

Une redécouverte absolue

Gérard Condé

Quand il obtint la direction de l'Opéra-Comique en septembre 1876, Léon Carvalho – lequel avait présidé à la naissance de *Faust*, de *Mireille* et de *Roméo et Juliette* au Théâtre-Lyrique – se tourna d'instinct vers Gounod qui se mit au travail aussitôt. Composé en trois mois et achevé début janvier 1877, *Cinq-Mars* fut représenté le 5 avril suivant. Le roman d'Alfred de Vigny (publié en 1826) avait déjà inspiré un livret d'opéra à Saint-Georges qui le soumit à Meyerbeer en 1837, sans succès. *Le Figaro* du 17 novembre 1864 avait signalé que Gounod projetait de composer un *Cinq-Mars et De Thou*, peut-être sur ce livret, mais il ne donna pas suite.

Trouva-t-il que la nouvelle adaptation de Paul Poirson, versifiée par Louis Gallet, était meilleure ? Sans doute : « J'ai, dans le sujet que je traite en ce moment, l'occasion de produire certaines qualités de *dessin* et de *caractère* qui sont proprement du ressort de la musique dramatique » écrivit-il à sa femme le 4 décembre 1876. Du roman, le livret ne reprend que le chapitre XXII, chez Marion Delorme : la lecture de la *Carte du Tendre* (qui, en réalité, n'apparut qu'une quinzaine d'années plus tard dans la *Clélie* de Scudéry) et la conspiration. Quant à la vérité historique, le Père Joseph (François Leclerc du Tremblay) avait rendu l'âme en 1638 quatre ans avant l'exécution du marquis de Cinq-Mars, et sa personnalité était tout autre. Le ton de comédie, sur lequel le drame va se détacher peu à peu, rappelle assez celui du *Médecin malgré lui* ou du *Roi l'a dit* de Delibes (1873) : ainsi le chœur ironique des courtisans au lever du rideau : « À la cour vous allez paraître », puis celui, obséquieux, des solliciteurs, à l'acte II : « Ah monsieur le grand Écuyer ». Plus archaïsante, la chanson avec chœur de

Fontrailles : « On ne verra plus dans Paris » a la saveur d'un vieil air de cour et la mélancolie du mode mineur. Le *Divertissement*, chez Marion Delorme, est d'un néoclassicisme très fin, avec son menuet introductif, son ballet allégorique de la *Carte du Tendre* (l'*Entrée des Petits Soins* pourrait être une sonate de Scarlatti) et l'adorable *Sonnet du Berger*, ajouté lors des répétitions, « De vos traits mon âme est charmée », cousin du *Fabliau* « Je portais dans une cage » du *Médecin malgré lui*. L'air de Marion, détaillant les routes du Tendre, avec cette grâce caressante et ces petites irrégularités dictées par les respirations du texte dont Gounod a le secret, comporte des vocalises qui rappellent celles des rôles conçus pour la voix de Caroline Miolan-Carvalho : Baucis (*Philémon et Baucis*) et Sylvie (*La Colombe*). En contrepoint à ces touches néoclassiques qui, comme plus tard dans *Manon* de Massenet, plantent le décor, les deux actes initiaux offrent des pages où Gounod s'exprime au premier degré.



Le prélude en *ré* mineur qui frappa, à la création, par sa sombre concision annonciatrice du dénouement tragique, fut étoffé (pour la reprise en novembre 1877) par l'insertion d'une longue section centrale agitée empruntant au duo du dernier acte. La scène au cours de laquelle Cinq-Mars et De Thou cherchent leur avenir en ouvrant un livre ne prendra sa valeur qu'à la fin de l'ouvrage, quand ils se la remémoreront. Le premier morceau vraiment remarquable est un chœur d'hommes à quatre voix « Allez par la nuit claire », joyau d'élégance harmonique et de légèreté qui va toujours de l'avant. Vient ensuite la cantilène de Marie « Nuit resplendissante », seul air célèbre de l'ouvrage et qui est, en effet, une des ces inspirations enveloppantes comme « Salut demeure chaste et pure » dans *Faust* ou « Ah, lève toi, soleil » dans *Roméo* : là aussi, les voix de l'orchestre « parlent ». Le duo dialogué entre Marie et Cinq-Mars, « Faut-il donc oublier », a quelque chose d'italien (Bellini) avec ces harmonies en tierces d'un caractère doucement désespéré, mais la tendresse des adieux de Cinq-Mars est du plus pur Gounod, qui annonce l'*Andante* de la *Petite Symphonie*.

Au deuxième acte, la cavatine de Cinq-Mars : « Quand vous m'avez dit un jour : Soyez fort ! », peu saillante de dessin, sait néanmoins être persuasive par la répétition de sa cellule initiale. De même, le trio entre les amoureux et le Père Joseph, dont le sombre emportement est proche de la strette du duo entre Vincent et Ourias, dans *Mireille*. À l'issue du *Divertissement*, le deuxième air de Marion, « Parmi les fougères », est semé de vocalises capricieuses qui rappellent sans doute les fioritures de la Reine dans *Les Huguenots* mais la conjuration qui suit n'a rien de commun avec celle de Meyerbeer : c'est beaucoup plus ferme de style. Dans cette conjuration, comme dans le reste de l'ouvrage, on apprécie la maîtrise toute classique de la forme : c'est de la musique dramatique conçue comme de la musique pure ou, du moins, qui progresse par elle-même.

Le bref troisième acte est placé tout entier sous le signe de la chasse royale dont le motif revient à plusieurs reprises. Mais ce n'est pas le cerf qui est aux abois, c'est Marie, aux prises avec le Père Joseph qui, au cours de la scène la plus dramatique de l'ouvrage, la réduit machiavéliquement à accepter la trahison. Cette scène est d'ailleurs précédée d'un air de basse dont les chromatismes s'enroulent, en glissant, comme les anneaux d'un serpent ; la voix descend, pour finir, jusqu'au contre-ré grave (*ad libitum*). Dans le chœur des chasseurs se devine l'admiration de Gounod pour Weber.

Le quatrième acte est court, lui aussi. Il contient plusieurs répétitions : les adieux de Cinq-Mars de la fin de l'acte I ; le duo de l'acte II ; la marche au supplice, déjà citée plusieurs fois ; le récit du martyr des jeunes chrétiens. Seuls morceaux nouveaux : la cavatine de Cinq-Mars, « Ô chère et vivante image », assez développée, d'une sensibilité toute belcantiste – comme le duo de l'acte II dont le rappel sert, d'ailleurs, de point de départ – et un ultime duo entre Marie et Cinq-Mars dont l'intérêt musical assez mince convient à l'urgence de la situation. C'est d'ailleurs l'aspect dramatique qui prime dans cet acte, lequel culmine (dans la version originale de l'ouvrage, alternant musique et dialogues parlés) avec le mélodrame au cours duquel on vient annoncer la sentence aux prisonniers : la déclamation en est assez précisément notée au-dessus de la marche

au supplice. Cette même marche qui avait déjà été utilisée en mélodrame à l'acte II. Cinq-Mars et De Thou partent vers la mort en chantant un choral fervent ; cet artifice, en évitant les débordements sentimentaux ou politiques, conserve aux héros leur dignité.



Pour la première représentation, le 5 avril 1877, le théâtre ne reçut pas moins de dix mille demandes de places... La distribution réunissait notamment, côté hommes : une étoile montante, Étienne Dereims (Cinq-Mars), un ténor qui accepta un rôle de baryton élevé, Stéphane (De Thou) et une vraie basse profonde, Alfred-Auguste Giraudet (le Père Joseph). Côté femmes : une débutante, M^{lle} Chevrier (Marie de Gonzague), M^{me} Franck-Duvernoy (Marion Delorme), plus confirmée, la charmante M^{me} Périer (Ninon de Lenclos) et M^{lle} Lévy (un Berger). Les costumes, dont l'authenticité même rebuta une partie du public, avaient été copiés sur des gravures d'époque de la collection du peintre Gérôme. Les décors étaient signés des plus grands noms : Rubé, Chaperon, Lavastre et Carpezat. Charles Lamoureux, qui conduisait un orchestre augmenté d'une douzaine de cordes, s'étant brouillé avec Carvalho au bout d'un mois, Gounod eut le plaisir de diriger son œuvre lui-même jusqu'au 21 mai. Carvalho dit avoir fait cent mille francs de frais, la même somme considérable que Léon Grus offrit au compositeur pour éditer sa partition.

L'accueil de la critique, comme celui du public, fut assez favorable malgré la déception, plus ou moins avouée, de ne pas découvrir un nouveau *Roméo*. Répondant aux reproches qu'il avait pu entendre, Oscar Comettant soulignait dans *Le Siècle* du 9 avril :

C'est le comble de l'art que cette unité souveraine et magistrale qui résulte d'une imagination si merveilleusement réglée, si indépendante dans sa force, qu'elle dédaigne l'emploi de l'imprévu, de l'étonnant, de l'excentrique pour ne se servir que de l'idée vraie, présentée sous la forme d'une rigoureuse logique et d'une honnête déduction.

Henri Moreno (Heugel), dans *Le Ménestrel* du 8 avril, avait souligné la grande variété de style rendue possible par le fait que ce sujet de grand opéra était traité dans le cadre plus souple de l'opéra-comique. Mais il faisait remarquer qu'au lieu des contrastes attendus, Gounod avait plus subtilement mis de l'élégance dans le drame, de l'esprit dans la passion. Ce qu'avait résumé Bénédicte Jouvin dans *Le Figaro* du 7 avril en écrivant que la partition alliait « les qualités fortes aux accents suaves ».

Le compositeur lyrique Victorin Joncières fit l'éloge, dans *La Liberté* du 9 avril, de qualités qui n'étaient pas précisément les siennes :

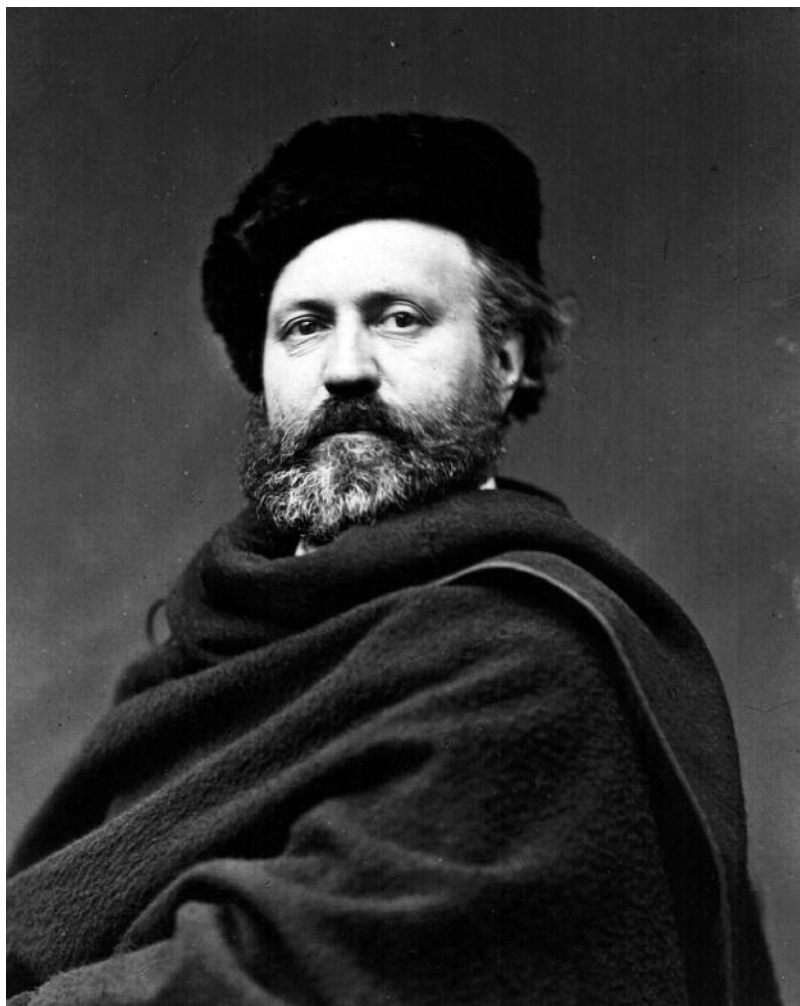
La partition de M. Gounod est d'une grande limpidité ; c'est évidemment de toutes ses œuvres la moins complexe. Il a sans doute cherché la grandeur dans la simplicité. Ajoutons qu'il l'a rencontrée souvent, et qu'il est arrivé à obtenir de grands effets avec une sobriété de procédés remarquables. Du reste, si l'idée est toujours simple, si la mélodie est constamment en dehors, il l'a entourée de toutes les séductions d'une instrumentation merveilleuse d'habileté, sonorité tantôt vaporeuse et poétique, tantôt puissante et passionnée.

Dans le *Journal des débats* du 15 avril 1877, le compositeur Ernest Reyer écrit avec sa malice coutumière : « M. Gounod, s'il n'a mis que cinquante-neuf jours à écrire sa partition de *Cinq-Mars*, n'a pas dû regretter de n'y avoir pas employé plus de temps », avant de laisser entendre que les qualités du compositeur « la pureté de son style, l'élégance de ses harmonies, la distinction des formules qui sont bien à lui, [...] l'élévation, le charme de son inspiration, la puissance, le coloris, toutes les délicatesses, toutes les surprises ingénieuses de son instrumentation » se retrouvaient toutes dans la nouvelle partition à des degrés divers et qu'il ne lui appartenait pas d'en juger comme on le ferait pour un débutant.

Pour la reprise, le 14 novembre 1877, outre l'amplification du *Prélude* et une orchestration plus généreuse de l'*Hymne* final, Gounod avait remplacé les dialogues parlés et les mélodrames par des récitatifs ; à l'acte III, il avait ajouté un *Cantabile* pour De Thou (« Sur le flot qui vous entraîne »)

et inséré un grand quatuor avec chœur avant la reprise conclusive de l'hallali. Le ballet, raccourci, fut modifié sans qu'on sache dans quelle mesure et, selon Louis Pagnerre, le grand air à roulades de Marion Delorme disparut. Lucien Fugère, tout juste engagé, y fit ses débuts dans Fontrailles. Le *Journal de musique* du 24 novembre signale des « nouvelles paroles dans le chœur de la conspiration car, de l'avis des amis de l'auteur, l'expression "Le Trône et l'Autel" était inconnue sous Louis XIII ». On n'en trouve nulle trace sur les partitions. Les tensions étaient si vives alors entre Républicains et Royalistes qu'à en croire *Le Figaro* du 6 avril 1877, les choristes, renâclant à clamer lors de la *Conjuration* « Sauvons le Roi, sauvons la noblesse et la France » au rebours de leurs convictions, n'y mirent de l'ardeur que quand Carvalho leur lança : « Figurez vous que vous chantez *La Marseillaise* ».

L'œuvre resta à l'affiche jusqu'au 30 janvier 1878 au terme d'une soixantaine de représentations. Elle eut une carrière modeste en province (Gounod dirigea la première lyonnaise le 1^{er} décembre 1877) et à l'étranger. L'abondance et la qualité des cordes, lors de la création à la Scala de Milan le 19 janvier 1878, comblèrent Gounod qui avait conçu, pour l'acte III, une conclusion nouvelle : « que je considère comme *la plus dramatique de toutes* maintenant surtout que j'en ai fait l'expérience : c'est celle d'un silence complet de Marie tremblante sous le regard du Père Joseph, et tendant la main à l'Ambassadeur, pendant que la marche royale reprend à l'orchestre et accompagne le départ du cortège, sans aucune reprise de cet Hallali qui non seulement n'a plus de *sens* mais n'a pas le *son de la situation* » (lettre de Gounod à sa femme). Il avait donc, semble-t-il, renoncé au quatuor ajouté pour la reprise, et peut-être vite rejeté. Sans être finalement satisfait du résultat puisqu'un manuscrit, conservé par ses descendants, comporte l'ébauche d'une nouvelle fin qui excluait aussi le quatuor (dont les pages étaient arrachées) au profit d'un échange entre Marie et le Roi à qui elle avouait son engagement avec Cinq-Mars.



Charles Gounod portant la toque.
Archives Leduc.

Charles Gounod wearing a toque.
Leduc Archives.