

Une comédie populaire et savante

Damien Colas

Créé le 15 décembre 1832 au Théâtre des Nouveautés, siège de l'Opéra-Comique, *Le Pré aux clercs* appartient à une période particulièrement riche en chefs-d'œuvre. La décennie avait commencé avec *Fra Diavolo* d'Auber (1830) et *Zampa* de Hérold (1831) ; elle devait se poursuivre avec *Le Chalet* (1834) et *Le Postillon de Longjumeau* (1835) d'Adam, puis *Le Domino noir* d'Auber (1837). Le succès de ces œuvres fut aussi intense que durable : plusieurs d'entre elles – dont *Le Pré aux clercs* – atteignirent leur millième représentation. Si l'on compare avec l'*opera buffa* de la même époque, auquel ne se consacraient guère plus que Donizetti et les frères Ricci, force est de reconnaître que l'opéra-comique français faisait preuve, dans les années 1830, d'une remarquable vitalité.

Tout comme celui des *Puritani* de Bellini deux ans plus tard, l'extraordinaire succès du *Pré aux clercs* fut indissociable de la mort prématurée du compositeur. Hérold, à peine âgé de 41 ans, avait été emporté par la tuberculose en janvier 1833, un mois après la première, et l'émotion était vive : aller à l'Opéra-Comique devenait une sorte d'hommage obligé au compositeur disparu. Mais ces circonstances ne suffirent pas à expliquer pourquoi l'œuvre resta populaire jusqu'à la fin du siècle et au-delà, ni pourquoi elle le fut également hors de France. Wagner et Smetana connaissaient bien l'œuvre, dont on retrouve des échos dans *La Défense d'aimer* (1836) comme dans *La Fiancée vendue* (1866). C'est que *Le Pré aux clercs* est une œuvre singulière : elle s'inscrit naturellement dans un filon

éminemment « national », nécessaire pour être adopté du public français, mais elle présente aussi des éléments susceptibles de séduire un public plus large que celui des théâtres parisiens.



UNE TRADITION OUBLIÉE : LE VAUDEVILLE HISTORIQUE

La parenté des *Huguenots* de Meyerbeer (1836) et du *Pré aux clercs* n'a pas manqué d'être relevée, tout comme on avait remarqué auparavant celle de *Robert le diable* (1831) et de *Zampa*. L'acte III des *Huguenots* a bien pour cadre le « Pré aux clercs » – fameuse prairie qui s'étendait le long de la Seine, non loin du Louvre, au XVI^e siècle, et qui offrait un lieu de divertissement pour les familles quand elle n'était pas le sanglant théâtre de duels – et les deux œuvres se déroulent pendant les guerres de religion, sous les règnes de Charles IX et d'Henri III. Mais leur rapprochement fait ressortir ce en quoi les genres divergent. Dans le grand-opéra domine le fanatisme religieux. La dimension humaine, des scènes bouffonnes jusqu'aux scènes d'amour entre Raoul et Valentine, personnages provenant de clans rivaux, n'a d'autre fonction que de rendre sensible le tragique des événements historiques. *Les Huguenots* illustrent la question du sacré et montrent ce pour quoi l'on est prêt à mourir. *Le Pré aux clercs* montre ce pour quoi l'on vit.

Plusieurs critiques ont remarqué le caractère inhabituel d'une intrigue historique dans le genre de l'opéra-comique. Certains ont proposé un lien avec la vogue du roman historique, lancée par Walter Scott, qui avait fait l'objet de multiples réfractions dans la littérature française. L'analyse du répertoire des théâtres dans la décennie précédente montre en réalité que les intrigues à caractère historique n'avaient rien d'inhabituel, et c'est bien à la tradition du vaudeville historique de la Restauration que *Le Pré aux clercs* se rattache. De leur retour au pouvoir, en 1815, jusqu'à la Révolution de Juillet, Louis XVIII et Charles X n'avaient eu de cesse de faire oublier le double traumatisme de la Révolution française et de l'épopée napolé-

onienne. Dans le but d'asseoir leur légitimité et de conjurer les anciennes luttes fratricides entre les différents ordres de la nation, les rois Bourbon misèrent, comme rarement leurs ancêtres l'avaient fait à ce point, sur la « com' » : ils mirent au point un vaste programme de festivités, destinées à célébrer les fêtes ordinaires ainsi que les événements extraordinaires. La plus imposante fut l'ensemble des célébrations organisées par la ville de Paris pour le retour du roi Charles X après son sacre à Reims, qui s'étendit pendant tout le mois de juin 1825.

À côté des cantates et messes composées pour l'occasion, des pièces de circonstance étaient montées sur les premières scènes de la capitale. Les vaudevilles des théâtres secondaires, du « boulevard », n'étaient pas en reste, sans parler des grands spectacles qui faisaient fureur au Cirque-Olympique. La plupart de ces productions tombèrent dans l'oubli quelques semaines après leur création ; elles n'en constituent pas moins un témoignage de premier ordre sur le goût du public et sur les innovations dramaturgiques qui devaient nourrir les genres plus sérieux tout au long du siècle. Les vaudevilles « contemporains » étaient les plus simples : quelques villageois bien typés, une amourette, une petite complication, et le tout se terminait dans la bonne humeur, après quelques chansons légères. La famille royale était en permanence citée, mais jamais montrée sur scène. Au mieux, on voyait passer un personnage de haut rang dans la coulisse, ou l'on écoutait, à la fin de la pièce, le récit de quelque villageois qui avait réussi à se cacher pour quelques instants parmi les grands du royaume.

Les vaudevilles « historiques » étaient autrement plus complexes, précisément parce que grands du royaume et simples sujets y étaient présentés ensemble sur scène. La distance historique permettait en effet ce que la décence aurait interdit dans un vaudeville contemporain. C'est dans ce genre que l'imagination des dramaturges produisit de petites merveilles, ce dont témoignent par exemple les pièces de 1825. Dans *Le Vieillard d'Ivry*, le vieux Thibaut, endormi en 1590, au lendemain de la bataille d'Ivry, se réveille brusquement en 1825, se croyant toujours soldat d'Henri IV. Dans *Les Châtelaines, ou les Nouvelles Amazones*, les femmes demeurées seules

au château en 1429 prennent les armes, suivant le modèle de Jeanne d'Arc, mais elles doivent encore apprendre à combattre.

Ces vaudevilles partagent plusieurs caractéristiques communes : avec leur fantaisie – qui frôle parfois un surréalisme *ante litteram* – ils nous font tout d'abord vivre l'Histoire observée par le petit bout de la longnette, c'est-à-dire telle qu'elle est vécue par ceux qui ne comprennent guère l'absurdité de la politique et de la raison d'État. C'est exactement à cela que sont réduites les guerres de religion dans le livret de Planard : tout se résume, dans le fond, à une question de cuisse de poulet. Ceux « de la vache à Colas » (les huguenots) en mangent le vendredi, quand les catholiques doivent y renoncer, ce qui suscite l'indignation des cheveu-légers du roi lorsqu'ils aperçoivent Mergy faire bombance sous leur nez (Acte I, scène 6). On est bien loin de l'horreur des préparatifs de la Saint-Barthélemy et de la bénédiction des poignards à l'acte IV des *Huguenots*. Quant au mariage secret d'Isabelle et de Mergy, tous deux protestants, il aura bien lieu dans une chapelle catholique, officié par un chapelain de la cour, sous les yeux, certes voilés, de la reine Marguerite. On notera avec délice la position de l'Italien Cantarelli et ses raisonnements jésuitiques.

Les vaudevilles historiques célèbrent ensuite la fraternité qui unit les simples sujets du royaume avec la famille royale : c'est sur ce point que la « com' » mise en place par les Bourbons – et que le règne de Louis-Philippe ne fit que reprendre sans rien y changer – ne cessa d'insister. Ce n'est pas un hasard que Nicette soit la filleule de la reine Marguerite. La reine est investie d'une figure de mère, de même que le roi, absent de la pièce, fait à l'égard de la nation figure de père, sans qui la société risque de s'effondrer. Il pourrait sembler incongru de parler de philosophie à propos d'un opéra-comique, mais cette dramaturgie populaire traduit en scènes simples l'ancienne théorie cartésienne de la création continuée, qui perdura en France de l'époque de la monarchie absolue jusqu'à l'étatisme jacobin. En outre, l'« aimable Margot » est présentée sous des traits profondément humains, en proie aux mêmes états d'âme que la comtesse Isabelle lorsqu'elle se sent en exil au Louvre : son air

« Je suis prisonnière » est de la même veine que celui d'Isabelle « Ô jours d'innocence ».



UNE ŒUVRE POPULAIRE ET (TRÈS) SAVANTE

Au vu de la simplicité de l'intrigue, la richesse et la subtilité de la partition du *Pré aux clercs* peuvent surprendre. Le cas n'est pas isolé : de Méhul à Bizet, certaines des pages les plus savantes de l'histoire de l'opéra français du XIX^e siècle furent écrites pour l'opéra-comique. Il n'y eut là, en réalité, aucun hasard. Hérold était un musicien de formation complète, disciple de Méhul, s'étant perfectionné en Italie à l'époque où la péninsule découvrait un jeune talent du même âge que lui, Rossini. Il exerçait, depuis le début des années 1820, la fonction de chef de chant au Théâtre-Italien et, à la faveur de l'administration commune des deux théâtres, il passa à l'Opéra dans cette même fonction. Cette position était peut-être modeste pour un ancien prix de Rome, mais elle lui permit d'observer au plus près la production des plus grands chefs-d'œuvre français et italiens de son époque. C'est à lui que revint la charge de diriger les solistes et les chœurs, tandis que l'orchestre était placé sous la direction d'Habeneck, dans l'étrange (et unique) tentative de double direction que connut l'Opéra pour la première du *Comte Ory* de Rossini (1828).

En revanche, sa position de chef de chant lui interdisait de faire représenter ses propres œuvres lyriques à l'Opéra. C'est la raison pour laquelle il composa des ballets, parmi lesquels *La Fille mal gardée* (1828), qui comprend des pastiches de Rossini et de Donizetti, et qui est resté au répertoire jusqu'à nos jours. La musique de ballet n'avait pas alors le prestige de la musique vocale, mais cette expérience inspira Hérold, à une époque où l'accompagnement orchestral du geste devenait une composante essentielle de la dramaturgie musicale, surtout à la suite de *La Muette de Portici* d'Auber (1828). Enfin, comme Hérold n'avait aucune raison de renoncer au théâtre lyrique, il lui restait la possibilité de présenter ses œuvres à

l'Opéra-Comique, et c'est sur cette scène qu'il réalisa la brillante synthèse des compétences qu'il avait acquises dans les trois domaines de l'opéra italien, de l'opéra français et du ballet.

L'héritage italien – c'est-à-dire rossinien – est évident : il s'était imposé dans l'opéra-comique depuis *La Dame blanche* de Boieldieu (1825), au grand dam des défenseurs de l'école française. Plus étonnant reste, encore aujourd'hui, le besoin irréprensible de certains critiques de nier ou de relativiser un tel fait : le cosmopolitisme fit partie intégrante de l'opéra sous la Monarchie de Juillet, aussi bien chez Meyerbeer que chez Hérold, et le seul fait que Wagner l'ait à ce point rejeté devrait nous inciter à redécouvrir cette forme particulière de métissage culturel. Si Hérold renonce en général au *largo concertato* des finales modernes à l'italienne, il n'en construit pas moins de grandes structures en chaîne, à la manière de l'école napolitaine de la fin du XVIII^e siècle, avec lesquelles il s'inscrit dans la tradition de Mozart et de Cimarosa. C'est dans la concision de ces ensembles articulés, ainsi que dans le naturel avec lequel le compositeur les fait subitement surgir du dialogue parlé, que l'on peut mesurer la maîtrise acquise par Hérold dans le domaine de l'accompagnement du mouvement scénique. C'est cette même qualité que l'on trouve dans le chœur qui accompagne l'apparition de la pâle Isabelle lors du bal à l'acte II. Berlioz ne devait pas faire autrement pour la pantomime d'entrée d'Andromaque à l'acte I des *Troyens* (1863).

Dès le XIX^e siècle, les historiens de la musique ont salué la diversité et l'inventivité des effets d'orchestre dont regorge la partition du *Pré aux clercs*. Dans son *Histoire de l'instrumentation* (1878), Henri Lavoix en mentionna plusieurs : les altos abaissant l'une de leurs cordes d'un demi-ton pour assombrir leur sonorité lors de la scène de la barque, les soupirs des instruments à vent accompagnant la romance de Mergy, et bien sûr l'accompagnement de violon obligé pendant l'air d'Isabelle. On en découvre bien d'autres, à commencer par le recours aux modes anciens pour créer une couleur « gothique », dès l'ouverture, ou encore des procédés vocaux peu courants, comme le trio et le quatuor « à voix basse », tous deux à l'acte III. Il y a donc, de la tradition théâtrale populaire inscrite dans le livret à la musi-

que étonnamment savante de la partition, plus d'une raison de se laisser séduire par cette œuvre. Tout comme il existe, pour le metteur en scène et les musiciens d'aujourd'hui, un éventail très large de possibilités offertes à sa restitution.

LE PRÉ AUX CLERCS.

OUVERTURE.

All: moderato (♩ = 116)

PIANO.

The image shows a page of a musical score for piano. It features five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'All: moderato' with a metronome marking of 116. The dynamics include 'ff' (fortissimo) and 'Un peu plus animé'. The score is attributed to 'Imp. K. FÉLIX, n. Bodier, 49.' at the bottom right.

Première page de la réduction pour voix et piano.
Collection particulière.

First page of the printed vocal score.
Private collection.