée au chœur de l'église Saint-Denis, participe à la première de l'oratorio *Les Saintes-Maries de la mer*, composé par le montpelliérain Émile Paladilhe (11 avril 1892).

2. 2. La sociabilité musicale du salon bourgeois ou noble

Au sein des classes aisées, nous avons entrevu la pratique du salon bourgeois, fruit d'une sociabilité intime dans l'entre soi, le jour hebdomadaire de réception. Durant la décennie 1860, la correspondance du peintre Frédéric Bazille atteste son haut niveau lorsqu'on y joue les *Symphonies* de Beethoven en réduction pour piano à quatre mains. La particularité de ces réceptions est d'entretenir des liens entre amateurs confirmés et professionnels invités, par exemple un chanteur du Théâtre. Le cas du salon des Sabatier¹⁴ surpasse la norme des relations sociales : il accueille la mezzo austro-hongroise Karoline Ungher (dont la carrière fut européenne), devenue l'épouse de François Sabatier, autour du piano à queue du facteur montpelliérain Xavier Boisselot. Toutefois, ces cercles bourgeois peuvent infiltrer une société musicale collective. Ainsi, la correspondance de Gaston Bazille à son fils Frédéric nous informe en 1863 du « dernier concert de l'année de la Société philharmonique, il a eu comme ses prédécesseurs un très grand succès ; un chœur de femmes de *Pizzare* a eu les honneurs du bis, ces dames le chantent fort bien et ta mère, première coryphée, enlève ses solos de main de maître. La Société va se reposer sur ses lauriers pendant quelques mois ; pour une première année, le résultat obtenu est des plus satisfaisants¹⁵. »

2. 3. L'enseignement spécialisé de la musique devient public

Sous la III^e République, la création de l'École de musique en 1887¹⁶ permet d'accéder à l'enseignement spécialisé de la musique en brassant davantage les milieux sociaux. De fait, cette structure publique supplante peu à peu les maîtrises d'église jusqu'alors prépondérantes. Cependant, n'oublions pas qu'Émile Paladilhe¹⁷ est encore

formé par l'organiste de la cathédrale Saint-Pierre, Dom Sébastien Boixet. Cet enseignement privé lui permet d'entrer au Conservatoire national de Paris à 10 ans, boursier de la Ville de Montpellier, et de décrocher le Grand Prix de Rome à l'âge de 16 ans ...

Lors de son ouverture, le Conservatoire de Montpellier offre onze disciplines vocales et instrumentales, dont la plupart sont accessibles aux filles, dans la lignée de l'École normale d'institutrices, ici fondée en 1876. Deux ans plus tard, il reçoit l'agrément d'École Nationale lors d'une inspection du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Lorsque ses enseignants fournissent en partie l'effectif de l'orchestre du Théâtre, ses élèves peuvent entamer une carrière à l'issue de leur formation.

2. 4. Les saisons lyriques et de concert au Grand-Théâtre

Quant à la saison professionnelle du Théâtre, elle prend de l'ampleur au fur et à mesure que la ville s'enrichit et brigue une place socioculturelle de premier plan sur le territoire national.



Figure 2 : Montpellier. Place de la Comédie (carte postale, cote 6 F. I. 617, AMM)

L'inauguration du Grand-Théâtre le 1^{er} octobre 1888¹⁸ ancre le grand opéra *Les Huguenots* de Meyerbeer dans la mémoire du théâtre. Le rôle de fort ténor (Raoul) fut créé à l'Opéra de Paris (1836) par le montpelliérain Adolphe Nourrit¹⁹, fils de Louis Nourrit, quinquettier du Clapas avant de devenir haute-contre de la scène nationale. En 1888, les décors majestueux de la production montpelliéraine des *Huguenots* et la venue de deux interprètes de l'Opéra de Paris (en sus de ceux de la troupe locale) offrent un éclat considérable à la soirée. Toutefois, celle-ci est pimentée d'épisodes comiques, tel celui où la basse Boudouresque, dont la voix est aussi imposante que la corpulence, est apostrophé depuis la rue pour avoir mis à découvert son postérieur ... en l'absence de rideau aux fenêtres des loges²⁰.

Se pencher sur l'organisation d'une saison de la fin du XIX^e siècle, premier âge d'or de la scène montpelliéraine, est un exercice vertigineux pour comparaison avec notre présent. Le contrat du directeur, biennal ou triennal, est lié au cahier des charges soumis par l'administration municipale, un protocole propre à toute structure théâtrale française. Ce cahier précise la durée d'exploitation (sept mois d'octobre à avril), la fréquence minimale des représentations (vingt par mois *a minima*), enfin la proportion

entre répertoire et création : « Article 31 – Le Directeur variera autant que possible son répertoire ; il sera tenu de donner au moins une reprise par quinzaine, sous peine d’une amende de 500 fr., et de monter un opéra nouveau chaque année, sous peine de 2. 000 fr. ²¹ ». Il est édifiant de rassembler la programmation de la saison 1890-1891, totalisant quarante-quatre œuvres lyriques jouées en alternance, et ce, tant que la recette est bénéfique. Outre la diversité des genres, nous observons ce que la sociologie actuelle nomme « dissonances culturelles » : 13 représentations marquent l’intérêt pour le premier drame wagnérien joué à Montpellier (*Lohengrin*) ; celles-ci égalisent les occurrences de *Miss Helyett*, opérette populaire d’E. Audran.

Titre ²² et compositeur	Genre
<i>Aida</i> de G. VERDI	opéra italien en trad.
Amours du diable (Les) d’A. GRISAR	opéra-féerie
<i>Amour mouillé</i> (L’) de L. VARNEY	opérette
Barbier de Séville de G. ROSSINI	opera buffa en trad.
<i>Carmen</i> de G. BIZET	opéra-comique
<i>Chalet</i> (Le) d’A. ADAM	opéra-comique
Cœur et la main (Le) de C. LECOCQ	opéra-comique
<i>Dame blanche</i> (La) de F. -A. BOIELDIEU	opéra-comique
<i>Docteur Crispin</i> (Le) de L. et F. RICCI	opera buffa en trad.
Domino noir (Le) d’AUBER	opéra-comique
<i>Don Juan</i> de W. -A. MOZART	version grand opéra en trad.
Dragons de Villars (Les) d’A. MAILLART	opéra-comique
<i>Faust</i> de GOUNOD	version opéra
<i>Favorite</i> (La) de G. DONIZETTI	opéra
<i>Fille du régiment</i> (La) de G. DONIZETTI	opéra-comique
<i>Galathée</i> de V. MASSE	opéra-comique
<i>Guillaume Tell</i> de G. ROSSINI	grand opéra
<i>Huguenots</i> (Les) de G. MEYERBEER	grand opéra
Jeanne qui pleure et Jean qui rit de J. OFFENBACH	opérette
<i>Juive</i> (La) de F. HALEVY	grand opéra
<i>Lohengrin</i> * de R. WAGNER	drame allemand en trad.
Lucie de Lammermoor de G. DONIZETTI	opéra italien en trad.
Maître de chapelle (Le) de F. PAER	opéra-comique
<i>Mireille</i> de C. GOUNOD	opéra-comique
<i>Miss Helyett</i> * d’E. AUDRAN	opérette
Monsieur Choufleuri restera chez lui de J. OFFENBACH	opérette
Noces de Jeannette (Les) de V. MASSÉ	opéra-comique
<i>Patrie</i> d’E. PALADHILE	opéra
<i>Périchole</i> (La) de J. OFFENBACH	opéra-comique
<i>Petite mariée</i> (La) de C. LECOCQ	opérette
Poète et musicien** d’E. MARAVAL	opéra-comique
Postillon de Lonjumeau (Le) d’A. ADAM	opéra-comique
<i>Pré aux clercs</i> (Le) de L. -F. HEROLD	opéra-comique
<i>Prophète</i> (Le) de G. MEYERBEER	grand opéra
Rendez-vous bourgeois (Les) de N. ISOUARD	opéra-comique
<i>Rigoletto</i> de G. VERDI	opéra italien en trad.
<i>Robert le diable</i> de G. MEYERBEER	grand opéra
<i>Samson et Dalila</i> * de C. SAINT-SAENS	opéra
Si j’étais roi d’A. ADAM	opéra-comique

Songe d'une nuit d'été d'A. THOMAS	opéra-comique
Traviata (La) de G. VERDI	opéra italien en trad.
Trouvère (Le) de G. VERDI	opéra italien en trad.
Voyage de Suzette* (Le) de L. VASSEUR	opérette
Voyage en Chine (Le) de F. BAZIN	opéra-comique
Zampa de L. -F. HEROLD	opéra-comique

Tableau 1 : programmation lyrique au Grand-Théâtre de Montpellier, 1890-1891.

* désigne une œuvre lyrique programmée pour la première fois à Montpellier.

** désigne une création montpelliéraine."

Enfin, c'est au Théâtre de Montpellier que s'accomplit la redécouverte française de l'opéra baroque, soit la remise à la scène de *Castor et Pollux* de J. -P. Rameau (1737), à l'initiative de Charles Bordes en janvier 1908. Celui-ci a délaissé la *Schola cantorum* de Paris pour fonder la *Schola* montpelliéraine (place Saint Ravy) et promouvoir la musique ancienne dans les foyers méridionaux, de Montpellier jusqu'à Toulouse et Barcelone.

À la faveur d'un événement médiatique, le 6^e centenaire de l'université (1890) sous la municipalité radical socialiste (Alexandre Laissac), l'espace musical s'élargit. Cet événement est l'occasion d'asseoir le rayonnement culturel de la cité en Bas-Languedoc et d'accroître l'influence laïque face au pouvoir de l'Église catholique. La

fondation de la Société des concerts symphoniques de Montpellier (SCSM) en novembre 1890 représente une étape décisive qui stabilise la première activité symphonique professionnelle tout en dotant la ville d'une manifestation à haute valeur symbolique. Car le concert, plus que l'opéra, est un espace symbolique de culture européenne, propre à assurer la pénétration des ouvertures wagnériennes ou des poèmes symphoniques russes par exemple. Les 82 séances de la SCSM inscrivent la ville dans le cercle *select* des cités aptes à proposer cette activité (Toulouse en 1862, Marseille en 1871). Le programme inaugural du 26 novembre 1890 en fait état, tant par les compositeurs programmés (Beethoven, Berlioz, Massenet) que par la profession de foi du collectif des 36 musiciens pionniers, sous la direction de leur chef, Armand Granier : « Elle [la Société] se propose de donner six concerts symphoniques à grand orchestre et de faire entendre les œuvres des grands maîtres, tels que



Figure 3 : concert du 19 février 1894 à la Société des concerts symphoniques de Montpellier (AMM)

Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Berlioz, Massenet, Saint-Saëns, Lalo, Godard, etc.... L'Association s'estimerait satisfaite, si, pour prix de ses efforts, elle

parvenait à doter pour toujours notre Ville d'une Société de Concerts classiques, qui travaillerait à répandre de son mieux les œuvres des grands Maîtres²³. »

Analyser l'ensemble des œuvres programmées fait la part belle aux compositeurs favoris²⁴ - celles symphoniques et concertantes de Saint-Saëns, Beethoven et Mendelssohn - tout en accusant la prégnance des contemporains français (de Massenet à d'Indy) et européens (de Grieg à Rimsky-Korsakov). Cette contemporanéité suscite parfois l'incompréhension des auditeurs au vu de notre dépouillement de la presse locale et régionale. Encore faut-il souligner que le comité de cette Association, constitué d'une vingtaine de bourgeois héraultais²⁵, tient le cap de cette orientation progressiste. Toutefois, faute de subventions municipales ou de l'État, la SCSM rend l'âme en 1903 à l'aube de la crise viticole qui touche la fortune de ces mécènes de la société civile.

2. 5. Les music-halls

À la Belle Epoque, l'offre de divertissement est complétée par les music-halls, répartis entre la gare et le Grand-Théâtre. À l'Eldorado (rue du Faubourg de Lattes) ou à l'Athénée (rue Boussairolles), les revues et chansons alternent avec des numéros de cabaret. Prêtons attention à une chronique de 1903 : « Le tout-Montpellier smart se rend tous les soirs dans ce coquet music-hall de la rue Faubourg de Lattes, que le sympathique M. Higonenc dirige avec tant de tact que d'habileté. L'orchestre de cet établissement, sous la baguette de M. Fontaine, fait merveille et les divers numéros et attractions soigneusement choisis réunissent les meilleurs artistes des Concerts de Paris et de l'étranger, aussi, rien d'étonnant à ce que l'Eldorado ne désespisse pas²⁶. »

3. Institutionnaliser et décentraliser la musique, depuis la métropole de Montpellier jusqu'à la Région et à l'international (1979-2019)

Un grand bond dans le temps nous propulse en 1979. Entre temps, les incessantes relances du concert montpelliérain, que ce soit par la *Schola* de Montpellier (1905-1914), la Mutuelle des musiciens à compter de 1912²⁷, dévoilent les discontinuités de l'action culturelle impulsée par les instances politiques. L'immédiat après-guerre représente également une volonté de doter la ville de saisons lyriques pérennes, tout en se repliant sur le système européen de production, dit le modèle *di stagione*. L'établissement d'une saison lyrique annuelle s'appuie dorénavant sur la permanence du seul orchestre de fosse, les artistes lyriques étant invités en fonction des opéras sélectionnés.

À l'instigation de Georges Frêche maire, la création de l'Orchestre Montpellier en octobre 1979 modifie en profondeur l'espace de la musique, tout en jouant sur d'autres échelles désormais incontournables, de régionale à supra-nationale. Cette fondation a pour contexte la concurrence entre les villes européennes, dont l'attractivité des territoires est un élément déterminant de compétitivité économique. La dynamique des politiques culturelles, depuis le ministère Malraux, en représente le levier. En effet, le Plan Landowski (1966-1976) préconise le maillage culturel du territoire français par des orchestres. En terme de production, diffusion, rayonnement, ce nouvel Orchestre devient le fer de lance de « Montpellier la surdouée », thème de communication socio-politique de l'équipe municipale dès son premier mandat. En effet, au fil de la montée en puissance de la ville et des processus de décentralisation (son statut de métropole en Région), l'élargissement de l'Orchestre et sa couverture territoriale ne cessent d'augmenter²⁸.

3. 1. Phase de l'Orchestre municipal

En 1979, la fondation de l'Orchestre de Montpellier s'opère donc sous un régime municipal. La formation dite *Mozart* (36 musiciens), sous la direction de Louis Bertholon, inspecteur de la musique au ministère, génère la thématique des premiers mois : l'œuvre concertante mozartienne. Comme dans le passé (1890), les concerts se déroulent dans la salle Molière de l'Opéra-Comédie, la grande salle étant dévolue à l'opéra et bientôt au ballet avec l'implantation de l'innovante Compagnie Bagouet qui peut devenir partenaire de l'Orchestre lors de créations remarquées (*Haro* de P. Dusapin). Les médias (presse, radio, télévisuels) relayent abondamment cette activité désormais pérenne du concert et de l'opéra.

3. 2. Phase de l'Orchestre régional

En 1984, dans le cadre des lois de décentralisation (1982), l'Orchestre change de statuts et de régime (Association loi 1901) pour s'accorder au modèle partenarial des subventions allouées par l'État et les collectivités. La structure « Orchestre philharmonique de Montpellier Languedoc-Roussillon » perçoit désormais des subventions triparties (ville, département de l'Hérault, Région et État) en cohérence de ses missions élargies envers les publics. Cet atout peut fragiliser la structure lorsque les politiques utilisent l'orchestre comme outil de communication pour leurs affrontements.

Toutefois, dans la ville étudiante, la tarification très attractive pour les jeunes et les scolaires d'une part, les dispositifs pour les publics empêchés d'autre part (prison, hôpital, maison de retraite) sont de puissants vecteurs de la démocratisation culturelle. En outre, les jeunes de 6 à 20 ans sont accueillis et formés par la structure Opéra Junior à compter de 1989, afin de pratiquer la musique et de se produire sur scène. Au fil des spectacles produits, les jeunes deviennent des ambassadeurs du spectacle vivant pour le temps présent, mais également pour l'avenir, des publics ou professionnels potentiels.

L'été 1985, la décentralisation culturelle n'est pas un vain concept lorsque s'implante le Festival Radio-France et Montpellier, sous la longue direction artistique de René Koering et la logistique de Radio-France. Cette démarche de déconcentration est radicale. Tout concert produit *in situ* - cour Jacques Coeur, place du Nombre d'or lors des prestations d'écoles de samba de Rio de Janeiro, en extérieur à Saint-Guilhem-le-désert - est diffusé sur France Musique et les radios européennes. Les éditions futures élargiront le périmètre de production à la région (Languedoc-Roussillon, Occitanie) en même temps que les styles de musique. Tandis que le jazz résonne au Domaine d'O, Tohu-bohu sur les rives du Lez pour l'*electro*, les musiques baroques essaient dans les églises romanes en région.

Pour les publics, ce Festival international de juillet, qui s'enchaîne à celui aussi prestigieux de Danse, est d'une attractivité efficiente. Les deux orchestres de Radio-France, de France ou d'Europe enchaînent leurs prestations, tandis que les solistes prestigieux se bousculent (M. Rostropovitch en 1985, H. Behrens en 1995, A. Ciccolini ou E. Kissin, *etc.*). Quant à l'OONM, sa mission de re-créditation des versions concertantes d'opéras oubliés des XIX^e et XX^e siècles lui est confiée par le directeur du Festival, également surintendant de l'Orchestre depuis 1990. De *La Esmeralda* de Louise Bertin à *Penthésilée* d'Otmar Schoeck, les publics découvrent en direct des œuvres singulières, dont la plupart sont enregistrées sur CD.

En revanche, le centenaire de l'Opéra-Comique en 1988, puis l'inauguration de l'Opéra Berlioz au Corum en 1990 s'arcbutent sur l'opéra romantique fétiche de la scène montpelliéraine : *Les Huguenots* de Meyerbeer s'inscrivent durablement dans

l'ADN de la scène montpelliéraine. L'opéra est en outre gravé chez Erato par l'Orchestre et son chef du moment, Cyril Diederich.

Cependant, le répertoire de l'OONM est loin d'être circonscrit au passé. Côté concert, la résidence d'artistes est un processus fructueux pour la diffusion contemporaine : de jeunes compositeurs dotent le concert de créations, tout en intervenant dans la médiation pour les publics. Se succèdent ainsi Jean-Louis Agobet, Jean-Jacques di Tucci (2001-2002), M. -A. Perez Ramirez (2003-2005), Philippe Schoeller (2009-2010). Progressiste comme dans le passé, la programmation lyrique est une des rares sur le territoire français à assurer des créations régulières : la décentralisation est actée. De 1986 à notre temps, le *continuum* en est éloquent, de l'opéra jusqu'au genre actuel de « théâtre musical collaboratif » (*Soupe populaire*).

Saison	Œuvre / compositeur / librettiste
1988	<i>Noces de sang</i> / Charles Chaynes / d'après <i>Bodas de sangre</i> de F. Garcia Lorca,
1989	<i>Roméo et Juliette</i> / Pascal Dusapin / Olivier Cadiot d'après W. Shakespeare
1992	<i>Le Château des Carpathes</i> / Philippe Hersant / J. Silva-Melo d'après J. Verne
1994	<i>Marie de Montpellier</i> / René Koering
1995-1996	<i>Goya</i> / Jean Prodromidès / J. Cosmos
1996-1997	<i>Go-gol</i> / Michaël Levinas / d'après <i>Le manteau</i> de N. Gogol
2006-2007	<i>Rimbaud, la parole libérée</i> / M. -A. Pérez-Ramirez / C. Donner
2007-2008	<i>Scènes de chasse</i> / R. Koering / d'après <i>Penthesilea</i> d'H. von Kleist
2009	<i>Affaires étrangères</i> / Valentin Villenave / d'après <i>Politique étrangère</i> de L. Trondheim et Gerner
2010	. <i>Galax</i> / P. Schoeller / M. Glück (opéra pour voix d'enfants et orch.) . <i>La Cantatrice chauve</i> / G. Calvi / d'après la pièce d'E. Ionesco
2012-2013	<i>Jetzt</i> / M. Nitschke / J. Lüscher
2014-2015	<i>Happy, happy</i> / M. Nitschke
2016-2017	<i>Soupe populaire</i> / Reinhardt Wagner & The Tiger Lillies (groupe rock) / M. -E. Signeyrole
2019	<i>Poil de carotte</i> / Reinhardt Wagner / d'après J. Renard

Tableau 2 : créations lyriques ou de théâtre musical à l'OONM de 1986 à 2019

Parmi celles-ci, nous proposons un éclairage sur *Marie de Montpellier*²⁹, livret et musique de R. Koering, créé en janvier 1994. Les clés faussement historiques sont plaisamment détournées par le compositeur, qui est son propre librettiste. « J'écris un opéra méchant et ironique [...]. Première précision importante, *Marie de Montpellier* n'est pas un opéra historique-péplum. Deuxième précision, *Marie de Montpellier* n'est pas un opéra tragique comme en composent tant de mes confrères, mais un opéra méchant qui pour moi illustre l'adage " il vaut mieux en rire qu'en pleurer ". [...] *Marie de Montpellier* n'est pas un opéra historique sur la célèbre mère de Jacques le Conquérant, mais l'opéra historique qu'il aurait pu être est le prétexte d'une étude de mœurs sur le monde musical tel que nous le connaissons. Le compositeur [se trouve confronté] aux intrigues, aux prétentions, aux exigences, au caractère parfois difficile des interprètes et de tout ce petit monde qui fait notre joie³⁰. » Outre la savoureuse caricature de la diva dans *Madama Butterfly* de G. Puccini, les citations musicales sont autant de clins d'œil instaurant la complicité avec les publics, telle « la Danse du Chevalet que les habitants de Montpellier inventèrent pour la naissance du petit Jacques le Conquérant, le grand roi d'Espagne, le 1er février 1208³¹ ». Ce lien mémoriel entretient un dialogue avec la danse languedocienne emblématique, représentée sur la *Bull. Acad. Sc. Lett. Montp.*, vol. 50 (2019)

fresque du plafond de l'Opéra-Comédie peinte par Urbecq, et encore dansée à Montpellier par le groupe La Garriga.

Figure 4
Marie de Montpellier de R. Koering,
 programme de salle de l'Opéra de
 Montpellier, 1994
 (coll. privée)



3. 3. Label d'Orchestre National

Après sa labellisation d'Orchestre National par le ministère de la Culture (1999), puis la fusion des entités opéra et orchestre (2001) sous le sigle OONM, les chefs d'orchestre étrangers hissent la phalange sur les rangs nationaux et européens. L'autrichien Friedemann Layer laisse une trace pérenne non seulement par l'impressionnante discographie éditée avec la structure³², mais aussi par sa sensibilité viennoise magnifiant, entre autres partitions, la *III^e Symphonie* de Mahler ou l'*Elektra* foudroyante de R. Strauss avec Hildegard Behrens au Festival de Radio-France et Montpellier (1995). En 2008, le chef étasunien Lawrence Foster lui succède, suscitant notamment des tournées allemandes à la tête de la phalange. Depuis le plateau de la salle Berlioz, l'Orchestre devient l'ambassadeur de Montpellier au Liban, au Mégaron d'Athènes (1999), en Italie (2008), au Théâtre des Champs Elysées, mais aussi au Pont du Gard pour un concert expérimental avec le célèbre DJ Jeff Mills (2005).



Figure 5 : l'OONM à l'Opéra Berlioz (Corum, 2000).

L'élargissement de la formation orchestrale (92 musiciens) permet désormais de se confronter aux œuvres postromantiques des XX^e-XXI^e siècles : Les *Gurre-Lieder* de Schoenberg rassemblent les Orchestres nationaux de Lyon et de Montpellier (1991), *Le Sacre du printemps* de Stravinsky résonne plusieurs fois avant le centenaire de la partition (2013). Plus inédit, le *Concert-match* de Koering et Diemecke (21 juin 1999), conçu en prolongement du Mondial de foot, interpelle les publics placés face à la projection simultanée du match France-Brésil 1998, ainsi qu'à l'affrontement symbolique de deux « équipes » orchestrales.

En 2014, l'OONM accuse la réduction d'effectif des musiciens, opérée à la demande des collectivités territoriales, suite à une gestion financière défaillante. Certes, cette réduction représente une moins-value pour la structure et accuse une rupture dans sa constante ascension. Mais elle est cependant compensée par l'ouverture et l'élargissement des publics, impulsés sous la direction de Valérie Chevalier, notamment par les actions de médiation. Pour exemple, le concert « au cœur de l'orchestre » place les publics sur le plateau, entre les musiciens, pour éprouver des sensations de proximité. Outre l'orientation à nouveau consensuelle des programmes de concert, la nomination du chef danois Michael Schönwandt, expert du répertoire romantique et postromantique, fait l'unanimité de la critique et des musiciens. La réception du *War Requiem* de Britten (2017) et les versions concertantes de *Tristan und Isolde*, de *Fervaal* de d'Indy (Festival de Radio-France Occitanie, 2019) l'attestent. Le rajeunissement des publics s'exprime aussi par le pluralisme des artistes en résidence. Plasticiens, électroacousticiens comme Julien Guillamat et son *acousmonium*³³ (festival Klang, 2019), jeunes metteurs en scène comme Ted Huffman, tous proposent des univers en phase avec les facettes de l'art contemporain.

3. 4. Mixité culturelle

À Montpellier, l'espace des musiques n'est évidemment pas réduit au seul Orchestre : les musiques actuelles dans les studios équipés de Victoire 2 permettent aux groupes héraultais d'expérimenter leurs projets, puis d'enregistrer. La nouvelle génération de salles accueille les tournées internationales du show biz à l'Arena ou au Zénith. La jauge de ce dernier permet d'enregistrer en public l'émission populaire de France 2 « Les Prodiges » avec l'OONM sous la baguette de la cheffe Zahia Ziouani (2018). D'autres événements sont des marqueurs de l'identité plurielle de la ville. Citons l'exemple des musiques traditionnelles du festival montpellierain Arabesques, qui transplantent les publics vers l'autre rive méditerranéenne.

D'émancipation en décentralisation

En s'émancipant très progressivement du modèle parisien, qui prévaut de 1755 jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre, la vie musicale à Montpellier révèle les changements sociétaux et politiques dans l'espace national. L'accès à la musique de telle classe sociale, la participation du public (vote des débuts), l'absence ou la cohérence des politiques culturelles, les nouveaux médias sont de puissants vecteurs mobilisés par les acteurs successifs de la musique.

Au bilan des 40 ans de l'OONM, les missions avérées de démocratisation, décentralisation, création et médiation connectent les publics au meilleur des émotions musicales, dans l'effervescence d'une offre diversifiée. Pour les acteurs actuels, il s'agit

de faire perdurer la volonté d'ouverture artistique et culturelle à l'aune des défis de demain : sociaux, numériques et spatiaux en Occitanie.

RÉFÉRENCES

¹ Voir notamment la présence de Molière danseur dans un ballet de cour représenté à Montpellier en 1655. Cf. Philippe Mauran, « Le Ballet des Incompatibles ou l'État du Languedoc en 1655 », *XVII^e siècle*, 2014/4 (n° 265), p. 691-707.

² A l'emplacement de la porte de Lattes. Cf. Pierre Peretti, « Le théâtre de Montpellier », *Bulletin historique de la Ville de Montpellier*, n° 30/ 2005, p. 10-11.

³ Formation traditionnelle languedocienne depuis la Renaissance, la bande de hautbois accueille encore le baron Fabre de retour de Rome avec sa collection de peintures, en 1826 (*Le Véridique*, mercredi 5 juillet 1826).

⁴ *Règlements de l'Académie de Musique de Montpellier*, à Montpellier, imprimerie d'Augustin-François Rochard, M.DCC.LII, article IX, p. 6.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*, article XIII, p. 8.

⁷ Voir S. Teulon Lardic, « La Collection Gilles (1790-1908) : valoriser un siècle de programmation au théâtre de Montpellier », S. Féron et P. Taïeb (dir.), *L'historiographie des institutions lyriques françaises* :

http://tristan.ubourgogne.fr/CGC/publications/historiographie_institutions_lyriques_francaises/Sabine_Teulon-Lardic.html

⁸ Benoît Louriou, « Découverte de la musique de scène de *Lucrece Borgia* aux Archives municipales de Montpellier », *Bulletin historique de la Ville de Montpellier*, n° 39/ 2017, p. 52-67.

⁹ J.-J.-Bonaventure Laurens, lettre « Montpellier, avril 1848 », Eigeldinger édit,

« Correspondance complète avec Robert Schumann (1848-1853) », *Revue de musicologie*, tome 102, 2016/ n° 2, p. 401.

¹⁰ Notamment sous le mandat des maires D.-J. Pagézy (élu en 1852), A. Laissac, à compter de 1878.

¹¹ Par exemple, celui qui rassemble les orphéons du Midi en 1884. Voir S. Teulon Lardic, « Le concours d'harmonies, fanfares et orphéons du Centenaire Fabre à Montpellier 1884 », *Revue de la Société d'Histoire moderne et contemporaine de Nîmes et du Gard.*, n° 29, 2009, p. 69-87.

¹² Lettre de la Mairie au commissaire de police, 16 juin 1894, liasse *Les Enfants de Montpellier*, série R2/1 183, Archives municipales de Montpellier (désormais abrégées en AMM).

¹³ Voir S. Teulon Lardic, « Vous avez dit "populaire" ? Le Congrès du chant populaire à Montpellier (1906) », *Chanter en France en 1900*, Les Journées Charles Bordes, Tours, 2016, p. 9-16.

¹⁴ Cf. Patrick Florençon, « Les Sabatier : portraits croisés de riches bourgeois montpelliérains du XIX^e siècle », *Bull. Acad. Sc. Lett. Montpellier*, séance du 23 juin 2014, tome 45 (2014), p. 229.

¹⁵ Gaston Bazille, lettre « Montpellier, 8 juin 1863 », dans Frédéric Bazille, *Correspondance*, A. Jourdan et D. Vatuone éd., Les Presses du Languedoc, 1992, p. 53.

¹⁶ Concomitante des infrastructures de formation : »l'École des Beaux-Arts (1872), l'Ecole de l'Agriculture, l'Ecole normale d'institutrices (1876) et l'Ecole de commerce (1897).

¹⁷ Emile Paladilhe est né en 1844 au mas des Merle, quartier de Figuerolles.

¹⁸ Pour l'historique de son édification, consulter de Pierre-Joan Bernard, « D'un théâtre à l'autre, les aléas de la construction », *1888-2018. Les 130 ans de l'Opéra-Comédie*, p. 2-15.

¹⁹ Voir Élysé Lopez, « Adolphe Nourrit, la destinée romantique d'un ténor montpelliérain », *Bull. Acad. Sc. Lett. Montpellier*, séance du 13 octobre 2014, tome 45 (2014) : https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/.../LOPEZ-2014.pdf

²⁰ S. Teulon Lardic, « Inaugurer le Grand-Théâtre de Montpellier en 1888 », *1888-2018. 130^e anniversaire de l'Opéra-Comédie*, p. 16-28.

²¹ *Cahier des charges du Théâtre de Montpellier 1888-1891*, p. 20-21.

²² Légende : * pour une nouveauté à Montpellier, ** pour une création locale.

²³ Programme de la Société des concerts symphoniques de Montpellier, séance du 26 novembre 1890 (*Journal du Théâtre*, cahier 9S 4, p. 262, AMM)

²⁴ S. Teulon Lardic, *Inventer le concert public à Montpellier : la Société de Concerts symphoniques (1890-1903)*, Lyon : Symétrie, 2014 p. 240-241.

²⁵ Le profil des membres fondateurs regroupe des professions libérales (médecins), des industriels, des »professeurs d'université, quelques nobles. Certains sont membres de l'Académie de Montpellier.

²⁶ *La Coulisse*, 14 au 21 février 1903.

²⁷ Voir de S. Teulon Lardic, « L'œcuménisme selon Charles Bordes : mixité des répertoires sacrés et profanes dans la sphère de la Schola de Montpellier (1901-1909) », Y. Nommick (dir.), *Charles Bordes et la musique d'église entre réforme, propagation et enjeux sociopolitiques (1891-1914)*, colloque de l'université de Montpellier 3, 2017 (à paraître) ; *Id.*, « Entre mutualisme et diffusion musicale, la Mutuelle des Musiciens de Montpellier (1910-1914) », *Études héraultaises*, 2016, n° 46, p. 87-104.

²⁸ Voir S. Teulon Lardic, « Stratégies socio-spatiales du patrimoine musical : l'Orchestre National de Montpellier Languedoc-Roussillon 1979-2009 », L.-S. Fournier, D. Crozat, C. Bernié-Boissard et C. Chastagner (dir.), *Patrimoine et désirs d'identité*, colloque des universités de Montpellier et de Nîmes, Paris : L'Harmattan, 2012, p. 219-242.

²⁹ Née de Guilhem VIII et d'Eudoxie Comnène, fille de l'empereur d'Orient, Marie de Montpellier prit les rênes de la ville-seigneurie en 1204 lorsque son frère, Guilhem IX, fut chassé par une fronde. Elle épouse Pierre II d'Aragon, qui possède le comté du Roussillon. Ce dernier »vise la Seigneurie de Montpellier »(étendue de Frontignan à Lattes) et se désintéresse de son épouse. Du subterfuge nocturne ourdi par Marie naquit Jacques d'Aragon.

³⁰ René Koering, « Avertissement du compositeur », *Marie de Montpellier*, programme de salle de 1994, p. 4.

³¹ *Idem*, p. 8.

³² Consulter sur le site de l'OONM :

<https://www.opera-orchestre-montpellier.fr/discographie> .

³³ Avec des sons de synthèse, *l'acousmonium* et ses 70 haut-parleurs produisent une musique qui embrasse l'espace. Cette technologie invite les auditeurs à d'autres expériences sensorielles, à la confluence des approches esthétiques et philosophiques.