

## *Frédégonde*

Gérard CONDÉ

Apprécié en son temps pour quelques opéras comiques – *Madame Turlupin* (1872) et *Piccolino* (1876) –, chargé, à la mort de Bizet, de mettre en récitatifs les dialogues parlés de *Carmen*, collaborateur posthume d’Offenbach dont il paracheva *Les Contes d’Hoffmann*, titulaire discret, au Conservatoire, d’une classe de composition où Debussy et Dukas trouvèrent l’amitié d’un maître, Ernest Guiraud, s’il faut dévoiler son nom, mourut brusquement à 54 ans sans avoir pu achever un drame lyrique en 5 actes... Paul Dukas, orchestra les trois premiers, Saint-Saëns composa les derniers et *Frédégonde* fut créé en 1895 à l’Opéra de Paris en présence du président de la République.

Il est toujours hasardeux de lier le choix d’un sujet lyrique à l’époque qui l’a vu naître : antiquité mythologique ou historique aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle ; actualité au XVIII<sup>e</sup> dans l’opéra buffa, l’opéra-comique, la zarzuela et le singspiel ; Renaissance et Moyen-Âge au XIX<sup>e</sup>. Du moins les « pièces à sauvetage » sont-elles typiques des dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, et dans les ultimes décennies du XIX<sup>e</sup> siècle se manifeste un goût marqué pour le milieu du premier millénaire : *Sigurd* de Reyer (1884), *Gwendoline* de Chabrier (1886), *Le Roi d’Ys* de Lalo (1888), *Esclarmonde* de Massenet (1889), *Mérowig* de Samuel Rousseau (père), *Hulda* de Franck (1894), *Frédégonde* de Guiraud (1895), *Ghiselle* de Franck (1895), *Fervaal* de d’Indy (1897), *La Burgonde* de Vidal (1898), *Lancelot* de Joncières (1900), *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902), *Le Roi Arthur* de Chausson (1903). Outre l’attraction de la Belle Époque pour la barbarie ou la décadence, la parcimonie des documents permettait de faire abstraction de la réalité historique pour voler librement sur les ailes de la légende. La création de *Frédégonde* au Palais Garnier, le 14 décembre 1895, s’inscrit très naturellement dans ce contexte n’était la présence, sur l’affiche, des noms de deux compositeurs liés d’une longue amitié, Ernest Guiraud et Camille Saint-Saëns et

d'un troisième, en filigrane, Paul Dukas, ancien élève de l'un, apprécié de l'autre et choisi pour le seconder. Trois personnalités aussi différentes que bien marquées.

Le livret de Louis Gallet (1835-1898), écrivain et poète prolifique, collaborateur de la plupart des compositeurs de son temps, s'inspire du premier des *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry parus en 1840. Il avait été conçu 1879 à la demande (ou à l'intention ?) de Saint-Saëns qui, après s'en être désintéressé, l'avait transmis à Guiraud en 1889.

À Paris, au VI<sup>e</sup> siècle, Brunhilda, reine d'Austrasie attend qu'on lui livre Hilpéric, roi de Neustrie et son épouse Frédégonde qu'elle immolera pour venger sa sœur qu'ils ont fait périr. Mais les Neustriens investissent Paris, et Hilpéric, s'emparant du trône de Brunhilda, la fait exiler à Rouen sous la garde de son fils, Mérowig. Bientôt le prince et sa captive, épris l'un de l'autre, prennent la fuite. Entré en rébellion contre son père, Mérowig obtient de l'évêque Prétextat qu'il l'unisse à Brunhilda. Contrariée par ce mariage dans ses ambitions insatiables, Frédégonde, seconde épouse d'Hilpéric après l'avoir fait répudier la mère de Mérowig, réussit à force de prières et de séductions à convaincre le roi de violer l'enceinte sacrée du cloître où les fugitifs ont trouvé asile. Trompé par les paroles hypocrites de son père, Mérowig est livré au verdict des évêques qui, terrorisés par Frédégonde, condamnent Mérowig au cloître. Prétextat s'empporte contre la lâcheté ; le prince se poignarde en maudissant Frédégonde et meurt dans les bras de Brunhilda.

Gallet introduisit dans son livret le poète Venance Fortunat pour célébrer Brunhilda par une fidèle traduction des strophes qu'il avait écrites pour son mariage avec Sigisbert, et emprunta le nom historique de Prétextat pour le donner à l'évêque dont il avait besoin. Selon Paul Dukas :

le sujet de *Frédégonde*, disons-le, tout d'abord, convenait à merveille à la nature du talent de Guiraud, dont les idées sur le théâtre, telles que souvent il nous les avait exprimées, étaient orientées dans le sens du drame d'action, nous dirions presque du drame d'intrigue, de ce drame où l'intérêt ne jaillit pas seulement des situations que la musique peut exprimer en propre, mais ressort de la pièce elle-même, qu'il estimait devoir se suffire presque complètement, sans musique (*Chronique des arts et de la curiosité* du 28 décembre 1895).

Rien n'avait été négligé pour assurer le succès : Lucienne Bréval incarnait Brunhilda, initialement le rôle-titre avant la décision de donner à l'ouvrage le nom, moins rebattu, de sa persécutrice (Frédégonde) chantée par Meyriane Héglon ; Albert Alvarez était Mérowig, fils du roi Hilpéric (Maurice Renaud) ; Paul Taffanel dirigeait l'orchestre, la mise en scène étant réglée par Lapissida. Pourtant la carrière de l'ouvrage s'arrêta le 14 février 1896 au terme de

9 représentations dont les recettes n'étaient ni meilleures ni pires que celles de toutes les créations à une époque où les drames wagnériens devenaient les valeurs les plus sûres et où les jugements, dans la presse comme dans les salons, se référaient à ses principes érigés en dogmes. C'est peu de dire que, sans les ignorer, *Frédégonde* les observait librement. Car Guiraud et Saint-Saëns avaient été (avec Benoit, Holmès, d'Indy et Widor) du petit nombre de compositeurs français à se rendre à Bayreuth pour assister aux premières représentations de la *Tétralogie* en 1876. Et, selon son ami Ernest Reyer, Guiraud « en est revenu comme il y était allé, plein d'enthousiasme pour Richard Wagner mais bien résolu à ne le point imiter. Donc Guiraud est un wagnérien platonique, comme bien d'autres » (*Journal des débats*, 31 mars 1882). Quand le Théâtre de Bayreuth rouvrit enfin ses portes, en 1882 pour la création de *Parsifal*, Guiraud n'eut de cesse d'y retourner en dépit de l'enseignement de la composition qu'on lui avait confiée entre-temps au Conservatoire (où l'influence du wagnérisme sur les étudiants était un sujet de préoccupation). S'y succédèrent ou s'y croisèrent, plus ou moins confraternellement, d'Indy, Benoît et Chausson d'un côté, Guiraud, Salvayre et Delibes de l'autre... et Saint-Saëns au milieu. Impressionné par « des beautés de tout premier ordre qui sont d'un grand musicien », Guiraud est agacé par l'atmosphère créée par « des énergumènes, musicastres et musicules de tous pays... Ici, on se ferait écharper si l'on avait l'imprudence de hasarder la moindre critique. L'enthousiasme même est défendu... L'extase seule est tolérée » (Georges Favre, *Compositeurs français méconnus*).

Atypique et indépendant, Ernest Guiraud l'avait été dès sa naissance, en 1837, à la Nouvelle-Orléans où son père (élève, comme Berlioz, de Reicha et Lesueur, premier grand prix de Rome de composition en 1827) avait fait sa carrière. À quinze ans, le fils fait exécuter *Le Roi David* puis gagne la France pour s'inscrire au Conservatoire dans la classe de piano de Marmontel à qui il dédiera son opus 1, une vaste *Sonate n° 1* (publiée en 1857) dont la fougueuse virtuosité tient de Beethoven et de Weber. Beaucoup (trop ?) de notes, mais une éloquence limpide, jamais bavarde. Il décroche le premier prix de piano en 1858 avec un concerto de Hummel. Puis un passage éclair dans la classe de composition d'Halévy le mènera au prix de Rome, décerné, double rareté, à l'unanimité et dès son premier essai, en 1859.

Chargé d'enseigner ce qu'il ne semble pas avoir eu besoin d'apprendre, Guiraud pratiquait une pédagogie plus socratique que magistrale. Aussi les compositeurs les mieux doués préféraient s'inscrire dans la classe de Massenet, tenue pour l'antichambre du prix de Rome. Outre Debussy, Guiraud forma cependant Alfred Bachelet, Prix de Rome en 1890, Paul Dukas et, en privé, Maurice Emmanuel. On peut imaginer qu'il s'entretenait librement de Wagner avec ses

étudiants, et pas seulement dans sa classe du Conservatoire comme le rappellera Paul Dukas :

Nous ne nous souvenons pas aujourd'hui sans un certain attendrissement mélancolique de ces longues après-midis passées dans le grand atelier de la maison aujourd'hui démolie que Guiraud habitait rue Pigalle. Nous revoyons encore, dans le soir tombant, son doux profil rêveur s'animer lorsqu'il parlait d'une œuvre préférée ou de ses projets d'avenir : combien de fois, la nuit venue, il avait oublié en ces conversations, un rendez-vous pressé ou quelque affaire l'appelant au dehors ! Et quel cri d'alarme, quel sursaut effaré, quand brusquement la mémoire lui revenait ! En grande hâte, nous descendions ensemble et le dialogue se poursuivait sur le trottoir, tandis que sa main, tendue pour l'adieu serrait indéfiniment la nôtre... (*Chronique des arts et de la curiosité*, 28 décembre 1895)

Ces longues discussions sur l'avenir du théâtre lyrique devaient ressembler aux entretiens de Debussy avec Guiraud auxquels assista Maurice Emmanuel, qui en publia une passionnante transcription. C'était à l'automne 1888, alors que Guiraud songeait de plus en plus à concrétiser son aspiration au grand opéra. Déjà, en 1882, Reyer annonçait en stigmatisant, après la création de *Galante Aventure* les limites qu'un tel livret imposait au compositeur :

M. Guiraud a en portefeuille un grand ouvrage en cinq actes, dont l'action se passe dans des pays différents, dont la couleur par conséquent varie à chaque acte et qui s'appelle *Le Feu*. Il en a extrait pour les concerts du dimanche une *Danse persane* qui est un bijou. Là on verra si son inspiration a des ailes et si elles sont de grande envergure. (*Journal des débats*, 31 mars 1882).

On ignore ce qu'il en advint, mais le rêve prit consistance quand Saint-Saëns lui céda le livret de *Brunhilde* (future *Frédégonde*).

Au lendemain de la création posthume, Reyer se souviendra :

Il en parlait avec amour de sa Brunhilda, et je n'avais qu'à prononcer ce nom magique pour que sa figure s'épanouit. Alors, oubliant tout, même l'heure tardive, pendant le trajet que nous faisons ensemble jusqu'à la porte de mon logis, arrivaient peu à peu les confidences et les épanchements : quand aurait-il fini cette partition, quels interprètes choisirait-il, quand la jouerait-on ? Et comme il n'allait guère vite en besogne, j'osais, moi, le traiter de paresseux ! (*Journal des débats*, 21 décembre 1895).

La mort fut plus rapide, qui l'emporta soudain, le 6 mai 1892, dans le bureau du sous-directeur du Conservatoire. Il n'avait pas 54 ans.

Prenant les devants, Saint-Saëns écrivit, le 14 mai 1892, au poète pressé de voir enfin son livret porté à la scène :

Guiraud s'est trop souvent dévoué pour moi, pour que je ne saisisse pas l'occasion de lui rendre la pareille autant que je le puis. Je terminerai donc *Brunhilde* : je demande seulement à ne pas être forcé de travailler vite comme autrefois ; l'idée de passer de longs mois assis sans bouger devant une écriture me fait peur.

## Dukas

L'engagement de Saint-Saëns fut rapide mais, devant l'ampleur de la tâche, il fit appel, pour l'orchestration des trois premiers actes, à Paul Dukas, premier second prix de Rome en 1888 avec la cantate *Velléda*, irrésistible pastiche de grand opéra tel qu'on pouvait en rêver alors, où se succèdent tous les effets de la scène lyrique, tous les lieux communs qui séduisent, attendrissent ou font frissonner. C'est en cette même année 1892 que Dukas allait connaître son premier succès public avec la très franckiste *Ouverture de Polyeucte* créée aux Concerts Lamoureux au moins de janvier. Plongé à seulement 26 ans dans la composition d'un drame lyrique dont il avait confectionné le livret, *Horn et Rimenhild*, Dukas semblait tout désigné pour s'occuper de l'opéra de son professeur Guiraud. En outre, il venait de signer deux articles remarquables, l'un consacré à *Samson et Dalila* enfin représenté à l'Opéra de Paris (quinze ans après sa création à Weimar), l'autre, aussi sévère qu'argumenté, sur *Mérowig* drame lyrique de Samuel Rousseau (père), lauréat du Concours de la Ville de Paris, dont le sujet puisait à la même source mérovingienne.

Le choix de Saint-Saëns était donc aussi naturel que la réponse de Dukas, le 9 février 1893 :

Ai-je besoin de vous dire que je suis à votre entière disposition pour tout ce que vous voudrez me confier et que je ferai de mon mieux ? [...] Je serais fort heureux si je pouvais aussi m'acquitter d'une double dette : d'abord de celle que j'avais contractée envers l'homme excellent que fut Guiraud. Il était moins, pour moi, un maître qu'un ami et je saisirai toujours les occasions qui pourront se présenter de rendre hommage à sa mémoire sans espérer me libérer pour cela tout ce que je lui dois.

La restriction « moins un maître qu'un ami » est plus claire dans la lettre à Georges Pascal d'Aix du 9 décembre 1893 : « J'ai été élève de Dubois et Guiraud et je me flatte, fichtre, qu'on ne le dirait pas ! » Il dut être d'autant plus difficile au jeune wagnérien d'accorder l'univers sonore de Guiraud avec celui de sa propre imagination. Il put se souvenir aussi des conseils que Guiraud devait donner à ses élèves et consulter son *Traité pratique d'instrumentation* (1892). C'est seulement à l'automne 1894 que Saint-Saëns remit à Dukas l'esquisse détaillée des trois premiers actes de la partition avec, ici et là de brèves indications orchestrales. Saint-Saëns se réserva d'écrire le Prélude et, bien

malgré lui, le Ballet auquel Gallet tenait expressément. Les trois semaines passées avec Saint-Saëns en août 1895 à Saint-Germain-en-Laye pour réviser les premiers actes et unifier l'ensemble, durent être aussi fructueuses qu'il l'avait espéré. Si Dukas a pu en tirer une leçon, elle ne se manifesta pas dans la *Symphonie* presque achevée dont la vêtue sonore incline plutôt vers celle de Franck mais dans *L'Apprenti sorcier* dont l'esprit léger, l'orchestration incomparablement lumineuse et la conception moins doctorale ont assuré le succès.

## Saint-Saëns

Pour le génie essentiellement éclectique de Saint-Saëns, la question du style ne se posait pas de façon aussi aiguë. Il avait acquis une expérience du théâtre au fil d'une production régulière. Mais on relèverait difficilement des modifications sensibles ou une évolution, du fait que Saint-Saëns n'a pas créé, comme Gounod ou Massenet, un style lyrique identifiable. Il s'est inscrit dans un mouvement général :

Mon tempérament symphonique m'a fait adopter avec joie l'évolution qui a développé le rôle de l'orchestre [... Mais] pour moi, le drame doit rester sur la scène, et l'orchestre ne peut prétendre à un plus beau rôle que d'exprimer les sous-entendus, les dessous innombrables de l'action [...] Être vivant et musical, symphonique et vocal, voilà ce que je cherche à réaliser au théâtre.  
(*Le Figaro*, 22 octobre 1901)

L'achèvement de *Frédégonde* tenait du défi autant que du devoir... Toujours ravi de paraître là où on ne l'attendait pas, la perspective de se glisser dans la peau de Guiraud pour traiter de façon non wagnérienne un sujet qui semblait s'y prêter pouvait le séduire davantage que d'en assumer le choix. Un jeu de cache-cache que Marcel Proust avait évoqué dans sa chronique *Figures parisiennes* parue dans *Le Gaulois* le jour de la générale de *Frédégonde* :

C'est un génie, dit une vieille légende, mais c'est un malin génie. Roi des esprits de la musique et du chant, il possède tous les secrets, et même celui, dès qu'on veut l'approcher, de s'enfuir au plus loin... Ce soir, caché sous le nom d'un charmant musicien défunt qu'il va ressusciter, il se dérobera encore à nos hommages. Va-t-il maintenant échapper aux prises de ma pensée qui cherche à le saisir, et ne me laissera-t-il entre les mains, comme un lutin disparu, que du vent ?

En vérité, l'inspiration se fit un peu attendre. De Las Palmas à Ismaïlia où il promettait à Gallet de « se terrer dans une solitude profonde et tâcher d'y faire notre grande scène, qui me fait une peur affreuse ». Il bouclera l'acte IV au Caire, rêvant de faire en Asie « le dernier tableau de *Brunehilde* au milieu des

singes et des cocotiers aux parfum de l'ylang-ylang sur pied et non réduit en extrait de flacon ». Mais c'est au large, finalement, sur l'Océan indien « d'un beau bleu merveilleux et inconnu dans le nord » qu'il attaqua le 21 janvier le dernier tableau, achevé à Poulou Condor le 15 février puis orchestré et daté de Saigon, « avril 1895 ».

## Réception

Dukas et Saint-Saëns assistèrent à tour de rôle aux répétitions, imposant des coupures salutaires. Sans être froid, l'accueil du public fut réservé ; dans la presse, peu contrastée, le ballet, le *Pange lingua* et les actes de Saint-Saëns rafl rent les lauriers. La part de Dukas fut mentionnée discrètement mais favorablement ; la remarque d'Hugues Imbert dans *Le Guide musical* du 22 décembre soulève une question essentielle : « L'orchestration de Dukas, bien que très aimable et très savante, est trop touffue, trop recherch e pour les idées musicales exposées par Guiraud ». Soucieux du succès, Saint-Saëns et Dukas auraient-ils trop chargé la barque ? Quant   Guiraud, même ses amis, comme Reyer ou Pougin, convinrent que sa muse s'était fourvoyée, la renvoyant à l'Opéra-Comique sans preuve que le mélodramatique *Piccolino* ou l'inconsistante *Galante Aventure* soient de plus hauts titres de gloire. On peut leur préférer les deux *Suites d'orchestre*, la *Chasse fantastique*, l'*Ouverture d'Arteveld* voire *Madame Turlupin* son meilleur succès à l'Athénée.

Le compte rendu d'Alfred Bruneau dans *Le Figaro* du 19 décembre, le plus complet et le plus représentatif de la réception, mettait de prime abord l'accent sur l'incompatibilité d'un sujet évoquant, même de façon adoucie, l'une des multiples tragédies rapportées par Grégoire de Tours, avec le tempérament et le caractère d'un compositeur attachant, « le bon et doux Guiraud » dont :

le talent, tout de gr ce, de charme et de discrétion, si   l'aise dans les pimpantes danses de *Gretna Green*, dans les pittoresques mélodies de *Piccolino*, s' moussa aux formidables horreurs de l'effrayante tragédie mérovingienne. [...] Librettiste et musiciens n'insistèrent pas sur l'implacable haine des deux femmes ; leurs personnages sont donc moins les être nets, robustes et vivants du Drame que les héros ordinaires de l'Opéra, ici héros d'inconsistance préméditée. [Quant à la partition] sans être parfaite – car certains passages trahissent une main particulièrement ferme et volontaire – l'unité du style toute relative qu'elle soit surprendra ceux qui connaissent les tempéraments si dissemblables des auteurs. Pour parler avec franchise, la partition de *Frédégonde*, en son ensemble, nous paraît surtout manquer d'éclat et de mouvement. De grands tutti, d'effet brusque et intense, remplissant la salle, après de longs vides mélodiques, ne suffisent pas à donner la vie à une œuvre. Qu'importe la chaleur d'un duo d'amour si le caractère des personnages n'a pas été établi de façon assez frappante pour

nous intéresser ? [...] Et malgré tout, il y a dans la partition de *Frédégonde* des morceaux que l'on aurait tort de dédaigner.

Du premier acte, Bruneau retient les jolies stances de Fortunatus au parfum antique et la petite pantomime plaisamment orchestrée qui précède l'entrée des envahisseurs. Au deuxième acte, « le plus gris de tous », il « n'aime guère » « le duo à la strette si italienne ». À l'acte trois, il détaille avec délectation les finesses instrumentales du ballet de Saint-Saëns également auteur de la « pittoresque sonnerie des cloches claires sur le chant du *Pange lingua*, psalmodié par les enfants ». « Le quatrième acte, de superbe tenue musicale, ne se compose que d'une scène entre Hilpéric et Frédégonde, sobrement et vigoureusement tracée à l'aide de thèmes les uns sinistres les autres tendre, qui se développent et se transforment de la meilleure manière. Enfin le dénouement motive un long ensemble très à effet et qui a été très applaudi ».

*Frédégonde* connut une chute mois prompte que ses sœurs en veuvage : *La Jacquerie* de Lalo achevée par Coquard, *Kassya* de Delibes complétée par Massenet, *Ghiselle* de Franck au chevet de laquelle Chausson, Coquard, Rousseau et d'Indy se relayèrent... pour s'en tenir aux ouvrages français de la même période. Et si *Les Contes d'Hoffmann* sont l'exception qui confirme la règle, on ne minimisera pas la part qu'on prit à leur pérennité les *dérangements* d'Ernest Guiraud.

© Gérard CONDÉ