

Nitouche pour l'éternité

Pascal BLANCHET

L'amateur d'Hervé qui décide d'aller faire un tour dans sa ville natale de Houdain (Pas-de-Calais) peut aller se recueillir devant le 36 rue Roger-Salengro, où se dresse encore la maison qui a vu naître le compositeur en 1825. Une fois qu'il aura lu la plaque pieusement vissée sur ces murs anciens, le voyageur n'aura que quelques pas à faire pour arriver à l'angle de la rue Jean Jaurès. Là, il aura la surprise de se retrouver nez à nez avec Hervé, ou du moins sa statue, s'élevant au centre d'un joli square qui porte son nom. Le musicien, debout face à un pupitre, le bras levé, la baguette à la main, dirige une de ses partitions. En penchant un peu la tête, on réussit à lire le titre : *Mam'zelle Nitouche*. Pour l'éternité, Hervé dirige donc cette œuvre qui demeure sa plus connue, davantage encore que *Le Petit Faust*, son autre grand succès, ou que les trois autres volets de sa « tétralogie », *L'Œil crevé*, *Chilpéric* et *Les Turcs*. L'œuvre ne fait pourtant pas l'unanimité parmi les « hervéistes », certains lui reprochant d'être une partition de moindre envergure, de manquer de ces grands ensembles qui permettaient à Hervé de donner libre cours à tout son talent. Ce dédain relatif pour une œuvre qui refuse de mourir est-il justifié ? Et le moment de réhabiliter *Mam'zelle Nitouche* est-il venu ?

L'opérette comme autobiographie

En 1847, j'étais engagé comme acteur lyrique au théâtre de Montmartre, sous la direction Daudé. Je n'avais pas d'appointements, et j'étais obligé de me fournir mes costumes. Heureusement je cumulais avec cette place, celle d'organiste du grand orgue de Saint-Eustache, aux appointements de 800 francs par an ; comme cela, ça pouvait marcher.

C'est par ces mots qu'Hervé débute un fascinant mémoire, rédigé en 1881 et intitulé *Notes pour servir à l'histoire de l'opérette*. Dans ce manuscrit d'une vingtaine de pages, tout en parlant des débuts du genre qu'il revendique avoir

inventé, Hervé nous raconte sa vie. Chemin faisant, il se vante – le plus modestement qu'il peut – de ses succès, et règle quelques comptes – le plus gentiment qu'il peut –, notamment avec Jacques Offenbach, son rival mort quelques mois plus tôt et auquel on l'associe toujours. (Note au voyageur qui visite Houdain : un peu en périphérie de la vieille ville, il trouvera une rue Hervé, laquelle ne manque pas de croiser... une rue Offenbach !)

Outre la mine de renseignements et d'anecdotes qu'elles contiennent, on est tenté de voir aussi dans les *Notes* d'Hervé l'embryon de ce qui allait devenir *Mam'zelle Nitouche* deux ans plus tard. Au moment de la création de l'ouvrage, en janvier 1883, tous les critiques sans exception prennent soin de mentionner deux choses. D'abord que les librettistes ont suivi d'un peu trop près la trame du *Domino noir*, opéra-comique de Daniel-François-Esprit Auber encore bien connu à l'époque, narrant la fugue nocturne d'une jeune fille hors des murs de son couvent. Ensuite que le sujet de ce vaudeville-opérette (ainsi nomme-t-on ce genre nouveau) est tiré d'un épisode de la jeunesse d'Hervé, détail que tous s'accordent à trouver piquant et qui semble avoir contribué grandement au succès de la pièce. Un siècle et demi plus tard, la référence au *Domino noir* semble bien lointaine, mais la situation d'organiste-compositeur d'opérettes « dans le placard » a conservé toute sa saveur.

Hervé a rédigé ses *Notes* en réponse à une question que lui posait l'éminent chroniqueur théâtral du journal *Le Temps*, Francisque Sarcey. Il venait d'entreprendre une série d'articles portant sur « la formation des genres » et débutait avec l'opérette, « que nous avons eu la chance singulière de voir naître, prospérer, jeter un éclat extraordinaire, puis s'affaiblir et se résorber dans les genres déjà fixés, d'où elle était sortie », dit-il. C'était en juillet 1881, Offenbach était mort en octobre de l'année précédente, et les articles parus au moment de son décès mentionnaient fréquemment qu'il était le père de l'opérette.

Une affirmation qui devait faire bondir Hervé, convaincu d'avoir écrit paroles et musique de la première œuvre du genre, une pochade de 1848, *Don Quichotte et Sancho Pança*. Sous-titrée « tableau grotesque », l'œuvre met en vedette l'acteur Désiré, « gros et court », et Hervé lui-même, « long et mince », précise-t-il dans ses *Notes*, avant d'ajouter péremptoire : « Ainsi, *Don Quichotte* fut la première opérette ; elle reçut, je puis le dire une consécration solennelle à l'Opéra-National ». Mais Sarcey situe les débuts du genre quelques années plus tard. Selon lui, le titre de première opérette revient à une autre œuvre d'Hervé : « C'est au *Compositeur toqué* bien plus qu'à *Don Quichotte et Sancho Pança* qu'il faut faire remonter la première manifestation de l'opérette », clame-t-il dans son article. Il veut dire, sans doute, l'apparition d'un certain esprit ouvertement moqueur, satirique et parodique, qu'on ne retrouve pas dans l'opéra-comique traditionnel (*La Dame blanche*, *Le Pré-aux-clercs*... *Le Domino noir* !)

Le Compositeur toqué demeura dans les mémoires, au point que le titre de l'œuvre allait devenir le surnom d'Hervé sa vie durant. Dans cette pochade en un acte, le public de l'époque pouvait le voir jouer Figolet, un compositeur outrecuidant, incompetent et désargenté. Aidé de son imbécile de domestique Séraphin, Figolet veut faire entendre au public sa grande symphonie, *La Prise de Gigomar par les Intrus*, qui contient le majestueux « Chant du Mississipi » (*sic*). C'est l'occasion d'une série de bouffonneries, de calembours et de lazzis, qui voit Figolet sortir des os de côtelettes de son piano et taper le clavier avec son pied.

Une dizaine d'années plus tard, Hervé trouve une autre occasion de jouer les musiciens fêlés. Il interprète le personnage de Cabocini, une variante de Figolet, dans une grande revue comique dont il a fait la musique, *La Liberté des théâtres*. Nous sommes alors en 1864 et les années qui suivent verront le sommet de l'opéra-bouffe, nom que l'on donne à la grande opérette en trois actes (ou plus), avec riche déploiement de choristes et de danseurs, et qui contient des aspects parodiques ou satiriques. Offenbach enchaîne les triomphes : *Le Belle Hélène* (1864), *Barbe-Bleue* et *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868) et *Les Brigands* (1869). Hervé, suivant le mouvement, entame avec *Les Chevaliers de la Table-Ronde* (1866) sa propre série de grands opéras-bouffes. Suivront *L'Œil crevé* (1867), *Chilpéric* (1868), *Le Petit Faust* et *Les Turcs* (tous deux de 1869). Mais ces succès ont lieu dans une salle un peu lointaine, les Folies-Dramatiques, alors qu'Offenbach était joué au centre de Paris, principalement au théâtre des Variétés. Les salles sont alors des territoires que les compositeurs cherchent à conquérir, on s'en rend compte en lisant les *Notes* d'Hervé qui utilise un vocabulaire guerrier pour décrire la situation : « Pendant ce temps, Offenbach conquiert la position aux Variétés... »

Ainsi, les *Notes* d'Hervé, suscitées par les articles de Sarcey, surviennent-elles à un moment crucial de l'histoire de l'opérette. Alors que l'Opéra-Comique propose des œuvres de plus en plus sérieuses (*Carmen* en 1875, *Les Contes d'Hoffmann* en 1881, *Lakmé* en 1883, *Manon* en 1884...), le véritable opéra-comique léger et souriant est joué sur les boulevards et a comme principal représentant Charles Lecocq (*La Fille de Madame Angot*, 1873), suivi par Robert Planquette (*Les Cloches de Corneville*, 1877) et Edmond Audran (*La Mascotte*, 1880). Les vieux maîtres de l'opéra-bouffe, Hervé et Offenbach, s'ajustent tant bien que mal, mais tous deux sentent bien qu'une page se tourne. Ces années-là, Offenbach écrit *Madame Favart*, qui conte les aventures d'un des fondateurs de l'opéra-comique, Charles Favart. Avec *Mam'zelle Nitouche*, Hervé semble aller encore plus loin en écrivant une œuvre basée sur sa propre vie, celle de l'inventeur du genre, l'homme se confondant à un très haut degré avec l'œuvre.

Et ce faisant, il conquiert définitivement la position au Théâtre des Variétés. Son vieux rival tout auréolé de la gloire posthume des *Contes d'Hoffmann* (créés triomphalement en février 1881), Hervé veut au moins conserver le titre de père de l'opérette... Et *Mam'zelle Nitouche* va l'aider à remporter cette ultime bataille.

Anna Judic, la divette des vaudevilles-opérettes

Mam'zelle Nitouche est donc l'exemple le plus réussi de la dernière manière de Hervé, un genre qu'on n'appelle plus ni opéra-bouffe ni opérette mais vaudeville-opérette (ou parfois comédie-opérette). Le premier biographe d'Hervé, Louis Schneider, qui écrit une trentaine d'années après la mort du compositeur, donne un état des lieux de la musique en France après 1870.

Les vaudevilles-opérettes – écrit Schneider – correspondaient à un état d'esprit de l'époque à laquelle [ils] virent le jour et aussi à une évolution dans la carrière du compositeur. Le temps, en effet, n'était plus où un public pouvait se laisser aller à la fantaisie débridée, à la folie de l'imagination d'un librettiste ou d'un musicien ; la guerre avait jeté son voile de deuil sur les cerveaux français ; on n'oubliait ni 1870 ni les horreurs qui avaient attristé l'année 1871 ; il était presque de bon ton de ne pas trop exalter, de condamner même la gaîté déchaînée du Second Empire. Hervé, comme Offenbach, comme tous les auteurs de musique légère, étaient les victimes de ce changement d'orientation ; l'un comme l'autre cherchaient depuis longtemps à renouveler leur genre, sans vouloir adopter la formule de Lecocq qui n'était qu'une réédition de l'ancien opéra-comique.

Tout au long des années 1870, Hervé se cherche. Il s'obstine à proposer des opéras-bouffes dans son ancienne manière, subissant au passage quelques échecs retentissants, notamment avec *Alice de Nevers*, créée quelques jours avant *Carmen*, ouvrage dans lequel Hervé se risque pour la dernière fois à tenir son triple rôle d'auteur, de compositeur et d'acteur. Il lui faut attendre 1879 pour renouer avec le succès, quand *La Femme à papa* sera jouée plus de 200 fois au Théâtre des Variétés.

Cette *La Femme à papa* inaugure un cycle qui comprend aussi *Lili*, *Mam'zelle Nitouche* et *La Cosaque*. On inclut parfois à cette liste *La Roussotte*, œuvre collective de 1880, qui contient des morceaux de deux autres compositeurs, Hervé étant l'auteur des plus saillants. Ces pièces ont d'abord pour point commun de mettre en vedette la chanteuse et comédienne Anna Judic, dont Hervé dit le plus grand bien dans ses *Notes* :

Je compose, pour les Variétés, la musique de *La Femme à papa*, de A. Millaud et Hennequin, pièce en 3 actes dans laquelle M^{me} Judic me vaut un succès avec sa merveilleuse interprétation de la « Chanson du colonel ». Puis, dans *La Roussotte*, pièce d'A. Millaud, Ludovic Halévy et H. Meilhac,

elle m'obtient un succès presque égal avec le « Pilouitt ! », qu'on m'a demandé à la dernière heure pour cette pièce. [Ces deux chansons] me permettent encore de prouver que ma verve et ma facilité ne sont pas épuisées.

Hervé doit beaucoup, on va le voir, à cette véritable star des années 1870-1880. Née Anna Damiens en 1851, dans une famille proche du théâtre, elle débute à 17 ans à l'Eldorado, café-concert où Hervé est chef d'orchestre. Jolie et intelligente, elle se spécialise rapidement dans un répertoire de chansons coquines, qui vont du suggestif au très grivois, et qu'elle détaille avec beaucoup de tact et d'esprit, qualités qui la distingueront tout au long de sa carrière. Elle épouse très jeune un nommé Judic, qu'elle ne tarde pas à tromper avec le journaliste et vaudevilliste Albert Millaud, un des futurs auteurs de *Mam'zelle Nitouche*. Ils vont former un couple durable, dont Émile Zola s'inspirera pour les époux Mignon dans *Nana* (Blanche d'Antigny, demi-mondaine et vedette des opéras-bouffes d'Hervé avant la guerre, ayant servi de modèle pour Nana elle-même). C'est à l'Eldorado, en 1869, qu'elle joue le rôle de Méphisto dans une parodie du *Petit Faust* intitulée *Faust passementier*. Mais Judic devient par la suite une égérie d'Offenbach. Elle crée successivement la princesse Cunégonde dans *Le Roi Carotte* (1872), le rôle-titre de *Bagatelle* et celui de Marietta dans *Madame l'Archiduc* (1874), Dora dans *La Créole* (1875) et Prascovia dans *Le Docteur Ox* (1877).

Par un curieux revirement de situation, ces années-là Hervé écrit plutôt pour Hortense Schneider, celle qui avait été la grande interprète d'Offenbach dans les années 1860. Mais les deux pièces qu'Hervé lui confectionne n'obtiennent qu'un succès d'estime. Ce sont, il est vrai, des opéras-bouffes excentriques dans le « vieux » style, *La Veuve du Malabar* (1873) et *La Belle Poule* (1875). À la suite de ces demi-échecs, Hortense Schneider se retire de la scène. Anna Judic est alors la seule qui ose reprendre les grands rôles offenbachiens de la Schneider : *La Belle Hélène* en 1876 et *La Périchole* en 1877 (elle abordera *La Grande-Duchesse de Gérolstein* assez tard, en 1887).

Anna Judic est une des chanteuses les plus puissantes de la fin des années 1870. Aussi le jour où elle décide qu'elle préfère la comédie parlée au chant, le complaisant directeur des Variétés, Eugène Bertrand, qui n'a rien à refuser à celle qui emplit ses salles, monte pour elle *La Femme à papa*, où elle chantera effectivement beaucoup moins. Ce qu'Hervé ne raconte pas, c'est qu'Eugène Bertrand avait d'abord offert à Offenbach d'écrire la musique de cette *Femme à papa*. L'éternel rival ayant refusé avec hauteur, la tâche échet à Hervé, moins difficile peut-être, lui qui avait écrit maintes chansonnettes pour le café-concert, en plus d'avoir été autrefois chef d'orchestre au Palais-Royal, où on jouait des vaudevilles à couplets, parents du genre nouveau.

C'est donc au caprice de Judic et au refus d'Offenbach qu'Hervé doit ses derniers succès. Les deux titres déjà mentionnés seront suivis de *Lili* (1882) et de *Mam'zelle Nitouche* (1883), joués au moins 200 fois chacun. L'originalité du genre vaudeville-opérette s'épuisera en revanche assez rapidement, et en 1884 l'échec de *La Cosaque* marquera la fin d'un cycle pour Hervé, Judic quittant les Variétés pour retourner aux grands rôles d'Offenbach. Elle reprend ainsi *La Belle Hélène* en 1889 juste à temps pour l'Exposition universelle, ce qui permet aux touristes de visiter une nouveauté, la tour Eiffel, et une valeur sûre, M^{me} Judic.

Alors que Judic bisse et trisse ses couplets soir après soir pendant toute la période des vaudevilles-opérettes, Hervé est loin de rester inactif, mais il peine à retrouver le succès. D'un côté, malgré des échecs répétés, il s'obstine à cultiver le genre de l'opéra-bouffe fantaisiste qu'il avait popularisé avec *L'Œil crevé*. Ce sera d'abord *Le Voyage en Amérique* (1880), mal reçu pour plusieurs raisons et en particulier une bien drôle d'idée, une parodie de *La Marseillaise*, puis *Les Deux Roses* (1881), dont la vie fut plus brève encore que celle d'une fleur : deux représentations ! Nouvel essai avec *Le Vertigo* (1883), encore parsemé de parodies qui ne font rire personne. Infatigable, il s'essaie aussi au genre de l'opéra-comique à la Lecocq, avec un succès à peine supérieur : *La Mère des compagnons* (1880), si peu comique qu'on y trouve même des moments mélodramatiques. Suivent *La Marquise des rues* et *Panurge* (1879) qui sont qualifiés de « vestes » – c'est-à-dire d'échecs – par Hervé dans ses *Notes*. Avec humour, le compositeur décrit l'un comme « une espèce de paletot sac », l'autre comme « un petit veston clair ». Des reprises agrandies de ses anciens succès, dont *Le Petit Faust* en 1882, fonctionne un peu mieux mais n'ajoutent rien à la gloire de l'auteur. Rien à faire, *Mam'zelle Nitouche* restera le dernier grand succès d'Hervé.

Une bonne histoire pour marquer l'Histoire

Si *Mam'zelle Nitouche* fonctionne, aujourd'hui comme hier, c'est que l'ouvrage propose une histoire solide présentant des personnages intéressants. Ce n'est pas le cas de nombre d'œuvres de cette époque, qui souffrent d'un livret faible ou à tout le moins imparfait. Hervé, comme la plupart de ses collègues, peine à trouver des textes vraiment réussis. Ce n'est pas pour rien qu'un temps durant il avait rédigé lui-même ses livrets (notamment *L'Œil crevé* et *Chilpéric*). Le dernier qu'il commettra, *Alice de Nevers* (en 1875), est cependant un fiasco total salué par des huées.

Les grands opéra-bouffes des années 1860 fonctionnent malgré leurs imperfections car la folie d'Hervé les sublime. Mais les excentricités n'ayant plus guère la cote après guerre, il lui faut trouver autre chose. Il n'y parviendra

qu'avec la série des vaudevilles-opérettes, dans lesquels une histoire bien construite prime au détriment de la musique. Les deux plus grands succès d'Hervé, aussi les plus durables, reposent sur des histoires très bien ficelées : d'un côté *Le Petit Faust*, récit emprunté à Goethe, remodelé par Jules Barbier et Michel Carré (les librettistes du *Faust* de Gounod) puis par Adolphe Jaime et Hector Crémieux (le librettiste d'*Orphée au Enfers* d'Offenbach, autre parodie de grande qualité) ; de l'autre cette *Mam'zelle Nitouche* basée tout simplement sur la vie du compositeur, fertile en rebondissements.

Mam'zelle Nitouche bénéficie aussi d'un apport essentiel, celui d'Henri Meilhac, librettiste génial de plusieurs immenses succès du lyrique français, dont les mots et les idées sont joués partout dans le monde encore aujourd'hui. Avec Ludovic Halévy, il a signé tous les grands titres d'Offenbach des années 1860, mais aussi l'inoxidable *Carmen* de Bizet (1875). Écrit avec Philippe Gilles, *Manon* de Massenet (1884) s'avère un succès tout aussi durable. On compte au moins deux autres opérettes inusables issues de son esprit fécond et pétillant : *La Chauve-souris*, d'après *Le Réveillon* (avec Halévy encore), et *La Veuve joyeuse*, d'après *L'Attaché d'ambassade* (seul cette fois). Les spectateurs de 1883 ne s'en souvenaient guère, mais Meilhac, en collaboration avec Charles Nuitter, avait écrit pour Offenbach *Vert-Vert*. Le découpage de cet opéra-comique suit de près celui de *Nitouche*, avec cette fois un tout jeune homme quittant, à l'acte I, le pensionnat pour jeunes filles où il loge et se retrouvant obligé, à l'acte II, de remplacer un ténor... Cette parenté avec l'œuvre d'un « ennemi » n'était pas pour déplaire à Hervé. Quoi qu'il en soit, le livret de *Nitouche* contient clairement une bonne dose du génie de Meilhac, de cette étincelle si particulière qu'il a apportée à tous les textes qu'il a touchés.

Au moment de sa création, la pièce profite d'une distribution de qualité. Outre Judic, le comédien Baron se taillait la part du lion dans le rôle de Célestin-Floridor. On s'étonne d'apprendre que José Dupuis avait refusé ce rôle en or. Ce « vieux de la vieille » – qui avait été le Pâris de *La Belle Hélène*, le Fritz de *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, le Piquillo de *La Périchole* – avait débuté au théâtre d'Hervé en 1856 (ce que le compositeur ne manque pas de faire remarquer dans ses *Notes*) et avait connu un autre beau succès dans *La Femme à papa*, alors qu'il jouait un double rôle (le papa du titre, ainsi que son fils). On ne connaît pas les raisons de ce refus, mais Baron, un vieux routier lui aussi, qui avait joué beaucoup d'Offenbach (Grog dans *La Grande-Duchesse*, le Carabinier dans *Les Brigands*, Urbain dans la seconde version de *La Vie parisienne*, en 1873) et un peu d'Hervé (le baron des Trente-Six Tourelles dans *Le Trône d'Écosse*), sut tirer le meilleur parti possible de cette occasion et fit de Célestin-Floridor un de ses meilleurs rôles.

Parmi les raisons du succès, on a envie de mentionner la présence de religieuses... Il semble que des nonnes sur scène ont toujours l'heur de susciter le rire (à moins de subir le sort horrible des carmélites de Francis Poulenc, évidemment). Cet engouement subsiste à notre époque, voir les succès plus récents de films comme *Sister Act (Rock and Nonne)*, voir aussi les bonnes sœurs cascadeuses des films de Louis de Funès. L'opérette y a eu fréquemment recours. Mais aucune des héroïnes d'opérette n'ira aussi loin que Denise de Flavigny dans *Mam'zelle Nitouche*, qui planifie avec autorité sa fuite, se retrouve dans une caserne puis dans une prison. Au lieu des *Mousquetaires au couvent*, on a *La Couventine à la caserne*, ce qui est beaucoup plus rare. Toutes ces histoires de parloirs et de cornettes prennent une résonance particulière dans la France du tournant des années 1880, alors que le ministre de l'Instruction publique, Jules Ferry, fait voter un décret qui impose aux congrégations religieuses de demander une autorisation sans laquelle elles seront expulsées. Plusieurs communautés refuseront de se soumettre et quitteront la France. Les journaux de l'époque parlent de 261 couvents fermés et de 5 643 religieux expulsés. Y avait-il là de quoi rire ? Il y avait du moins de quoi chanter... en tout cas, les religieuses étaient dans l'air.

Mais outre les couventines et les religieuses, le personnage le plus original de l'œuvre reste ce Célestin-Floridor, organiste sérieux le jour et compositeur d'œuvres frivoles le soir, comme l'était Hervé à ses débuts. En permettant à ses librettistes d'utiliser sa vie pour en faire un scénario, il obtient un des meilleurs livrets qu'il ait eu entre les mains. Étrange paradoxe pour celui qui rêvait d'écrire de vrais opéras-comiques, le vaudeville-opérette ne permet pas à toutes ses idées de grandeur musicale de se donner libre cours : pas de grandes masses chorales, pas de finales sophistiqués, pas d'airs tripartites avec récitatif, cantabile et cabalette. Au contraire, la partition de *Mam'zelle Nitouche* se distingue par une remarquable économie de moyens. En contraste complet avec ses grands opéras-bouffes des années 1860, alors qu'Hervé s'amusait à multiplier les incongruités musicales, en faisant par exemple démarrer des tyroliennes (délicieuses par ailleurs) dans les moments les plus solennels ou des vocalises ahurissantes ponctuées de cadences délirantes sur les phrases les plus terre-à-terre, ici, tous les moments musicaux surprenants (irruption de musique religieuse ou militaire) sont pour ainsi dire imbriqués dans le livret et commandés par la situation.

Dès la sémillante ouverture, qui mériterait d'être entendue plus souvent au concert, Hervé fait montre de flair en proposant quatre des morceaux les plus saillants de la partition. D'abord le « Duo du soldat de plomb », censément extrait de l'opérette écrite par Floridor dans le vaudeville-opérette d'Hervé (vous me suivez ?), qui contient une note éternuée, une miaulée et une autre aboyée,

en plus d'un de ces chapelets de mots et d'onomatopées dont Hervé aimait émailler ses textes, depuis *Le Compositeur toqué*. (« Et trine, trine, trine / Atchigne, aboum, atchicapouf / Orrr... niff! », chante Fignolet en 1854 ; « Miaou ! miaou ! Miaou ! / Crrr ! futt ! (*aboiement*) oa ! oa ! / Ra badabla, badabla, badabla », chante Floridor en 1881). La princesse de cette histoire « met au monde un escadron » (tout comme les bonnes sœurs de « La Chanson du colonel » accouchent de « 800 troupiers prêts pour la guerre », fantasme de Français de la III^e République rêvant d'une armée forte pour préparer la revanche).

Hervé place ensuite l'« Invocation à Sainte Nitouche », dont le titre aurait pu donner lieu à une certaine ironie mais dont la mélodie s'élanche et plane avec une douceur qui n'aurait pas déparé un office à Saint-Eustache. Découvrira-t-on un jour qu'Hervé utilise un véritable cantique écrit dans ses jeunes années ? Ce serait surprenant : on cherche en vain dans toute l'œuvre d'Hervé des exemples de réutilisation. Le tempo s'accélère un peu avec le thème suivant, la « Chanson de Babet et Cadet », promise elle aussi à un beau succès, mélodie pleine de délicates fioritures fleurant bon le XVIII^e siècle. Le librettiste réécrit ici les vers de *La Surprise nocturne*, du chansonnier Charles Collé (1709-1783). Mais ce n'est pas la première fois que Meilhac cite un auteur du siècle précédent dans une opérette : l'« Air de la lettre » de *La Périchole* paraphrase un passage de *Manon Lescaut* de L'Abbé Prévost. Comme bouquet final surgit l'autre morceau à succès de la partition, la « Légende de la grosse caisse », histoire assez corsée, que savait dire tout en finesse Anna Judic, avec un refrain aux paroles étonnantes (« cric, crac, cuillère à pot, bidon su'l'sac et sac su'l'dos... »), bref rappel des excentricités verbales dont Hervé était friand dans ses œuvres antérieures.

Parmi les autres numéros de cette partition remarquablement inspirée, on note deux rondeaux. Dans le premier, celui des « talents d'agrément », l'héroïne Denise de Flavigny raconte sa vie au couvent, la leçon d'anglais étant l'occasion pour Hervé d'écrire une gigue très convaincante (aidé peut-être par ses longs séjours en Angleterre, où il est très actif à partir de 1870), le cours d'allemand lui inspirant un ländler schubertien. Dans le second, sous-titré « Escapade », Denise raconte avec un babil bien rythmé sa fuite de la chambre d'hôtel jusqu'au théâtre. À part ces deux morceaux de bravoure destinés à faire briller Anna Judic, le troisième passage développé est le finale de l'acte 1, très réussi avec le retour intempestif du thème « du soldat de plomb » au beau milieu d'une noble déploration. Les finales des actes 2 et 3, eux, se résument plutôt à de brèves musiques de scène, comme c'est la coutume dans les vaudevilles-opérettes.

Le côté angélique est assuré par un chœur de pensionnaires, un prélude d'orgue de bonne tenue et un Alléluia accompagné à la harpe (instrument qu'Anna Judic étudia intensivement pour l'occasion afin d'en jouer elle-même sur scène). Ce cantique, « une vraie perle mélodique » dit Schneider avec raison, ne dépareraient pas lui non plus au milieu d'une jolie église de campagne. Dans toute cette musique, rien d'ironique, ou peut-être est-ce au contraire une ironie suprême que ces morceaux semblent plus vrais que nature et qu'on ne voie plus la différence entre le sérieux et la plaisanterie.

Seul moment plus typiquement hervéen de la partition, les couplets du brigadier Lorient, déchiré entre le désir de plaire à son papa militaire ou à sa maman passementière. On croit y déceler un autre écho autobiographique : le père d'Hervé avait été soldat de Napoléon et sa mère blanchisseuse. Dans ce qui constitue une sorte d'*aria del sorbetto*, Lorient a droit à une interruption parlée, spécialité d'Hervé, de même qu'à une vocalise comique du type de celles dont il émaillait volontiers ses grandes partitions excentriques passées.

Il reste un aspect biographique peut-être plus subtil – est-il même volontaire ? – que les commentateurs de l'époque n'ont pas mentionné – peut-être n'ont-ils pas osé ? Pourtant, comment ne pas remarquer que l'intrigue repose sur un détournement de mineure ? En 1856, Hervé avait été accusé d'un crime semblable et condamné à la suite d'un procès désastreux pour sa carrière, au cours duquel il clame son innocence. Emprisonné pendant plus d'un an, il écrira à son retour des œuvres marquées par des procès inquiétants (comme celui qui termine *Le Hussard persécuté*) ou des emprisonnements injustes (comme celui qui frappe Alexandrivore, le héros de *L'Œil crevé*). L'adolescent de 1856 a fait place à une couventine plus mature en 1881, mais l'un comme l'autre sont délurés et, s'il faut en croire Hervé, supplient le compositeur (Florimond ou Floridor) de le prendre sous son aile pour s'enfuir. À travers le rôle de Célestin, un ténor léger qu'il aurait pu chanter à la scène, en « costume de fantaisie » et les cheveux longs (on les lui rase, plus tard, à la caserne...), on voit comme un reflet de Fignolet, le compositeur toqué, premier du nom. Hervé semble une dernière fois crier son innocence, par la bouche de son avatar. Ainsi, au premier tableau de l'acte III, quand Célestin se retrouve « au violon » avec son élève, il lui lance : « Ce n'est pas de ma faute, si nous y sommes. C'est de votre faute, vous... tout ça... C'est de votre faute ! »

Nitouche, prête à ressusciter...

Alors que les autres titres d'Hervé vont disparaître petit à petit des affiches, *Mam'zelle Nitouche* connaît de nombreuses reprises au cours du XX^e siècle, avant de décliner à son tour – comme beaucoup d'opérettes de la même époque. Phénomène rare, l'ouvrage a fait l'objet non pas d'une mais de deux adaptations

au cinéma, et pas des moindres puisque la première met en vedette Raimu dans le rôle de Célestin-Floridor (1931), et la seconde Fernandel (1954). Cette rareté se double d'une autre, le premier film ayant été réalisé par Marc Allégret, le second par son frère Yves.

On n'a aussi qu'à taper « Nitouche » dans *YouTube* pour avoir accès aux versions les plus diverses, chantées dans plusieurs langues, notamment des pays d'Europe de l'Est – si grande demeure la fascination pour cette jeune fille résolue qui décide de prendre son destin en main et pour ce grand cachotier incapable d'affirmer sa vraie nature. Hervé ne pouvait prévoir ni l'internet ni les sites de partage de vidéo, mais il serait heureux de voir qu'on parle encore de lui, lui qui termine ses *Notes* ainsi :

Conclusion. Je ne sais jusqu'à quel point ces notes peuvent servir à l'histoire de l'opérette ; mais en tous cas, elles pourront toujours servir à l'histoire de son auteur... En supposant que le public éprouve jamais le besoin de la connaître.

Hervé peut continuer de diriger en paix dans son petit square d'Houdain : ses *Notes* ont si bien servi à l'histoire de son auteur qu'elles font qu'on écoute encore aujourd'hui ses notes de musique, en plus de lui garantir le titre de père de l'opérette pour la postérité. Et l'œuvre qu'elles ont inspiré mérite bien qu'on mette de côté certaines idées reçues pour tendre l'oreille à nouveau...

© Pascal BLANCHET