

Deux opéras pour un roman

Olivier Bara

La rivalité entre « grand opéra » et opéra-comique remonte à l'époque des spectacles forains, quand vaudevilles et comédies en ariettes disputaient à l'Académie de musique le droit de chanter en scène. On a connu, d'un théâtre à l'autre, quelques doublés, d'abord sous la forme de parodies, puis sous celle de doublons, quand le même sujet est traité à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, dans le « grand genre » d'un côté, dans le « genre moyen » de l'autre. Il peut s'agir d'une refonte du livret et de la partition comme dans le cas de *Robert le diable*, initialement conçu pour l'Opéra-Comique afin de poursuivre la veine médiévale de *La Dame blanche*. Chaque institution peut aussi traiter un même sujet en deux œuvres distinctes, comme *Masaniello* de Carafa, créé en 1827 à l'Opéra-Comique, deux mois avant *La Muette de Portici* d'Auber à l'Opéra. Tel est le cas également du *Pré aux clercs* qui anticipe de quatre ans *Les Huguenots* de Meyerbeer, créé à l'Opéra le 29 février 1836.

La relation entretenue respectivement par *Le Pré aux clercs* et par *Les Huguenots* avec le roman de Mérimée éclaire leurs dramaturgies distinctes. *Chronique du règne de Charles IX*, source directe de l'opéra-comique, référence plus lointaine du grand opéra, ne serait-il pas plus proche, d'esprit, de ton, de vision historique, du « demi-caractère » de l'opéra-comique ? Ou bien la violence de l'histoire trouverait-elle un épanouissement spectaculaire sur la scène de l'Opéra ?



CONTEXTES DE CRÉATION

Le Pré aux clercs prend naissance en 1832, dans une phase critique de la vie de l'Opéra-Comique sur fond d'épidémie de choléra. Le Théâtre-Italien occupant la première salle Favart, l'Opéra-Comique est en déménagement permanent : entre 1829 et 1840, il quitte le Théâtre Feydeau, passe de la salle Ventadour à la salle de la Bourse (où est créé *Le Pré aux clercs*) avant de se stabiliser dans la deuxième salle Favart en 1840. L'institution va de faillite en changement de direction. Le genre se cherche. Alors que Scribe et Boieldieu puis Scribe et Auber lui ont conféré une nouvelle assise avec *La Dame blanche* en 1825, puis avec *Fra Diavolo* en 1830, *Zampa* de Mélesville et Hérold a rouvert le champ des possibles par sa dimension fantastique, son héros inquiétant, son jeu avec le mythe don juanesque. L'opéra-comique s'avère prompt à basculer vers son rival, le grand opéra : *Zampa* précède de quelques mois en 1831 *Robert le diable* et Meyerbeer peut craindre de passer pour un imitateur. En face, l'Opéra connaît dans la salle Le Peletier un essor spectaculaire depuis *Le Siège de Corinthe* et *Guillaume Tell* de Rossini, et *La Muette de Portici* de Scribe et Auber. Dès le début de la monarchie de Juillet, Louis-Désiré Véron, le nouveau directeur, est décidé à faire de son théâtre le « Versailles de la bourgeoisie ». Le succès colossal de *Robert le diable* en 1831, puis ceux de *La Juive* d'Halévy en 1835 et des *Huguenots* de Meyerbeer en 1836, parachèvent la métamorphose moderne de l'ancien temple des enchantements.

La *Chronique du règne de Charles IX* se trouve donc exploitée par deux rivaux parvenus à des situations bien différentes. La relation à l'Histoire qu'impose de fixer l'œuvre de Mérimée doit permettre à l'opéra-comique et au grand opéra de se distinguer l'un de l'autre, et au premier de se refonder. La rivalité entre les deux ouvrages existe dès l'origine de leur composition, qui remonte pour tous deux à 1832. Le contrat signé par Meyerbeer stipule que son nouvel ouvrage doit puiser son sujet dans le passé national. Selon Jane Fulcher, le sujet des *Huguenots* est choisi dans le contexte d'un anticléricalisme persistant depuis la révolution de Juillet. En réalité, deux opéras historiques sont planifiés : *Les Huguenots* et *La*

Juive. Confiés au même librettiste, Scribe, ils forment un diptyque chargé d'illustrer le danger des fanatismes religieux. Dans les deux cas, les héros refusent d'abjurer leur foi et font le choix du martyre. Au massacre du 24 août 1572 fait pendant le Concile de Constance, en 1414. Les ouvrages de Scribe relèvent d'une philosophie libérale d'origine voltairienne, désireuse d'afficher, contre le régime des Bourbons renversé, les valeurs renouvelées de tolérance et d'universalisme – et cela alors que la « loi du culte israélite », votée par l'Assemblée le 4 décembre 1830, donne aux Juifs de France une complète égalité des droits civiques, tandis que la religion d'état est remplacée par la « religion de la majorité » dans l'article 6 de la charte révisée de 1830.

Assurément, ce moment libéral de 1830 pèse peu sur la création du *Pré aux clercs*. Le livret d'Eugène de Planard naît d'une volonté d'ajuster un sujet à coloration pittoresque, riche de situations fortes, aux formes dramatico-musicales d'un opéra-comique en trois actes, monté sur une scène limitée spatialement et techniquement, pour un orchestre, un chœur et un ensemble de solistes sans commune mesure avec les ressources du grand opéra. Il s'agit moins d'éblouir que de divertir aimablement, non sans faire passer quelques frissons dans le public. Jules Janin affirme d'ailleurs le 17 décembre 1832 dans le *Journal des débats* : « C'est une pièce très bien faite, opéra-comiquement parlant. »



DEUX USAGES DRAMATURGIQUES DE MÉRIMÉE

Le grand opéra se fonde sur une esthétique du collage de numéros musicaux variés et sur l'articulation des plans larges et rapprochés, l'unité de perspective étant offerte par le déchaînement des « intérêts historiques puissants » qui broient les destins individuels. Le protestant Mergy et la catholique Diane de Turgis du roman deviennent Raoul de Nangis, galant gentilhomme protestant, et Valentine de Saint-Bris, sage dame d'honneur de Marguerite de Valois. Jane Fulcher analyse l'intrication des sphères

publiques et privées comme une manière de placer à distance la représentation des violences religieuses : « Le gouvernement souhaitait éviter la vision d'un conflit idéologique extrême et le noyer dans la reconstitution historique. » C'est peut-être donner au politique un pouvoir excessif sur le travail de Scribe, formidable créateur de formes dramatico-musicales obéissant d'abord à des exigences spectaculaires et lyriques.

Le roman-chronique de Mérimée, sa discontinuité narrative et son éclatement spatio-temporel pouvaient entraîner le livret vers une dispersion où se perdrait l'effet de crescendo dramatique. Scribe n'en reprend que peu d'éléments, effaçant les figures historiques de Charles IX et de Coligny, inventant Saint-Bris, père de Valentine, et Marcel, serviteur de Raoul, donnant à Marguerite de Valois un rôle d'entremetteuse. Mais s'agit-il d'infidélité dès lors que le livret n'est aucunement pensé en terme d'adaptation ni même de transposition ?

Comme l'a souligné le musicologue Anselm Gerhard, la nouveauté des *Huguenots* réside dans l'implacable montée dramatique au fil des actes, dans l'accentuation des contrastes, et surtout dans la mise en scène de foules fanatisées :

Dans *La Muette de Portici*, le soulèvement sanglant des pêcheurs napolitains avait encore lieu dans les coulisses, de même le duel qui avait opposé deux personnages tout à fait respectables du *Pré aux clercs* d'Hérold.

L'intrication d'une intrigue sentimentale et d'une action sociale confère au grand opéra, au-delà de son éclectisme stylistique, une homogénéité de perspective et une dimension épique. L'opéra construit une vision de l'histoire profondément tragique, dans la mesure où sont évacués de la scène les acteurs politiques et où ne sont montrés que des personnages confrontés à des masses brutales. Pas de mise en cause de la faiblesse des rois, mais le constat effaré d'un déchaînement aveugle de passions collectives. Peut-être rejoint-on ici la vision d'un Mérimée sceptique face à l'idée de progrès et refusant de conférer un sens rationnel à l'Histoire ?

Rien de tel à l'Opéra-Comique. Dans l'ouvrage d'Hérold, le librettiste Planard décale l'intrigue de dix ans, « en 1582, sous le règne d'Henri III ». Le recentrement du sujet sur le duel est tiré du chapitre IV du roman :

D'un bout de la France à l'autre, la susceptibilité chatouilleuse de la noblesse donnait lieu aux événements les plus funestes, au point que, d'après un calcul modéré, sous le règne de Henri III et sous celui de Henri IV, la fureur des duels coûta la vie à plus de gentilshommes que dix années de guerres civiles.

Le but est d'effacer toute perspective épique. L'intrigue se rabat sur le duel provoqué par la rivalité amoureuse. Planard emprunte le nom du lieu, reprend la belle image de la barque traversant la Seine pour conduire les duellistes au lieu du combat puis pour ramener le corps du perdant, mais maintient hors scène la violence de l'affrontement. Les choix de Planard et d'Hérold vont dans le sens d'un évitement de l'Histoire, conçue par le romantisme dans son épaisseur sociale, sa profondeur morale, la convergence des mouvements collectifs et des évolutions privées. L'histoire, à l'Opéra-Comique, est davantage traitée comme un matériau scénique, le pittoresque décoratif l'emportant sur la couleur locale explicative. Parallèlement, une rhétorique non du contraste mais de la dilution des couleurs juxtaposées caractérise la dramaturgie musicale. En témoignent le respect des emplois dans l'invention des personnages. Comme dans la comédie classique, le couple de jeunes et nobles premiers Isabelle et Mergy, dont l'union est soutenue par la reine, est complété par un couple populaire, en quête également, dans leur propre sphère culturelle, d'un bonheur privé : Giroton et sa fiancée Nicette. Loin de la sévère figure de Marcel dans *Les Huguenots*, loin aussi de l'athée blasphémateur Bévillier chez Mérimée, le personnage de Cantarelli apparaît comme une pure invention, motivée par la nécessité d'accorder un rôle à Féréol, titulaire de l'emploi de Trial, ou ténor comique. La distribution relève ainsi d'une recette simple, mais efficace, d'adoucissement de l'amertume.

Un tel équilibre se retrouve au sein de la partition, en particulier dans le magnifique finale, représentatif de l'esthétique tempérée et de la dramaturgie contenue caractéristiques de l'opéra-comique en ce premier XIX^e siècle. La situation est partiellement empruntée à Mérimée : Comminge (bien qu'ignorant l'amour de Mergy pour Isabelle) l'a provoqué en duel ; entre-temps, la reine a organisé le mariage secret des deux amants, prêts à fuir ; Mergy revient régler sa dette d'honneur avec Comminge. Des archers forcent les duellistes à vider leur querelle à l'abri des regards. On voit les bateliers emmener un corps sur leur barque : c'est celui de Comminge. Mergy et Isabelle peuvent penser à leur bonheur et fuir. Si les danseurs dans le lointain créent avec le transport du cadavre sur le fleuve un effet de contraste, c'est, loin de l'oxymore romantique (par lequel le grotesque grimaçant de la mort s'imisce dans les plaisirs des vivants), pour affirmer le triomphe des forces de vie et du bonheur privé, une fois éprouvé le frisson de la violence théâtralement effleurée et musicalement stylisée.

Le glissement de la barque sur la Seine, sur une pédale de *si* immuable, soutenue par le roulement sourd des timbales et l'unisson entre violoncelles et altos en scordature (« les altos baissent leur *ut* au *si* bécarre »), symbolise le traitement de la violence historique dans l'opéra-comique : moins collective qu'individuelle, moins montrée que suggérée, emportée par les rythmes de la gaieté trépidante. L'opéra-comique « romantique », tributaire d'une tradition légendaire du conte, des formes closes et des couplets, ne connaît de l'histoire que son imagerie et de la temporalité que ses cycles porteurs d'un retour assuré vers la vie.

Les usages distincts du roman de Mérimée ne tiennent donc pas seulement aux différences entre les deux genres dans les années 1830. La *Chronique* a séduit l'opéra-comique et simplement offert quelques données au grand opéra parce que son traitement distancié de l'histoire s'accommodait plus spontanément au demi-caractère de l'opéra-comique, à son art d'effleurer les sujets et de privilégier les frissons momentanés – là où le grand opéra recherchait l'éclat, et, dans le moment libéral des débuts de la monarchie de Juillet, la démonstration philosophique du danger des fanatismes.

Pour autant, l'humour de l'opéra-comique ne possède pas le caractère dissolvant de celui dont use Mérimée. Il ne va pas jusqu'à entamer la croyance dans un sens de l'histoire, que l'opéra de Scribe et Meyerbeer met en cause dans la brutalité de son dénouement. Ce sont finalement les agréments du conteur Mérimée qui impriment au *Pré aux clercs* son allure de conte – un conte où l'on ne pense plus à l'Histoire avec un H, laissée au grand opéra. Toutefois, aucun des deux ouvrages lyriques ne parvient à intégrer la tension fondatrice du récit mériméen, mélange de fascination pour l'horreur de l'histoire et de distance amusée avec les codes du récit historique. La déchirure du « roman historique critique » inventé par Mérimée, aucun opéra ne peut la rendre. L'opposition générique et esthétique entre *Le Pré aux clercs* et *Les Huguenots* permet néanmoins d'en prendre, à distance de l'œuvre littéraire, toute la mesure.



Médaille représentant le profil d'Hérold.
Archives Leduc.

Medallion depicting Hérold in profile.
Leduc Archives.