

La réception d'*Herculanum* dans la presse contemporaine

Gunther Braam

Comment peut-on étudier le succès d'un opéra à son époque ? Tout simplement en relevant le nombre total de représentations et le montant de leurs recettes, puis en établissant et analysant un dossier le plus complet possible des comptes rendus de la presse contemporaine.

HERCULANUM, DE L’AFFICHE À LA CAISSE

En ce qui concerne le nombre de représentations, le *Journal de l’Opéra*, conservé à la Bibliothèque nationale de France, est heureusement à notre disposition. Il faut néanmoins l’analyser avec prudence et ne pas oublier que la présence d’un opéra au répertoire pouvait dépendre de nombreuses raisons autres qu’artistiques, comme le départ d’un directeur, celui des chanteurs chargés des premiers rôles, la destruction des décors (souvent à cause d’incendies), des raisons politiques ou d’autres intrigues de toutes sortes. On citera en exemples le *Tannhäuser* de Wagner (1861), ou – pourquoi pas – la moins connue *Nonne sanglante* de Gounod (1854) : loin d’être des insuccès en terme de fréquentation du public, les deux opéras furent retirés de l’affiche après trois représentations pour *Tannhäuser* et onze pour *La Nonne* avec une recette moyenne respective de 8890 francs et 6140 francs (en comparaison, la recette d’une soirée des *Huquenots* était, en 1859, normalement de 6000 à 7000 francs). Comment se situe *Herculanum* en regard des autres titres du moment ? Voici l’ordre des opé-

ras les plus joués à l'Académie impériale de musique pendant la période 1851-1870*, avec, entre crochets, leur date de création :

Premier groupe (5 opéras) : 200 représentations et plus

- [1836] Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots* (285)
- [1840] Gaetano Donizetti, *La Favorite* (256)
- [1829] Gioachino Rossini, *Guillaume Tell* (246)
- [1831] Giacomo Meyerbeer, *Robert le Diable* (205)
- [1849] Giacomo Meyerbeer, *Le Prophète* (205)

Deuxième groupe (5 opéras) : 100 représentations et plus

- [1865] Giacomo Meyerbeer, *L'Africaine* (199)
- [1857] Giuseppe Verdi, *Le Trouvère* (194)
- [1846] Gaetano Donizetti, *Lucie de Lammermoor* (179)
- [1828] Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici* (150)
- [1835] Jacques-Fromental Halévy, *La Juive* (145)

Troisième groupe (9 opéras) : 50 représentations et plus

- [1828] Gioachino Rossini, *Le Comte Ory* (99)
- [1859] Charles Gounod, *Faust* (83)
- [1855] Giuseppe Verdi, *Les Vêpres siciliennes* (81)
- [1868] Ambroise Thomas, *Hamlet* (79)
- [1859] Félicien David, *Herculanum* (74)
- [1834] Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Juan* (71)
- [1864] Auguste Mermet, *Roland à Roncevaux* (63)
- [1831] Daniel-François-Esprit Auber, *Le Philtre* (57)
- [1839] Marco Aurelio Marliani, *La Xacarilla* (57)

Herculanum arrive à la quinzième place sur le podium des cinquante opéras représentés pendant cette période de vingt années. Et parmi les vingt-

* Le nombre exact des représentations est parfois difficile à établir : assez souvent, la présence dans le *Journal de l'Opéra* cache une représentation seulement partielle de l'œuvre.

cinq nouveautés créées dans ce laps de temps, et qui soient des commandes de l'Opéra, et non des arrangements d'un opéra d'abord joué ailleurs, *Herculanum* arrive même à la quatrième place, après *L'Africaine* (199), *Les Vêpres siciliennes* (81) et *Hamlet* (79).

Pendant la série des trente-trois premières représentations, les recettes des soirées n°5 à 21 ne furent jamais inférieures à 9 000 francs, et la recette de la quatorzième représentation – le 25 avril 1859 – fut même la plus importante de toute l'année 1859 (10 017 francs). Pour comparaison : sous le Second Empire, les opéras les plus rentables en une seule soirée furent *L'Africaine* (14 000 francs) et *Faust* (15 000 francs).

Voici les chiffres exacts et la moyenne par série de reprises pour les différentes productions successives d'*Herculanum* :

- 33 représentations (4 mars à 25 juillet 1859)
entre 3 900 et 10 000 francs (8 286 francs)
- 6 reprises (5 à 23 décembre 1859)
entre 2 500 et 4 500 francs (3 827 francs)
- 6 reprises (6 janvier à 20 février 1860)
entre 6 600 et 9 300 francs (7 800 francs)
- 14 reprises (8 mai à 13 novembre 1861)
entre 4 900 et 9 600 francs (7 129 francs)
- 5 reprises (17 octobre à 15 décembre 1862)
entre 5 500 et 8 500 francs (6 732 francs)
- 10 reprises (29 juin à 6 novembre 1868)
entre 4 300 et 7 400 francs (5 612 francs)

Soit une recette moyenne des 74 représentations de 7 200 francs par spectacle. Selon ces chiffres, il apparaît clairement qu'*Herculanum* fut un grand succès public, comme le reflète la caisse du théâtre.



HERCULANUM DANS LA PRESSE CONTEMPORAINE

Tout le Second Empire durant, l'Opéra de Paris connut une véritable crise de répertoire. Pendant les dix ans qui suivirent *Le Prophète* (1849), seule une création dépassa le chiffre de 50 représentations : *Les Vêpres siciliennes* (1855) de Verdi. Il faudra attendre 1859 pour que les trois principales scènes lyriques produisent chacune un nouveau succès : *Herculanum* de David à l'Opéra, *Le Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer à l'Opéra-Comique et *Faust* de Gounod au Théâtre-Lyrique. On lit ce reproche du manque de renouvellement du répertoire partout dans la presse parisienne contemporaine. Cette attente de nouveaux compositeurs, de nouveaux styles et de nouvelles formes est un aspect qu'il faut garder en mémoire si on veut comprendre l'écho de ces trois œuvres, et d'*Herculanum* en particulier. On pourrait citer comme témoignages deux exemples assez éloignés l'un de l'autre dans le spectre de la critique musicale : Benoît Jouvin dans *Le Figaro* du 10 mars 1859 (« [*Herculanum* et *Faust*] sont deux tentatives de rénovation musicale d'une égale importance toutes deux ; [...] David et Gounod sont deux grands symphonistes qui, tôt ou tard, doivent s'acclimater au théâtre ; [...] ils y apporteront ce qui consacre et fait durer les œuvres d'art : un style individuel. »), et Joseph d'Ortigue dans *Le Ménestrel* du 13 mars 1859 (« [...] nous le répétons, il est indispensable de varier le répertoire de notre première scène lyrique, en y appelant, en y introduisant des hommes et des éléments nouveaux »).

Une analyse de la critique d'*Herculanum* doit prendre en considération d'abord la presse musicale, au tirage et à la circulation assez restreints, mais avec des textes rédigés par des journalistes « spécialistes » (*Revue et Gazette musicale de Paris*, *Le Ménestrel*, *La France musicale*, *L'Univers musical*), puis un choix de la presse généraliste, beaucoup mieux diffusée auprès du grand public, avec des feuilletons musicaux d'une qualité professionnelle pareille voire supérieure aux textes publiés dans la presse spécialisée (*Journal des débats*, *Le Constitutionnel*, *Le Siècle*, *Le Figaro*, *La Presse*, *Revue des deux mondes*), ainsi que de la presse illustrée (*L'Artiste*, *L'Illustration*, *Le Monde illustré*, *L'Univers illustré*) et de la presse satirique illustrée (*Le*

Charivari, *Journal amusant*, *La Gazette de Paris*). Rappelons que déjà sous la Monarchie de juillet l'indicateur du succès était d'être (ou non) caricaturé par Dantan jeune, Daumier ou Traviès ; sous le Second Empire par Nadar, Carjat, Cham ou Bertall.

L'accueil d'*Herculanum* dans la presse contemporaine fut, à l'exception particulière de l'article de Léon Escudier dans *La France musicale*, plutôt bienveillant. Dès le premier soir, le poème de Méry, la mise en scène – les décors surtout – et l'exécution furent loués à l'unanimité. Et s'il y eut ici et là quelques réserves concernant les ballets, le succès personnel d'Emma Livry fut toujours salué. Après cinq représentations, on pouvait lire dans *Le Ménestrel* du 20 mars 1859 :

Bref, les quatre grands rôles d'*Herculanum* sont tenus de la façon la plus remarquable ; MM. Marié et Coulon donnent de la valeur à leurs rôles secondaires, et l'orchestre complète, avec les chœurs, cet ensemble de premier ordre, ce qui consolide le succès de ce bel ouvrage.

Seul bémol : l'accent italien de M^{me} Borghi-Mamo, signalé dans la *Revue des deux mondes* (15 mars 1859), *L'Univers musical* (16 mars 1859) et *Le Ménestrel* (20 mars 1859). En outre, les journaux s'accordèrent à trouver que la situation du second acte, entre Nicanor et Lilia, ressemblait beaucoup à la scène de la croix entre Bertram et Alice dans *Robert le Diable*.

Pour illustrer la diversité des voix de la critique, voici, par ordre chronologique, les opinions sur deux morceaux de la partition qui furent mis en relief à la création :

ACTE I, SCÈNE 5 : ROMANCE ET DUO « JE VEUX AIMER TOUJOURS »

❏ « L'air d'amour qu'il chante est une de ces mélodies éoliennes que M. Félicien David excelle à filer ; mélange ineffable de suavité grecque et de nonchalance créole. – Ainsi chanterait Daphnis berçant Chloé dans un hamac suspendu aux palmiers d'une île tropicale. » (Paul de Saint-Victor, *La Presse*, 6 mars 1859)

« [...] sa ravissante mélodie de l'extase du premier acte : *En te voyant ainsi par un mortel aimée / Les anges du Ciel sont jaloux.* » (Jacques-Léopold Heugel, *Le Ménestrel*, 6 mars 1859)

« [...] cette phrase adorable, qui a fait courir dans toute la salle un frisson de plaisir : *Dans ces jardins de fleurs, l'extase est embaumée, / L'ombre est tiède, le gazon doux ... / En te voyant ainsi par un mortel aimée, / Les anges du ciel sont jaloux !* » [...] ces quatre vers, qui ont inspiré à Félicien David une de ses plus exquises mélodies. » (Pier-Angelo Fiorentino, *Le Constitutionnel*, 7 mars 1859)

« [...] l'air de l'extase, qui finit par une phrase vraiment inspirée. » (Gustave Chadeuil, *Le Siècle*, 9 et 10 mars 1859)

« [...] une des plus belles inspirations de son opéra, la romance que Roger chante au premier et au deuxième acte. » (Benoît Jouvin, *Le Figaro*, 10 mars 1859)

« Il y a beaucoup de passion dans la fin du solo d'Hélios, et l'ensemble du duo est supérieurement traité. » (Hector Berlioz, *Journal des débats*, 12 mars 1859)

« Quelle ivresse, quel délire, quelle extase dans la poésie et la musique de ce couplet que je me fais un plaisir de citer : *Je veux aimer toujours* [...] J'ajoute que l'orchestre et la mélodie sont également admirables. » (Joseph d'Ortigue, *Le Ménestrel*, 13 mars 1859)

« Roger chante une nouvelle romance, gracieuse et distinguée, à travers laquelle M^{me} Borghi jette d'agréables broderies. » (Léon Escudier, *La France musicale*, 13 mars 1859)

« [...] cette scène d'orgie et de délices, dont le compositeur a tiré un admirable parti. » (Paul Smith, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 13 mars 1859)

« On ne saurait trop louer aussi la grâce élégiaque de ce passage que chante Hélios vers la conclusion de ce duo de séduction. » (Paul Scudo, *Revue des deux mondes*, 15 mars 1859)

« [...] le duo qui complète la mélodie passionnée, si bien traduite par Roger. » (Julien Martin d'Angers, *L'Univers musical*, 16 mars 1859)

« Cette cantilène, qui revient plusieurs fois, est une des plus réussies de l'ouvrage. » (Albert de Lasalle, *Le Monde illustré*, 19 mars 1859)

ACTE III, SCÈNE 2 : CREDO « JE CROIS AU DIEU »

¶ « Aux insultes de la reine, aux menaces de Satan, elle répond par un acte de foi d'une sublime ardeur. Cette voix des catacombes qui s'isole pour prier au milieu des clameurs d'un peuple, ce *Credo* enthousiaste qui provoque les bourreaux et défie la mort, a transporté l'auditoire. » (Paul de Saint-Victor, *La Presse*, 6 mars 1859)

¶ « Quant à madame Gueymard-Lauters, rien n'est beau, rien n'est pur, rien n'est facile, rien n'est éclatant comme son soprano attaquant, dans la gamme des séraphins, le *Credo* du troisième acte » (Benoît Jouvin, *Le Figaro*, 10 mars 1859)

¶ « L'acte de foi de Lilia : *Je crois au Dieu, que tout le ciel révère*, ne m'a pas beaucoup frappé. Je l'ai trouvé de prime abord néanmoins supérieur pour le style au *Credo* des *Martyrs* de Donizetti : *Je crois en Dieu, seul maître de la terre*. En général, les phrases d'un mouvement vif et basées sur un rythme uniforme comme celle des *Martyrs* sont peu dignes de la solennité d'un tel sujet. » (Hector Berlioz, *Journal des débats*, 12 mars 1859)

¶ « Ce morceau, qui s'appelle *Credo*, est d'un style plus large et mieux approprié au caractère de la scène. Toutefois, il n'est pas à la hauteur du sujet. Vous rappelez-vous le *Credo* des *Martyrs* de Donizetti ? À la bonne heure ! voilà qui était religieux, grandiose et émouvant ! » (Léon Escudier, *La France musicale*, 13 mars 1859)

¶ « Lilia paraît et prononce un *Credo* dont les paroles rappellent celui de Polyeucte dans les *Martyrs*, de Donizetti, [...] mais dont la mélodie se distingue par un caractère plus noble et plus religieux. » (Paul Smith, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 13 mars 1859)

¶ « Cette profession de foi, imitée de la Pauline de Corneille, n'a inspiré au musicien qu'une déclamation morbide et sans élévation, que l'ensemble confus dans lequel il l'encadre est loin de racheter. » (Paul Scudo, *Revue des deux mondes*, 15 mars 1859)

¶ « [...] le *Credo* de Lilia, inspiration grandiose peignant le fanatisme chrétien sous ses aspects les plus colorés. » (Albert de Lasalle, *Le Monde illustré*, 19 mars 1859)



Caricature anonyme de l'entrée d'Olympia à l'acte I.
Le Charivari. Collection Gunther Braam.

Anonymous cartoon depicting the entrance of Olympia in Act I.
Le Charivari. Gunther Braam Collection.

Le premier compte rendu – et probablement celui qui fut le plus lu – parut le dimanche 6 mars 1859, deux jours après la création, dans *La Presse*. Son auteur, Paul de Saint-Victor, successeur de Théophile Gautier à cet office, dit déjà beaucoup dans la première phrase : « *Herculanum* a pleinement réussi, hier à l'Opéra. » ; il dit encore davantage dans la deuxième : « La partition est inégale, mais elle a des morceaux d'une très-rare beauté. » ; et il dit tout dans son résumé final :

Ce n'est point sans doute un chef-d'œuvre ; il faiblit souvent en plein drame ; ses masses vocales manquent d'ampleur, ses rythmes de variété, son ensemble d'entente et de style scénique ; mais les beautés abondent parmi les faiblesses, et chaque acte a au moins un morceau capital, entraînant, hors ligne, qui lui assure la victoire. C'est assez pour honorer la tentative de M. David et pour justifier le brillant accueil qu'il a reçu du public.

Saint-Victor est aussi le premier à chanter la louange des décorateurs : « Ce qu'il faut admirer sans réserve, ce sont les décors. » Pour souligner

leur qualité, Saint-Victor cite à titre de comparaison les noms de Piranèse, Ingres, Delacroix et John Martin. La plasticité du style de Saint-Victor est particulièrement savoureuse dans ses critiques négatives, telle que la description de la fin du premier acte :

Les éclats de rire qu'y ajoute le chœur expriment une gaité d'opéra-comique et nullement l'obstination d'un peuple défiant l'anathème. – Vous diriez des soupeurs parisiens fourvoyés dans le festin de Balthazar.

Du reste, le texte est aussi informatif au point de vue de certains détails de la représentation : on y trouve une rare description de Locusta (« une esclave bronzée et coiffée comme une statue égyptienne ») et de certains effets de théâtre (« l'illumination qui éclaire la croix à *giorno* au moment où le proconsul va s'emparer de la vierge » ; « le tumultus s'ouvre comme un cratère et Satan en sort dans un jet de flammes »).



Le premier des deux articles publiés dans *Le Ménestrel*, celui du 6 mars 1859, est plus enthousiaste encore que le compte rendu de *La Presse* – ce qui n'est guère surprenant : les éditeurs du *Ménestrel*, Heugel et Meissonnier, avaient racheté aux Escudier, en 1847, les droits des œuvres de David. Bien qu'il s'agisse seulement d'un article préparatoire à une analyse plus approfondie par Joseph d'Ortigue (qui paraîtra dans le numéro suivant du journal), son auteur, Jacques-Léopold Heugel, confesse :

On voudra suivre pas à pas tout ce panorama d'orchestration qui va droit à l'esprit, en même temps qu'il captive l'oreille et le cœur. Voilà du moins nos impressions de la première soirée, et celles de nos voisins.

Il défend l'œuvre contre l'accusation d'une « absence d'éléments dramatiques et scéniques » et constate « que Félicien David compte un grand et légitime succès de plus, que ce succès a été partagé par ses quatre prin-

cipaux interprètes : Roger, Obin, M^{mes} Lauters-Gueymard, Borghi-Mamo, et aussi M^{lle} Emma Livry, qui a fait les honneurs du ballet de la façon la plus séduisante. » Il inclut dans cette louange l'orchestre et les chœurs (« même ceux des femmes » ...).

L'article de Vernes dans *La France musicale* du 6 mars 1859 n'est qu'un lever de rideau pour l'acte de destruction que commettra Léon Escudier une semaine plus tard. Le ton de la critique est donné dès le début ainsi :

Tous les Saint-Simoniens de Paris y étaient. Ils ont applaudi comme un seul homme, et, si on n'avait mis un terme à leur enthousiasme, ils auraient fait répéter tous les morceaux de la partition. Cet enthousiasme n'a trompé personne.

Vernes classe la partition en « musique élégante, qui ne vous émeut pas un seul moment » et pose la question de savoir pourquoi David est « resté [...] au-dessous de son brillant passé ». Il convient que l'ouvrage a obtenu « un succès très-honorable » mais y voit plutôt « un oratorio qu'un opéra ».

Le critique Pier-Angelo Fiorentino avait été – chose probablement unique parmi ses confrères – un témoin oculaire d'une éruption du Vésuve, à l'âge de six ans. Une colonne entière des sept que compte son article paru dans *Le Constitutionnel* du 7 mars 1859 est dédié à ce souvenir (« Je sais mon Vésuve par cœur »). Et tout ce préambule pour juger du dénouement de l'opéra : « Eh bien ! le prodigieux décor que j'ai vu l'autre soir à l'Opéra est plus grandiose encore, plus sinistre, et plus imposant que la réalité »... Fiorentino signale trois morceaux qui furent bissés (voir *L'Univers musical* cité plus loin) et décrit une « partition qui abonde en mélodies délicates, en délicieux dessins d'orchestre, et en très belles pages d'une inspiration vigoureuse, élevée et dramatique », mais il ne cache pas que « le divertissement [lui] a paru long, disgracieux et frisant le grotesque ».

Pour Gustave Chadeuil, du *Siècle* (numéro du 9 et 10 mars 1859), cet hyper-réalisme était excessif :

Nous répétons notre observation à propos du tapage pyrotechnique. [...] On croirait assister à quelque grande bataille. C'est trop de réalisme. Gardez les flammes qui crépitent, mais atténuez les explosions, et vous ne verrez plus dans les loges tant de jolies mains bouchant tant de petites oreilles roses.

Chadeuil donne aussi plusieurs détails des préparatifs : « Les répétitions d'*Herculanum* ont été commencées le 1^{er} août 1858, continuées sans interruption, trois fois par semaine d'abord, tous les jours ensuite, ce qui en porte le chiffre à plus de deux cents. » Présent aux dernières répétitions, il partage quelques confidences avec ses lecteurs : « Il y avait encore une ouverture, qu'on a réduite définitivement aux proportions d'une simple introduction, afin de ménager l'attention du public et de ne pas déflorer trop tôt les principaux motifs de la partition. Cette introduction se compose de l'andante du premier travail. » Même processus pour la dernière scène : « Le finale est peut-être un peu court. N'en accusons pas le compositeur : ce passage était plus développé aux répétitions générales. Il a fallu l'abrégé pour éviter les longueurs de la représentation. Nous pensons qu'il serait bon de le rétablir dans son intégralité. » Une dernière indiscretion concerne la danseuse Emma Livry, dont il révèle « ses quinze ans ».

Benoît Jouvin dans *Le Figaro* du 10 mars 1859 raconte *in extenso* l'histoire de la genèse du livret et de la partition : il cite comme collaborateurs messieurs Gabriel, Mirecourt, Azevedo et Méry. Il égrène dans l'ordre les temps forts de la création :

Savant coloriste musical, Félicien David s'est préoccupé de trouver des tons différents pour peindre Hélios et Lilia, Olympia et Nicanor, Satan et le prophète Magnus. Les couplets des fiancés chrétiens, au premier acte : *Dans une retraite profonde*, etc. ; le chœur d'introduction du second acte : *Seuls dans la nuit*, etc. L'élan de Lilia, au milieu de l'orgie du troisième acte : *Je crois au Dieu que tout le ciel révère !* tranchent vigoureusement avec la belle marche païenne du défilé ; le *brindisi* et le finale du premier acte, ainsi qu'avec le troisième acte tout entier, dans lequel les rythmes de l'Orient s'allient à la sensualité italienne.

Selon Jouvin, la musique est capable « de faire parler deux langues différentes à Lilia, la vierge chrétienne, à Olympia, la courtisane couronnée ». Plus loin, Jouvin précise : « Je citerai, parmi les morceaux destinés à la popularité, les couplets [...] *Bois ce vin que l'amour donne* [...]. Mais la plus grande page d'*Herculanum*, selon moi, est le finale du premier acte. » À la fin de son article, Jouvin se moque un peu du récit de son collègue Fiorentino dans *Le Constitutionnel*. Il n'est pas surprenant que, contrairement à celui-là, il désigne les airs de danse de David comme des « chefs-d'œuvre ». Dans le même numéro du *Figaro*, on peut trouver une lettre – authentique ? – adressée à la rédaction, dans laquelle un mélomane des provinces (« adjoint au maire d'un chef-lieu de canton ») relate comment il était devenu victime d'une confusion entre le compositeur David et le chef de la claque à l'Opéra du même nom. L'auteur de la lettre indique le nombre de 500 « claqueurs » le soir de la première...



En 1859, Hector Berlioz ne composait plus guère de musique. C'est plutôt l'écrivain que le grand public connaissait. *Le Figaro* du 13 mars 1859 proposait ainsi des extraits de son livre tout récent intitulé *Les Grottesques de la musique*. (Le 20 et le 27 février 1859 la *Revue et Gazette musicale de Paris* en avait déjà publié des passages.) Mais le Tout-Paris musical savait bien – la fin de la critique d'*Herculanum* de Paul Scudo en est la preuve – que Berlioz avait, depuis 1858, dans ses tiroirs, et prêts à être montés, *Les Troyens*, un grand opéra en cinq actes, une œuvre destinée – par son sujet, les chanteurs requis, les forces chorales nécessaires, les fastes de la mise en scène – à l'Opéra. Berlioz devait naturellement être alarmé de voir figurer sur la scène de l'Opéra, avec *Herculanum*, un drame lyrique sur sujet antique, histoire de deux cultures opposées s'entrechoquant, évoquant toute la pompe, les masses chorales et les divertissements de la cour d'une reine païenne, et la mise en scène de cataclysmes naturels ainsi que de la destruction d'une ville entière. Il fut probablement un peu soulagé que, vu de plus près, les différences entre *Herculanum* et *Les Troyens* étaient

plus nombreuses que leurs similarités (mis à part quelques vers glorifiant la reine, qui auraient pu servir tout aussi bien à Didon qu'à Olympia). Il dut quand même être surpris de lire, dans le compte-rendu d'*Herculanum* par Saint-Victor (*La Presse*), cette description de la vision offerte par Satan à Lilia représentant Hélios aux pieds d'Olympia, « dans l'attitude languissante de la *Didon* de Guérin » : Berlioz s'était inspiré de ce même tableau, aujourd'hui au musée du Louvre, pour ses instructions de mise en scène concernant le n° 35 de ses propres *Troyens* (*Récitatif et Quintette* « Tout conspire à vaincre mes remords ») ainsi qu'il l'écrit dans une lettre à sa sœur Adèle du 12 mars 1857 !

Le compte rendu de Berlioz dans le *Journal des débats* du 12 mars 1859 – la première moitié est un commentaire du livret, la deuxième une évaluation de la partition et une critique de la représentation (texte reproduit à moitié précédemment dans ce livre-disque) – respire ainsi ce soulagement d'un Berlioz presque dompté par lui-même : pas d'humour acerbe, mais une analyse sobre qui n'est pas avare d'éloges concernant certaines sections de la partition, et seulement deux ou trois remarques « de spécialiste » sur quelques aspects plus techniques.

Le même jour, le 12 mars 1859, *L'Illustration* donnait en pleine page l'aspect de la scène finale de l'opéra. Au dos se trouvait le compte rendu de Gustave Héquet. Celui-ci pose ouvertement la question de la logique du drame – problématique plus discrète dans les autres articles (à part peut-être dans quelques remarques doucement moqueuses de Paul Smith et de Berlioz). À propos de l'apparition de Satan, à la fin du deuxième acte, Héquet note :

Satan aperçoit le manteau brodé du proconsul, que le tonnerre a oublié de brûler. Il le ramasse : *Je prends cette dépouille échappée à la tombe, | Et maintenant, le proconsul, c'est moi.* Pourquoi prend-il la figure de Nicanor ? Je l'ignore. Cela ne lui sert absolument à rien dans les autres actes. Les auteurs, qui sont des philosophes, ont voulu montrer que Satan est beaucoup moins puissant qu'on ne l'imagine : il ne serait jamais venu à bout de se déguiser en proconsul s'il n'avait pas trouvé ce manteau.

Et la fin de l'opéra, selon Héquet, s'achève ainsi : « Tout le monde périt, sans en excepter Magnus, qui revient tout exprès pour cela. »

Les trois premières représentations passées, Joseph d'Ortigue publiait ses impressions dans *Le Ménestrel* du 13 mars 1859. Dès l'introduction (probablement de la main d'Heugel), on lit : « Le vrai public [...] a manifesté sa sympathie. Le bureau de location est littéralement envahi. » D'Ortigue adopte un ton passionné : « Félicien David a un style ; il est lui. [...] Son succès est éclatant. » Il résume :

Le compositeur a écrit les deux rôles de femmes dans les cordes les plus brillantes de la voix de M^{me} Borghi-Mamo et de la voix de M^{me} Lauters. Roger chante et déclame le sien en artiste consommé. La belle voix d'Obin se développe à merveille dans le rôle de Nicanor. Enfin, Marié et Coulon prêtent une couleur caractéristique aux rôles de magicien et de Satan. L'orchestre est superbe. Sauf une scène du premier acte dans laquelle les choristes ont un peu baissé, par suite de l'éloignement où ils sont de l'orchestre, l'exécution a été parfaite, et ne peut manquer d'avoir sa bonne part du succès d'*Herculanum*.



Même avec un recul de plus de 150 ans, on sent que l'article de Léon Escudier dans *La France musicale* du 13 mars 1859 est fortement empreint d'insolence et de partialité. Le ton transpire une amertume digne d'une amante délaissée. Rappelons que les frères Escudier avaient acheté à David les droits de son ode-symphonie *Le Désert* immédiatement après sa création en décembre 1844, ce contrat incluant l'intégralité des droits de toutes les œuvres à venir du compositeur (!), et ce pour la somme dérisoire de 1200 francs. Le contrat fut amélioré *post festum* pour David, mais le compositeur restera durant toute sa vie le jouet, en matières financières, de ses « amis » saint-simoniens ou éditeurs, et l'objet de querelles entre ses différents « conseillers », querelles qui furent à maintes reprises les sujets de la *Gazette des tribunaux*. La fragilité de la relation chance-

lante entre David et les frères Escudier était un secret de Polichinelle pour les abonnés de *La France musicale*, la revue publicitaire de la maison d'édition de musique gérée par les Escudier. Après *Le Désert*, pas de numéro de *La France musicale* sans réclame bruyante autour de chaque nouvelle représentation de l'œuvre. Et c'est vrai que David, tout comme les Escudier, profitait de cet entreprise commune. Mais après l'échec total de son oratorio *Moïse* (1846), loin de soutenir leur atout, les éditeurs se turent soudainement : si la nouvelle création fut annoncée dans leur revue avec tout le panache possible, pas le moindre compte rendu du concert ne fut publié, bien qu'un article ait été annoncé. Lors de la création de *Christophe Colomb* (1847), qui correspond à l'année de la vente du *Désert* aux éditeurs Heugel-Meissonier, le style de la critique était redevenu normal et sobre, mais quatorze ans après *Le Désert*, le compte rendu d'*Herculanum* fut le triste témoignage d'une relation devenue glaciale.

Pour commencer, Escudier rappelle que *Le Désert* reste la meilleure partition de David. Bien qu'on trouve les mêmes qualificatifs chez Léon Escudier – pour décrire le caractère de David et de sa musique (comme par exemple « charmant fantaisiste », « capricieuse », « poète descriptif », « paysagiste », « rêveries ») – que dans les articles des autres journalistes, il est le seul à reprocher à David une double incapacité blessante : « Les passions humaines, il ne les sent pas et il ne saurait les reproduire », enfonçant plus loin le clou : « Encore une fois, il n'a ni la fibre de la passion, ni le sentiment des grandes choses humaines [...] il ne trouve que des accents efféminés. » Seules quatre pièces – une dans chaque acte (appelées par Escudier « quelques fraîches marguerites ») – trouvent grâce à ses yeux, mais immédiatement relativisées dans leur portée artistique. Le final du premier acte : « C'est, croyons-nous, le meilleur morceau, une scène d'ivresse, fort bien traitée, mais qui serait mieux à sa place dans un opéra-comique » ; la reprise de l'air de Hélios à la fin du deuxième acte : « Il y avait là une opposition bien marquée, qui prêtait à un grand effet musical. M. Félicien David n'en a vu que le côté gracieux : il s'est arrêté un instant pour cueillir une marguerite et il a oublié le drame » ;

dans le troisième acte, le *Credo* de Lilia : « Ici se trouve une belle situation, qui pouvait fournir au compositeur l'occasion d'un superbe morceau d'ensemble. [...] M. Félicien David s'est contenté de faire chanter à M^{me} Lauters une seconde édition du *Noël* d'Ad.[olphe] Adam » ; dans le quatrième acte, enfin, le duo final : « La cabalette [...] sans être originale, a un certain brio ; c'est une note hardiment jetée qui en a fait le succès. » Léon Escudier assaisonne également son texte avec des reproches plus ou moins clairs de plagiat, citant des œuvres d'Halévy, Méhul, Donizetti, Verdi, Rossini, Bellini, Meyerbeer et Adam, dans lesquelles David aurait prétendument puisé son inspiration ; en trois occasions Escudier ajoute, à l'appui de son assertion : « On pourrait s'en assurer. » Le reste du texte déborde d'un laconisme méprisant.



Bien que la *Revue et Gazette musicale de Paris* soit un journal musical, l'article signé Paul Smith (pseudonyme d'Édouard Monnaie) du 13 mars 1859 commente peu de détails musicaux de l'ouvrage. En revanche, le contenu du livret est finement analysé. Voici l'évaluation finale : « Dès le premier jour, une approbation unanime a salué l'œuvre. [...] Nous ne lui [David] dirons pas que sa partition égale les grandes créations dont se compose le répertoire ancien et moderne de notre Opéra ; mais nous croyons qu'à côté de ces pages immenses, une place honorable est réservée à la sienne, de proportions plus modestes. » Le conseil pratique de Smith au lecteur : « Allez, voyez et admirez ! »

Semblable à Escudier, mais moins perfide, Paul Scudo évoque aussi, dans la *Revue des deux mondes* du 15 mars 1859, l'image d'un Félicien David « musicien, qu'on a induit en erreur sur les véritables forces de son talent ».

En effet, c'est par la grâce de certaines mélodies un peu vagues de contour, c'est par des chants élégiaques et d'heureuses combinaisons de voix, par une harmonie plus élégante que variée et par une douceur générale qui

finit par alourdir la paupière, que se recommande la nouvelle partition de M. Félicien David ; mais l'accent de la passion virile, le style élevé et soutenu qu'il aurait fallu pour faire ressortir les contrastes de caractère et de situation qu'il y avait à traiter, surtout à la fin du troisième acte ; mais le grand art des développements dramatiques et le coloris puissant de l'instrumentation ne se trouvent pas plus dans la partition d'*Herculanum* que dans les autres productions du charmant compositeur.

Plus loin, Scudo précise : « Son orchestre murmure incessamment, bourdonne et n'exhale que des harmonies suaves dans la partie inférieure de l'échelle. » Et pourtant, le journaliste trouve assez de « parties saillantes de l'œuvre nouvelle » intéressantes pour en donner la liste : « le chœur du premier acte et la marche qui annonce l'entrée des princes tributaires, le chant plaintif des deux chrétiens, quelques passages du duo de la séduction entre la reine et Hélios et la strette du finale ; au second acte, un chœur que chantent les chrétiens proscrits, et le duo entre Nicanor et Lilia ; dans l'acte suivant, l'hymne à Vénus de la reine Olympia et le chœur des bacchantes ; au quatrième acte, l'air de basse de Nicanor [Satan] avec le chœur des démons [esclaves] et le grand duo entre les deux fiancés chrétiens ». Il résume ainsi : « C'est à M. Royer [directeur de l'Opéra] que le public doit en effet de pouvoir applaudir les jolis morceaux de la partition d'*Herculanum*, qui, sans être un chef-d'œuvre, tiendra honorablement sa place dans le répertoire si peu varié de l'Opéra. »

L'article de Julien Martin d'Angers paru dans *L'Univers musical* du 16 mars 1859 est intéressant à plusieurs titres. D'abord les *bis*. Bien que d'autres journalistes mentionnent des morceaux redemandés à la première (Heugel : « On a rappelé tout le monde et beaucoup abusé du *bis* » ; Vernes : « les trois morceaux que l'on a fait répéter sont précisément les moins saillants de la partition » ; Jouvin : « les morceaux qu'on a fait bisser, dans la soirée, sont ceux qu'elle [Olympia] chante » ; Escudier : « un brindisi en *ré* [...] a obtenu un grand succès, on l'a fait même répéter »), Fiorentino mis à part, ils ne les identifient guère. Selon Martin, confirmé par Fiorentino, ont été redemandé :

Acte I : « Tout est soumis à ma puissance » et « Bois ce vin, que l'amour donne »

Acte II : « Du traître qui me tente »

Acte III : « Viens, ô blonde déesse »

Acte IV : « Viens ! La mort, qui nous purifie »

L'Univers musical est par ailleurs le seul journal de notre sélection à nommer et rendre justice au mérite de « l'habile chef d'orchestre », Narcisse Girard. Et finalement, avec Berlioz et Scudo, Martin d'Angers est le seul auteur qui signale à l'attention du lecteur certains détails d'instrumentation et d'orchestration.

Le 19 mars 1859, une semaine après son rival *L'Illustration*, l'hebdomadaire *Le Monde illustré* proposait une gravure en pleine page du décor du quatrième acte d'*Herculanum*. La légende en est malheureusement doublement fautive : d'abord, il ne s'agit pas d'Herculanum « au moment de sa destruction », mais de la scène du pardon que Lilia octroie à Hélios avant la destruction (bien qu'une colonne, à droite, commence apparemment à s'effondrer), ensuite le dernier acte est le *quatrième* et non pas le cinquième. Le même numéro du journal reproduit une lettre de Méry accompagnant cette illustration, ainsi que le compte rendu de la création par Albert de Lasalle, qui nomme à tort mais non sans raison le rôle d'Olympia « Imperia ».

La courte colonne dédiée à *Herculanum* par Théophile Deschamps dans *Le Monde dramatique* du 24 mars 1859 apporte une information nouvelle : c'est le seul journal qui donne le nom d'une autre danseuse à paraître aux côtés d'Emma Livry.

Dans le pas des Grâces, nous avons remarqué M^{lle} Rousseau. Le charme contenu de sa danse, la finesse de son exécution, témoignent qu'elle est à excellente école et nous promettent une brillante étoile de plus dans notre ciel chorégraphique.

Le troisième et dernier visuel d'une scène d'*Herculanum* dans un journal illustré parisien fut publié dans *L'Univers illustré* du 26 mars 1859, en première page. C'est le moment de la vision de Lilia (fin de l'acte II), convoquée par Satan et qui montre Hélios aux pieds d'Olympia. Au verso de cette page, le journaliste Gérôme détaille, en lien avec le succès d'*Herculanum*, la contrebande des marchands de billets qui revendent leurs tickets « avec un honnête bénéfice de quatre ou cinq cents pour cent » ...

Le 27 mars 1859, *L'Artiste* publia un portrait de David par Vidal, réalisé en 1858 et gravé par Metzmacher. L'article accompagnant est publié quelques jours plus tard, dans le numéro du 10 avril 1859, où Xavier Aubryet apprécie les trois opéras nouveaux de Gounod, de David et de Meyerbeer. Sans être cynique, Aubryet ne prend guère son sujet au sérieux en jouant un peu trop sur les métaphores aquatiques pour décrire la musique de David (« orchestration molle, caressante et comme noyée », « une eau tiède, douce, où le soleil joue en sillons lumineux »), et c'est finalement paradoxal de voir David qualifié de « Narcisse musical épris de lui-même » par un journaliste qui est, avant tout, lui-même bon Narcisse, fier de son idée de fonder toute une colonne consacrée à un nouvel opéra sur des comparaisons marines.



LA PRESSE SATIRIQUE

Un des plus anciens et plus répandus journaux satiriques, *Le Charivari*, rendait hommage à *Herculanum* dans un de ses numéros de mars 1859. Sous le titre *Herculanum, ou les inconvénients de la boisson*, on reproduit treize vignettes (probablement dessinées par Cham), caricaturant les principaux chanteurs. Les plaisanteries prennent l'alcool pour sujet : « Dernier tableau. La ville s'est tant pochardée que rien ne tient sur ses jambes. Les maisons même ont perdu leur aplomb. »

La Gazette de Paris, « frère » du *Figaro*, était publié par la même rédaction. Dans le numéro du 26 mars 1859, on présenta vingt-quatre illustra-

tions satiriques sur *Herculanum*, dessins et texte par Bertall. Les gravures rendent fidèlement l'apparence de la haute taille d'Obin (Nicanor) et d'Emma Livry (ballet), mais aussi de l'embonpoint de Roger (Hélios) et de M^{me} Gueymard-Lauters (Lilia), ainsi que du nez et du menton saillant de M^{me} Borghi-Mamo. Même le rôle muet de l'esclave Locusta, qui apporte le breuvage enchanteur au premier acte, et qui n'est par ailleurs mentionné que dans le compte rendu de *La Presse* et par Berlioz, y est représenté. On se moque, dans trois images, des longs récitatifs du prophète Magnus, chantés sur une même note pour 49, puis 27 et 37 syllabes. L'image de Félicien David tirillé en quatre, dans la toute première illustration, était probablement inspirée par la remarque du compte rendu de Paul de Saint-Victor dans *La Presse* du 6 mars : « Quatre ou cinq auteurs se sont attelés à ce malheureux livret et l'ont écartelé, pour le moins. »

Le même jour, une caricature de David par Nadar et Édouard Riou illustre la une du *Journal amusant* du 26 mars 1859. Aucun attribut romain rappelant *Herculanum* dans cette gravure, qui montre David plutôt en autochthone d'Amérique devant des palmiers sous un ciel zébré par un vol d'oiseaux, allusions à *Christophe Colomb* et à *La Perle du Brésil*, ainsi qu'au *Désert* et – peut-être – à la mélodie *Les Hirondelles*. La seule référence à *Herculanum* dans le texte accompagnant est l'extrait de la critique de Jouvin tiré du *Figaro* du 10 mars 1859 sur David et Gounod, symphonistes acclimatés au théâtre.

Dans le numéro du 16 avril 1859, le *Journal amusant* montre, dans la « Revue du premier trimestre de 1859, – par Nadar » une nouvelle caricature de David et de Méry en miniature. Mais il faut attendre le 11 juin 1859 pour que paraisse une revue satirique du nouvel ouvrage en treize images par Marcelin. Celui-ci se moque, comme Bertall dans *La Gazette de Paris* deux mois avant lui, du physique des chanteurs et de M^{lle} Livry, qu'il compare à un ibis, et aussi du récit de Magnus sur une même note (« un alexandrin de soixante-quinze pieds »).

En 1868 l'œuvre fut reprise à l'Académie impériale de musique à Paris et le journal *La Vie parisienne* dans son numéro du 18 juillet 1868 dédia une page entière à cet événement.

La petite note sur *Herculanum* dans *L'Univers, Union catholique* du 7 mars 1859 est un bel exemple d'antisémitisme assumé dans toute la frappante stupidité qui est la sienne par nature. Dans le feuilleton habituel, l'auteur, un nommé Venet, qui n'a pas encore vu l'œuvre (« une solennité qui se prépare à l'Opéra »), relate les opinions des critiques présents « aux dernières répétitions » : « Si nous les croyons, cet opéra est tout un chant divin, tout une poésie harmonieuse et suave. » Mais Venet émet quelques doutes, car « pour atteindre les hauteurs où résident les souffles mélodiques puissants [...] qui versent des émotions profondes dans les âmes, il faut être absolument du sang chrétien. M. Félicien David n'en est pas. Il se peut qu'il dépasse ses deux coreligionnaires, MM. Halévy et Meyerbeer ; il demeurera bien au-dessous de Donizetti, au-dessous même de M. Auber. C'est un procès jugé. » En réponse, Charles-André David, peintre, parrain et frère de Félicien, fit insérer une lettre dans *L'Univers* du 12 mars 1859, dans laquelle, reprenant le vocabulaire de Venet, il rectifie et affirme que Félicien est bien du « sang chrétien ». Voici la fin de la note d'introduction à cette lettre de David *frère*, écrit par le journaliste Barbier :

M. Félicien David n'est point israélite. Tant mieux. Nous nous en réjouissons avec d'autant moins de gêne que M. Venet n'a pas formulé une ombre de critique contre la nouvelle œuvre musicale, qui n'était point même encore représentée lorsqu'il écrivit son feuilleton.
