

Le chevalier Hervé à la conquête des Bouffes-Parisiens

Pascal BLANCHET

« *C'est une de mes meilleures partitions, mais le public
ne fait pas le succès des meilleures choses... »*

Ainsi s'exprime humblement Hervé dans ses *Notes pour servir à l'histoire de l'opérette*, un mémoire qu'il adresse en 1881 au chroniqueur théâtral Francisque Sarcey. Au cours d'une longue carrière marquée par des succès éclatants et des chutes retentissantes, le compositeur a eu maintes occasions de devenir philosophe. La citation précédente concerne son opéra-bouffe *Alice de Nevers*, mais il aurait pu dire la même chose des *Chevaliers de la Table ronde* : *Alice* est un fiasco complet à sa création en 1875, les *Chevaliers* reçoivent un accueil tiède quand ils voient le jour en 1866. Dans les deux cas, il s'agit d'œuvres qui méritent qu'on les réécoute... Hervé avait donc raison !

Oui, ces *Chevaliers* qui reviennent aujourd'hui d'un long exil sont dignes de connaître une renaissance. Car il s'agit d'une œuvre plus importante qu'il n'y pourrait d'abord paraître. Pourquoi ? Parce que ces vaillants *Chevaliers* constituent un jalon, non seulement dans la carrière d'Hervé, mais dans l'histoire de l'opérette : celui qu'on appelle le « Compositeur toqué » – et qu'on considère comme le père de l'opérette – écrit là son premier grand opéra-bouffe en trois actes, et il le destine au théâtre des Bouffes-Parisiens, fief de son rival, Jacques Offenbach.

Quelques explications sont nécessaires pour bien comprendre en quoi la soirée du 17 novembre 1866, jour de la première, revêt l'allure d'un événement historique. Il faut opérer un petit retour en arrière, au début des années 1850, à une époque où de nombreux interdits pèsent comme une chape de plomb sur les théâtres parisiens et sur les compositeurs. Depuis le début du XIX^e siècle,

seuls quelques théâtres ont obtenu le droit de jouer des œuvres lyriques, et les contrevenants s'exposent à des sanctions sévères (Hervé et Offenbach l'ont expérimenté à la dure). Les artistes cherchent désespérément des scènes où leurs œuvres pourront connaître les feux de la rampe. Après des années de suppliques sans résultat aux portes de l'Opéra-Comique, Hervé obtient enfin en 1853 la permission d'ouvrir son propre théâtre : il peut y faire jouer des pièces en un acte à deux personnages. Offenbach décroche le même privilège deux ans plus tard. Dans l'intervalle, Hervé l'a accueilli chez lui avec *Oyayaye ou La Reine des îles*, bouffonnerie musicale dans laquelle le maître des lieux pousse l'obligeance jusqu'à jouer le rôle principal. Offenbach – qui ne lui retournera jamais la politesse – se verra accorder par la suite divers petits élargissements pour son théâtre : un troisième puis un quatrième personnage, des chœurs, et enfin le droit de dépasser l'acte unique. Il écrira une opérette en deux actes, *Mesdames de la Halle*, avant de frapper un grand coup en 1858 avec *Orphée aux enfers*. Cet « opéra-bouffon » – ainsi le nomme Offenbach – marque le véritable coup d'envoi d'un genre lyrique léger, qu'on appelle, la plupart du temps, l'opérette.

Pendant ce temps, que fait Hervé ? Il va beaucoup moins bien. Tout en rêvant d'être joué à l'Opéra-Comique, il se démène comme un diable pour faire fonctionner son théâtre. Il a quitté en 1854 son poste d'organiste à Saint-Eustache pour se consacrer à son art (ses arts, plutôt, puisqu'il écrit souvent ses livrets en plus de jouer ses œuvres et celles des autres) et il doit nourrir ses quatre enfants... Voici comment le compositeur décrit son emploi du temps à cette époque :

- 1° J'écrivais les vers, la prose et les scénarios de mes ouvrages.
- 2° J'en composais la musique.
- 3° Je l'orchestrais.
- 4° Je jouais la plupart des rôles principaux de mes pièces ou de celles des autres.
- 5° Je mettais en scène.
- 6° Et enfin je m'occupais de la partie administrative, depuis l'achat des étoffes jusqu'à la rédaction des affiches. Je ne parle pas des courses à la Préfecture et au Ministère ; sans compter les genuflexions à plat ventre devant la Censure qui était déjà presque aussi intolérante qu'aujourd'hui...

Hervé souffrirait donc de ce qu'on appelle aujourd'hui un *burn out*, au moment où il commet un crime, le 30 août 1856. Et pas des moindres : un détournement de mineur sur la personne d'un adolescent. Un procès infâmant et médiatisé réduit en miettes sa vie personnelle et professionnelle. Ainsi, au moment où Offenbach se libère de plusieurs carcans, Hervé croupit en prison. À sa sortie,

quelques mois plus tard, il doit repartir pratiquement à zéro, tandis qu'Offenbach vole de succès en succès.

Loin de l'agitation parisienne, Hervé parcourt la province française, voire le nord de l'Afrique, essayant de se faire oublier un peu. Quand il revient dans la capitale, c'est pour tenir la baguette dans un théâtre au prestige bien incertain, les Délassements-Comiques. C'est là, en 1862, qu'il fait jouer sa première pièce en deux actes (au lieu d'un seul), *Le Hussard persécuté*, « opéra impossible », paroles et musique de lui, dont le ton échevelé et farfelu annonce celui qui prendra pleinement son essor en 1867 avec *L'Œil crevé*. Il parvient à mettre les pieds au Théâtre des Variétés en 1864, à un très bon moment, puisque la « Liberté des Théâtres » est enfin proclamée ; autrement dit, la fin de la réglementation sévère qui avait étouffé tous les compositeurs pendant plus de la moitié du XIX^e siècle.

Dorénavant, toutes les salles peuvent faire de la musique, et aucune ne va s'en priver. Hervé obtient un beau succès d'emblée avec *Le Joueur de flûte*, opérette en un acte sur un sujet antique qui en préfigure un autre... Car Offenbach, jamais bien loin, amène à son tour aux Variétés *La Belle Hélène*, entamant alors un cycle de grands opéras-bouffes en trois actes, tous couronnés de succès. Suivront à ce théâtre *Barbe-Bleue* (1866), *La Grande-duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868), *Les Brigands* (1869)... Hervé, dans ses *Notes*, affirme, peut-être un peu paranoïaque : « Offenbach, qui ne voyait pas d'un bon œil mon entrée aux Variétés, se brouilla soudainement avec les Bouffes-Parisiens, et vint offrir à Cogniard [le directeur des Variétés], *La Belle Hélène*. » Il est vrai qu'Offenbach éprouvait des problèmes avec la direction du théâtre qu'il avait fondé, après en avoir abandonné la direction quelques années plus tôt afin de se consacrer à sa carrière de compositeur. Peu lui importait, au fond, puisqu'il régna bientôt sur presque tous les autres théâtres de la capitale. Outre les Variétés, il donne au Palais-Royal un autre succès durable, *La Vie parisienne*, avant de s'essayer à nouveau à l'Opéra-Comique avec *Robinson Crusoe* (pour venger l'échec de *Barkouf* en 1861), tout en préparant une grande féerie pour le Châtelet (qui ne verra pas le jour).

Il ne restait donc plus à Hervé, ironiquement, que les Bouffes-Parisiens, orphelins de leur fondateur. En l'engageant pour *Les Chevaliers de la Table ronde*, la direction des Bouffes cherchait un remplaçant au compositeur maison. La commande passée à Hervé fait jaser ; les attentes sont élevées, comme en témoigne cet article d'Henri Moreno, paru dans *Le Ménestrel* six mois avant la création : « Ce compositeur [Hervé], doué d'une verve et d'une facilité rares, est précisément l'homme qu'il faut aux Bouffes ; et peut-être n'a-t-il tenu qu'à un caprice du hasard qu'il n'occupât le plus gaillardement du monde la place dont

un autre s'est si bien emparé dans la musique bouffonne. » (6 mai 1866). Hervé lui-même apparaît conscient de l'importance de l'enjeu, quand il écrit, à l'été 1866, au vaudevilliste Siraudin pour refuser un livret que ce dernier lui propose : « J'ai eu des succès d'actes isolés et je m'attends moi-même dans un ouvrage en trois actes. » En étant joué aux Bouffes, Hervé se rapproche – au moins géographiquement – de l'Opéra-Comique, lui qui avait toujours œuvré hors du centre de Paris. Tout un public nouveau, qui ne fréquentait pas les Folies-Nouvelles ou les Délassements-Comiques, va pouvoir le découvrir.

La direction des Bouffes-Parisiens a-t-elle demandé à Hervé de « faire » du Offenbach ? Le sujet médiéval, en tout cas, rappelle le *Barbe-Bleue* d'Offenbach, représenté avec succès aux Variétés dès février 1866 ; et Merlin annonçant un concours absurde dans l'opéra-bouffe d'Hervé semble un décalque du *Popolani* d'Offenbach, qui fait de même dans *Barbe-Bleue* (avec, dans les deux cas, une « demoiselle en loterie »). L'acte III des *Chevaliers* propose aussi une situation proche de celle de *Barbe-Bleue*, avec des personnages en fuite qui s'introduisent chez leurs ennemis.

La pièce elle-même, vaudeville très bien construit, propose des aventures semblables à celles que vivent les héros de Labiche : mari trompé, femme volage, jeune fille faussement naïve... le costume constitue alors la principale différence, ce que Félix Clément résume ainsi dans son *Dictionnaire des opéras* : « La parodie, l'antithèse, la vulgarité des détails, qui contrastent avec la noblesse et la grandeur des noms et de la condition sociale des personnages. » Plusieurs mots d'esprit et situations cocasses ponctuent l'abondant dialogue même si les critiques de l'époque reprochent au texte de Chivot et Duru de manquer d'esprit et de se contenter d'un humour fondé presque uniquement sur des anachronismes. Le procédé, décrié par certains, est en fait classique, comme le rappelle Francisque Sarcey :

Longtemps auparavant – le 13 juin 1792, s'il vous plaît, on avait joué sur le théâtre des Variétés le *Petit Orphée*, poème du citoyen Rouhier Deschamps, musique nouvelle du citoyen Deshayes, ballet du citoyen Baupré-Riché. C'était une véritable opérette. Le chœur chantait à Orphée :

Ah ! le pauvre époux !
Il se plaint de coups
Qui frappent son âme.
Trop heureux époux,
Tu n'as plus de femme,
Que ton sort est doux¹ !

¹ Francisque SARCEY, *Le Temps*, Chronique théâtrale, « La formation des genres », 25 juillet 1881.

En lisant la description qui figure au début du livret, on pense aussi à *Orphée aux enfers* : tout comme dans les *Chevaliers*, des affiches posées bien en évidence sur des éléments de décor établissent d'emblée les règles du jeu et le style d'humour qui va prévaloir. Chez Offenbach, « Aristée, fabricant de miel, gros et détail, dépôt au mont Hymette. / Orphée, directeur de l'orphéon de Thèbes, leçons au mois et au cachet » ; chez Hervé, « Château du sire de Rodomont. / Défense d'afficher sous peine d'amende. / Merlin II, enchanteur, successeur de son père. – Pensionnat de demoiselles, éducation de famille. / Mélusine, magicienne, brevetée s.g.d.g. – Liquidation générale. – Grand rabais ».

Outre ces questions liées à l'esthétique de la pièce, les raisons de son insuccès sont peut-être ailleurs. Comme le rappelle un article de 1872 (au moment de la reprise de l'ouvrage aux Folies-Dramatiques), la situation du théâtre posait problème : « Joués pour la première fois aux Bouffes-Parisiens par une direction chancelante et qui risquait sa dernière partie, interprétés d'une façon insuffisante, les *Chevaliers de la Table ronde* n'avaient obtenu qu'un demi-succès. » (Vert-Vert, Chronique théâtrale, *Les modes parisiennes*, 16 mars 1872). S'il y avait des problèmes de distribution, ils ne concernaient certainement pas l'interprète de la duchesse Totoche, Delphine Ugalde, cantatrice confirmée, étoile de l'Opéra-Comique dès ses débuts en 1848, puis du Théâtre-Lyrique dans les années 1850. Elle délaissera les scènes officielles pour les Bouffes-Parisiens en 1861 et, au départ du fondateur, en deviendra même la co-directrice avec son mari, François Varcollier. Contralto dotée de moyens importants, elle crée notamment Roland dans *Les Bavards*, rôle pour lequel Offenbach écrit certaines cadences qui atteignent le contre-ré bémol. Hervé est à peine moins exigeant avec elle, lui réservant un air débordant de traits redoutables, « parodiant le style italien » (dixit la partition). Le compositeur prévient d'ailleurs que cet air « peut se supprimer, ayant été composé en vue du talent exceptionnel de Madame Ugalde ». Hervé écrit pour une troupe de premier ordre, il sent qu'il peut exiger beaucoup de ses interprètes, tout en mettant en avant ses ambitions de compositeur.

Ce désir de prouver son habileté explique peut-être que la virtuosité se retrouve un peu partout dans la partition. L'interprète de Mélusine, elle aussi, affronte des intervalles redoutables et des aigus difficiles. Dans le final de l'acte II, elle et Totoche doivent vocaliser à vive allure pendant plusieurs pages d'affilée, Hervé – bon prince – donnant le choix à l'interprète du rôle d'Angélique de se joindre à ses deux collègues si le cœur lui en dit – et si ses moyens le lui permettent. Médor a droit aussi à ses aigus et doit atteindre le contre-ré lors de certaines cadences. L'interprète du rôle de Rodomont, lui, doit posséder une excellente diction, son grand air de colère de l'acte I (« Mon œil est assez vif ») déchaînant

une avalanche de syllabes mitraillées qui rappelle le débit rapide des basses bouffes d'opéra italien. On pourrait aussi mentionner les instruments de l'orchestre qui (dans la version originale, du moins) doivent faire preuve d'une grande habileté technique. Ainsi, dès l'ouverture, la flûte doit roucouler comme une vraie soprano colorature, en plus d'exécuter un autre morceau de bravoure en introduction à l'acte III. Le prélude de l'acte II revient à la clarinette, qui se voit attribuer à son tour une véritable pièce de concours. Toutes ces exigences n'étaient pas courantes dans les partitions du même genre (une comparaison avec celles d'Offenbach, beaucoup plus raisonnables, le prouve) et pourraient expliquer en partie que l'œuvre n'ait pas été montée fréquemment, notamment dans les provinces, qui ne disposaient pas, bien souvent, de troupes si aguerries. La distribution avait donc fort à faire, et peut-être, effectivement, n'a-t-elle pas suffi à la tâche. Le seul reproche précis est adressé à l'interprète du rôle de Rodomont : Hervé a fait engager Joseph Kelm, son vieux complice du temps des Folies-Nouvelles, dont le jeu outrancier détonne peut-être avec celui des membres de la troupe des Bouffes. Quoi qu'il en soit, les critiques de 1866 sont nombreux à louer plusieurs morceaux de la partition, par exemple Delphin Balleyguier, dans *La Semaine musicale* du 22 novembre, qui affirme :

La musique de M. Hervé est plus de la musique que celle de M. Offenbach [...]. Le refrain des Chevaliers, sorte de Marseillaise bouffonne, sera répété bientôt par tout Paris, et la ballade « Isaure était seulette » pourra être redite dans tous les salons, sans faire rougir ni mère ni fille. M. Hervé soigne bien son orchestre, et son ouverture est pleine de verve.

D'autres suggèrent même que la musique serait un peu trop bien faite, tel Albert de Lasalle dans *Le Monde illustré* pour qui « la partition des *Chevaliers de la Table ronde* affiche des prétentions au sérieux qui sont hors de propos. On nous cite bien l'ariette chantée par M^{lle} Castello [Angélique], l'entracte exécuté avec charme par le flûtiste de l'orchestre, et encore un air habilement détaillé par M^{me} Ugalde ; mais il paraît que l'ensemble de cette musique, qui ne rit point, est mal approprié au ton burlesque des paroles. » (1^{er} décembre 1866)

Le plus gros obstacle que devront franchir les *Chevaliers* sera la compétition, mais pas celle dont parle le livret. Le public est ailleurs en ce mois de novembre 1866 : il est d'abord à l'Opéra-Comique, où le succès de *Mignon* d'Ambroise Thomas bat son plein. Le critique Albert de Lasalle avoue même qu'il n'a pas vu les *Chevaliers*, ayant préféré aller entendre les vocalises de Philine (« Je suis Titania la blonde... ») plutôt que celles de la duchesse Totoche. Le public se rue aussi au Palais-Royal où Offenbach triomphe avec *La Vie parisienne*, la pièce que tout le monde veut voir, un opéra-bouffe différent, basé sur des

personnages contemporains et non plus sur des héros mythologiques ou historiques. Louis Roger, dans *La Semaine musicale*, résume ainsi la situation théâtrale à ce moment-là : « *Mignon* est un grand succès ; *Freyschütz* [au Théâtre-Lyrique] est un grand succès ; [...] *la Vie parisienne* est un grand succès. Mais *les Chevaliers de la Table ronde* ne font que se traîner lourdement. »

En proposant une farce sur un sujet légendaire, Hervé et ses collaborateurs se heurtent à deux difficultés : une partie des critiques (et du public) s'est déjà lassée des pièces parodiques sur des thèmes anciens (Offenbach avait déjà essuyé un demi-échec en essayant de reproduire le succès d'*Orphée aux enfers* avec *Geneviève de Brabant*, en 1859), tandis que certains puristes continuent de crier au sacrilège. Les mêmes qui avaient dénoncé les profanateurs de la mythologie grecque (dans *Orphée* et *Hélène*) poussent des cris d'orfraie en voyant ridiculiser les héros de la Table ronde :

Triste ! Triste ! L'opérette a tué les dieux, elle a tué les héros, elle a tué les barons du Moyen-Âge, elle s'apprête à tuer ce soir, aux Bouffes-Parisiens, les chevaliers de la Table ronde. Perdus à jamais dans le respect des populations Médor, Amadis, Lancelot, Ogier et Renaud ! Perdue comme la belle Angélique et la fée Mélusine ! [...] Soyez maudit, M. Hervé ! Soyez maudit, M. Duru ! Soyez maudit, M. Chivot² !

Malgré les censeurs, le genre de l'opéra-bouffe continuera de fleurir, mais en s'éloignant de la parodie littérale des sujets anciens. Offenbach a montré le chemin avec la satire des mœurs contemporaines (*La Vie parisienne*) ou du pouvoir militaire (*La Grande-duchesse de Gérolstein*), voire en s'essayant à une sorte d'opéra-comique nouveau genre (*La Périchole*). Hervé, lui, s'affranchira en débridant plus encore sa folie, qui lui est si personnelle, dans ce qu'on pourrait appeler sa « Tétralogie des Folies-Dramatiques » (le théâtre où il élit domicile à partir de 1867) : *L'Œil crevé* (1867), *Chilpéric* (1868), *Le Petit Faust* (1869) – le succès le plus durable – et *Les Turcs* (1869) – le chef-d'œuvre le plus oublié. Hervé est son propre librettiste dans les deux premiers cas ; pour les deux derniers, il s'est assuré du concours d'Hector Crémieux, un des auteurs d'*Orphée aux enfers*, avec la collaboration d'Adolphe Jaime.

La question du livret apparaît d'une importance primordiale dans la survie d'une œuvre. Là où Offenbach pouvait compter sur le génie de ses librettistes Henri Meilhac et Ludovic Halévy, Hervé ne peut bien souvent se fier qu'à lui-même. Son triple talent d'auteur, de musicien et de comédien-chanteur, loin de le favoriser, semble malheureusement lui avoir nui. Il se renie même un jour en

² X. FEYRNET, *Le Temps*, 18 novembre 1866.

écrivain à Émile Perrin, directeur de l'Opéra-Comique : « J'ai complètement abandonné le chant que j'avais employé comme moyen de me produire au point de vue du compositeur. J'ai fait fausse route, et je suis rentré dans la vraie voie, je crois, en reprenant d'abord mes anciennes attributions de chef d'orchestre, et en ne voulant plus que m'occuper exclusivement de composition » (lettre du 30 janvier 1862). Il ne tardera pas à se renier à nouveau, dans l'autre sens, pour interpréter les rôles principaux de *Chilpéric* et du *Petit Faust*...

À l'occasion des *Chevaliers*, en tout cas, pour avoir l'air sérieux – et peut-être pour travailler moins et se concentrer sur la musique –, Hervé bénéficie de deux librettistes qui, sans avoir le génie de Meilhac et Halévy, n'en sont pas moins talentueux. Leurs nombreuses réussites avec tout ce que l'époque compte de musiciens à succès en témoignent. Henri Chivot et Alfred Duru en sont encore aux débuts de leur collaboration, qui va véritablement donner tous ses fruits quelques années plus tard avec *Les Cent Vierges* (musique de Lecocq, 1872), *Le Grand Mogol* et *La Mascotte* (musique d'Audran, 1877 et 1880), *Madame Favart* et *La Fille du Tambour-major* (musique d'Offenbach, 1878 et 1879), pour ne nommer que les titres les plus connus. On devine quand même qu'Hervé, infatigable ou incorrigible, met sérieusement la main à la pâte, même quand il ne signe pas le livret. À ce sujet, son premier biographe, Louis Schneider (généralement bien informé), cite la réplique de Crémieux à Hervé, le jour où ce dernier lui avait apporté quelques vers destinés au *Petit Faust*, recommandant de les modifier au besoin : « Que veux-tu que nous changions ? Tu fais les vers et les couplets mieux que nous ! » (*Le Petit Marseillais*, 22 juin 1925). C'est dans *Le Petit Faust*, justement, qu'on trouve ces vers grandiloquents, placés dans la bouche de Valentin mourant et faisant des reproches à sa sœur : « L'honneur est comme une île escarpée et sans bord, / On ne peut plus rentrer quand on en est dehors », vers dans lesquels on est tenté de voir une invention comique de l'auteur. Pourtant, ce distique sévère ne vient pas de la plume d'Hervé, mais de celle de Boileau (*Les Satires*, X). Et avant de se retrouver là, en 1869, elle avait été chantée dans *Les Chevaliers de la Table ronde* par la duchesse Totoche. Hervé devait tenir à cette phrase, lui dont l'honneur avait été bien malmené au moment de son procès en 1856, et pour qui l'Opéra-Comique apparaissait comme la plus escarpée des îles... Quand il retravaille les *Chevaliers* en vue de la reprise de 1872, il fait disparaître le distique, désormais trop associé au *Petit Faust*, dont le succès ne se démentait pas.

Hervé est donc toujours, au moins un peu, l'auteur des livrets qu'il met en musique. Parmi les façons d'écrire qui lui sont propres, on remarque cette manie – très drôle au demeurant – de s'adresser directement au public, avec une désinvolture qui confine à l'effronterie. Ainsi, Rodomont stoppe dès son entrée

l'action, s'avancant vers le public pendant que les autres personnages restent comme figés, pour « ouvrir une large parenthèse », dit-il. On voit souvent des apartés dans le théâtre de cette époque, mais cette manière de fracasser radicalement le quatrième mur appartient à Hervé. De même, Rodomont, plus loin, semble donner au public la recette pour un bon final d'opéra : « Allégresse et tristesse : mêlons artistement ce double sentiment !... » Chivot et Duru écriront bien d'autres livrets au cours de leur longue et fructueuse carrière, mais n'iront jamais aussi loin avec les autres musiciens. Hervé les a-t-il poussés à écrire spécifiquement pour lui, ou porte-t-il la responsabilité de nombreux vers ?

Le procédé de comique musical (ou de comique en musique, si on veut) qu'Hervé utilise le plus fréquemment dans ses œuvres consiste en une grande variété de ruptures de ton. À plusieurs reprises dans *Les Chevaliers*, il installe un climat comparable à celui d'une œuvre lyrique de genre sérieux, puis le brise brusquement au moyen d'une surprise, de l'apparition brutale d'un élément qui détonne vivement avec l'atmosphère créée. Pour évoquer le genre sérieux, rien de tel que le récitatif, grandiloquent ou élégiaque, exprimant des sentiments élevés, qu'on fait exploser au moyen d'un mot ou d'une expression familière. Ainsi de Roland, qui lance au beau milieu d'un récitatif jusque-là convenable : « Que vient faire ici ce crampon ? » (en parlant de Mélusine). Ou encore le grand *concertato* du finale de l'acte II, dont la musique qui ne déparerait pas, pendant quelques mesures, un finale de Verdi (« Il connaît le mystère / Et surprend mon secret / Évitions sa colère... ») est aussitôt contredit par un désinvolte « ... et faisons notre paquet ». C'est aussi le cas dans la romance que chante Totoche, un des grands succès de la partition (bissé et remarqué par les critiques), où la musique résonne comme dans une des véritables romances qu'Hervé écrivait par ailleurs (voir *Le Temps des roses*), mais dont les paroles inconvenantes (« Si ce n'est pas pour ton mari, fais-le au moins pour ta famille ! ») viennent tout briser. On a l'impression de voir un peintre dessiner de jolies Joconde et s'amuser à leur ajouter aussitôt des moustaches.

Pour surprendre son public, Hervé s'amuse également à jouer avec les mots, parfois à les répéter jusqu'à l'ivresse (le « gar'gar'gar'gar' » que mitraille Rodomont dans l'air déjà cité, d'abord en croches puis en doubles-croches, finit par ressembler à une onomatopée illustrant un gargarisme particulièrement vigoureux). Les mots sont saucissonnés pour le plaisir, notamment dans la Ronde à succès de la fin du premier acte : « Jamais plus joli métier / Ne fut dans le monde ! / Que celui de cheval, que celui de chevalier... », ou encore avec une variante dans les couplets de Mélusine, lorsque Médor répète certaines fins de phrases de sa partenaire avec des résultats surprenants :

Mélusine : Qui pourrait dire ?

Médor : ...rait dire ? »

Dans ce même passage, plus loin, Médor chante une onomatopée étonnante, « Tra la la you piou », qui caricature on ne sait trop quel instrument (la grosse caisse est imitée plus loin à grands coups de « boum boum boum »). Ces syllabes font encore plus rire quand elles accompagnent une allusion sinistre : « ... dont il mourut ! Tra la la you piou ! ». Il y en a d'autres, comme les terrifiants « tri la ti ta ta, tri la ti ta ta » de Rodomont. Mais les onomatopées préférées d'Hervé restent certainement celles qui servent à imiter la tyrolienne. Chaque fois qu'il en a l'occasion, le compositeur fait « décrocher » ses personnages, qui délaissent brusquement la situation pour se lancer dans des « tralala-itou » débridés, incluant des changements de registre vocal, de l'aigu au grave. Ce chant issu des montagnes, qui semble vouloir rappeler l'Allemagne – plutôt que la Suisse – sera presque en situation dans *Le Petit Faust*, alors qu'un certain trio patriotique – le « Chant du Vaterland » – fera appel à de vaillants « trou la ou la ou ». Mais il est tout à fait hors de propos (et donc hilarant) dans le finale des *Chevaliers*, après des paroles simili-glorieuses, de lancer « Laïtou ! Laïtou ! Trou la la ! ». Notons au passage deux autres manies douces d'Hervé, le goût de la mise en scène à même la partition (dans la *Ronde* des chevaliers les « un, deux, trois... » jusqu'à dix sont marqués : « Criés, et accompagnés de gestes exprimant une évolution chevaleresque et comique ») et la prosodie volontairement malmenée : « la table ron-on-de », les deux « on » fortement marqués. Hervé joue donc de toutes ces ficelles pour surprendre son auditeur, et faire dérailler l'intrigue, l'amenant au bord de l'éclatement, du chaos : il révèle la nature fictive du récit, alors que chez Offenbach, le comique sert à pimenter l'intrigue, sans compromettre l'illusion, l'évasion du spectateur.

Hervé devait croire en sa partition, puisqu'il en propose une nouvelle version au public en 1872. On vante la distribution, à la tête de laquelle brille M^{me} Sallard dans le rôle de Mélusine, cantatrice émérite, à peine inférieure à M^{me} Ugalde. Le rôle de Rodomont revient à l'excellent Milher, un des interprètes de prédilection d'Hervé, qui avait brillé en Gérômé (*L'Œil crevé*), en Ricin (*Chilpéric*) et en Valentin (*Le Petit Faust*). Dans le rôle de Médor, le fils d'Hervé, Emmanuel Ronger (qui fait carrière sous le nom de Gardel-Hervé), reçoit sa part de louanges. On remarque aussi la fantaisiste Mathilde Lasseny qui offre une nouvelle incarnation de la duchesse Totoche. Hervé la connaît bien, ayant écrit pour elle le rôle de Fleur-de-Bruyère, alias Chapotarde, dans *Le Hussard persécuté* dix ans plus tôt. (Indiscret, Hervé confie même dans ses *Notes* qu'elle a été sa maîtresse, au début des années 1860, avant de l'abandonner : « [U]n riche banquier lui ayant offert un engagement supérieur au mien, après un léger

vacillement, elle se décida à sacrifier le *si* bémol pour la bank-note de l'homme du Sud. ») Elle effectue en 1872 un retour à la scène, amenant avec elle un petit vent de scandale tout à fait bienvenu...

Notre époque ironique, éprise de parodie autant que de Moyen-Âge (voir le succès de *Kaamelot*), friande de découvertes musicologiques, donnera-t-elle sa chance aux *Chevaliers* d'Hervé ? Les exemples de surprises heureuses dans l'exploration des répertoires oubliés abondent, à commencer par toutes ces œuvres d'Offenbach, mal reçues pour de mauvaises raisons liées au climat politique (voir le plus récent, *Fantasio*, dont la création a souffert de la proximité de la défaite contre la Prusse). La folie d'Hervé, sa démesure et ses excès, pouvaient désarçonner ses contemporains ; elle pourrait bien plaire aux spectateurs d'aujourd'hui, qui en ont vu bien d'autres. On pourrait alors entendre de nouvelles versions des grands titres d'Hervé (les enregistrements anciens, pour délicieux qu'ils soient, ne sauraient suffire), ou bien redécouvrir *Les Turcs*, déjà nommés, *Le Trône d'Écosse*, ou même *Alice de Nevers* – toutes œuvres victimes de circonstances défavorables, et avec lesquelles Hervé croyait avoir atteint le chef-d'œuvre. Et qui sait ? peut-être Hervé avait-il encore raison !

© Pascal BLANCHET