

Parcours de l'œuvre

Gérard Condé

Exceptionnellement précoce, lauréat du Premier Grand Prix de Rome de composition au lendemain de son vingtième anniversaire, Fromental Halévy dut borner ses ambitions pendant quinze ans à la production d'ouvrages légers (opéras-comiques, ballets...) avant que la création de *La Juive* sur la scène de l'Opéra de Paris ne l'élève d'emblée au rang de ses aînés, Rossini, Auber et Meyerbeer. La puissance du sujet et la qualité du livret d'Eugène Scribe n'étaient pas étrangers à ce succès qui se prolongea pendant un siècle ; les fruits ultérieurs de leur collaboration pour la première scène lyrique nationale (*Guido et Ginevra* en 1838, puis *Le Drapier* en 1840) ne jouiront pas d'une faveur aussi durable.

La Reine de Chypre faillit subir le même sort mais, passé l'accueil assez réservé du public de l'Opéra le 22 décembre 1841, l'ouvrage s'imposa. Berlioz en témoigna dans le *Journal des débats* :

Le premier jour, tout, dans la partition, paraissait terne, confus, indécis ; au second, les mêmes auditeurs, qui d'abord étaient demeurés froids et presque mécontents, se sont émus en reconnaissant une foule d'idées saillantes et même de beaux morceaux tout entiers, qui avaient, pour eux, passé inaperçus. Car la musique de M. Halévy n'est pas de celles qu'on puisse goûter et apprécier à sa valeur de prime-abord ; elle a des beautés intimes et complexes – sans que sa forme, cependant, manque de grandeur, ni son expression de spontanéité – qu'on n'admire et qu'on n'aime qu'après un examen attentif.

Cette mise en garde contre un jugement hâtif n'a rien perdu de sa pertinence. Car, si *La Reine de Chypre* s'inscrit dans la catégorie des « grands opéras historiques français », elle s'en distingue à maints égards, comme chacun des plus remarquables. Sans doute le livret de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges obéit-il à la règle tacite du conflit de projets intimes et d'intérêt public (l'union de Catarina Cornaro et de Gérard de Coucy heurte la volonté du Conseil des Dix de placer une Vénitienne sur le trône de Chypre). À cette fin, l'auteur en prend à son aise avec la vérité historique. Mais, dès le lever du rideau, au lieu de la scène chorale attendue, c'est l'héroïne qui paraît à son balcon pour dire une phrase de récitatif à laquelle son amant répondra par les deux couplets d'une sérénade... Le spectateur peut se croire au milieu d'un opéra-comique dont il aurait manqué le premier acte.

Rompant aussi avec la règle (moins absolue qu'on ne l'a prétendu) du grand finale de l'acte III où, tout paraissant résolu ou perdu, les protagonistes et les chœurs s'opposent ou renchérissent à loisir, un superbe, mais très intime duo réunit le ténor et un baryton tardivement introduit dans l'action, personnage providentiel dont on ne saura rien... Le grand finale est reporté à l'acte suivant. Réduit de moitié dans les éditions ultérieures, il a été rétabli dans son intégralité (400 mesures !) à la faveur de cette résurrection.

Quant au ballet dont on a voulu faire, *a posteriori*, un ingrédient obligé du grand opéra (alors qu'il est pratiquement absent des *Huguenots*, de *La Juive* et même de *L'Africaine*), il est réduit à trois entrées isolées visiblement intégrées au manuscrit dans un second temps, et dont cette production fera l'économie : un « Pas de trois » à l'acte I puis, à l'acte III, un chœur dansé et une « Chypriote » à 6/8 sans doute empruntée, comme le « Pas de trois », à un ballet antérieur et dont la couleur locale n'est pas plus sûre que celle de la « Sicilienne » de *Béatrice et Bénédicte*, « danse nationale » précise Berlioz qui en a emprunté le motif à une de ses romances de jeunesse.

Plus indispensables que les ballets, mais nullement spécifiques du grand opéra, les invocations religieuses surabondent, sous toutes les formes possibles : individuelles (strette de l'air de Catarina à l'acte II : « Mon Dieu

soyez béni », récit *con forza* de Gérard au seuil de l'église à l'acte IV : « Seigneur, donne à mon âme », en trio à l'acte I (Catarina, Gérard bénissant la Providence, Andréa invoquant Dieu) et, naturellement, en chœur : « Reine des cieux » à l'acte I, « Divine providence » à l'acte IV.

Typique du grand opéra, en revanche, le changement de décors précipité pour le dernier tableau de la bataille qui dure quelques minutes seulement, mais dont l'apparition devait susciter des manifestations sonores à la hauteur des mérites du décorateur faisant apparaître d'un coup « la place et le port de Nicosie, vus de nuit. Le feu a déjà ruiné plusieurs édifices »... Le compositeur comptait, évidemment, avec l'appoint des applaudissements pour atteindre un vrai climax acoustique.



L'ORCHESTRATION

On ne saurait, pour autant, reprocher à la partition de *La Reine de Chypre* d'abuser des cuivres et des percussions. Il semblerait même que le souci de créer un climat intime en contradiction apparente avec le vaste vaisseau de l'Opéra ait privé Halévy de la faveur d'une partie de l'auditoire. Dans le compte rendu qu'il adressa à son ami berlinois Samuel Heinrich Spicker, Adolphe Adam évoquait : « Une orchestration magnifique, parfaitement soignée dans ses moindres détails et renfermant quelquefois des effets d'une grande beauté ». Adam n'en dit pas davantage mais il dut être sensible, comme Berlioz et Wagner, au souci manifeste d'Halévy de mettre un frein à la surenchère vulgaire des orchestrations bruyantes en se privant presque complètement des ressources mélodiques et chromatiques des cuivres à pistons qu'il avait plus largement utilisées dans *La Juive* ou *Guido et Ginevra*. Mais Richard Wagner, tout en vantant les fruits de cette économie de moyens (« Il n'y a que ceux qui en abusent qui les trouvent insuffisants ») dans les derniers actes, relève qu'« il se trouve des situations, dans les deux premiers actes, dont le caractère exigeait une instrumentation toute différente, je veux dire "plus

moderne” pour atteindre l’effet qu’il désirait produire ; il suit de là qu’Halévy a commis l’erreur d’exiger des clarinettes et des hautbois, par exemple, un effet qu’on ne peut attendre que des cors et des trompettes à pistons, et ces passages donnent tout à fait l’impression d’une instrumentation d’écolier ».

Wagner touche là un point qui va différencier pour un demi-siècle la sonorité des orchestrations françaises et germaniques. Les cors et trompettes à pistons, qui avaient fait une percée à Paris dans les années 1830, vont y être rélégués au second rang au profit du maintien du cor naturel aux couleurs plus variées et de l’adoption du cornet à pistons aux côtés (mais non à la place) des trompettes naturelles. Outre-Rhin ce sera l’inverse. La différence que cette spécificité nationale imposera aux compositeurs ne tient pas tant aux couleurs qu’à la matière, tout comme un peintre n’use pas de la gouache comme de l’aquarelle.

Berlioz, quant à lui, signale parmi les effets saillants, dans le finale de l’acte I : « une pédale haute, sur le *si* frappé à chaque mesure par les violons, dont la résonance obstinée a d’autant plus de puissance et de tragiques vibrations qu’elle persiste plus longtemps à dominer la trame harmonique. C’est beau ! c’est très beau ! »



LA MÉLODIE

Dans son compte rendu, Adolphe Adam regrettait, de la part d’un « homme de grand talent [...] le manque absolu de mélodie et de franchise, l’abus de modulations, le contourné et l’affectation du style [qui] ont étouffé ce qu’il y avait de bien dans la partition ». Sans être aussi catégorique, il faut reconnaître que les mélodies saillantes sont rares et, pour la plupart, conçues sur le même plan : la phrase initiale sur le(s) premier(s) vers est redite à l’identique sur le(s) suivant(s) ; une reprise légèrement gauchie sur d’autres paroles, module juste assez pour que le(s) dernier(s) vers vienne(nt) recentrer en conservant le même schéma mélodico-

rythmique. Halévy connaissait-il trop bien les chanteurs et le public à qui il fallait ressasser pour qu'ils puissent assimiler ?

Du moins Adam, comme Berlioz ou Wagner, louait fort « les couplets originaux » de Mocénigo à l'acte III (« Tout n'est dans ce bas monde qu'un jeu ») et le chœur des gondoliers. L'éლისion, dans cette production, de ce chœur pittoresque, fort apprécié à l'époque, est compensée par le rétablissement de maints passages objet de coupures « traditionnelles ».

Berlioz se montra plus juste au-delà du souci perceptible de complaire au directeur, Léon Pillet, et à sa maîtresse, Rosine Stoltz. Il signalait ainsi, dès l'introduction (car l'ouverture complète, écrite après coup pour le concert dans deux versions, n'était pas exécutée), « la phrase en *ré* mineur traitée en imitations canoniques avec beaucoup d'art jusqu'à l'entrée d'un thème majeur chanté dans le haut par les violoncelles. Cette mélodie est une des plus suaves et des plus neuves de la partition ». Dans le grand duo entre Gérard et Lusignan, où il voyait « le morceau principal de la partition », il jugeait que si « le premier ensemble, "Salut à cette belle France !", est plein d'élan chevaleresque, le cantabile "Triste exilé", d'une expression pénétrante, a plus de mérite mélodique, c'est encore plus neuf et plus distingué ».

Enfin, Berlioz trouvera des phrases mémorables pour évoquer le duo de Gérard et de Catarina à l'acte V :

L'amour toujours ardent et le chagrin secret de ces deux cœurs blessés sont supérieurement rendus. Le solo mineur de Gérard, accompagné *pianissimo* de syncopes de violons sur un *pizzicato* de basses, rappelle sans réminiscences, un beau passage du duo de *La Juive* entre Eléazar et le Cardinal ; ce chant désolé, sur un orchestre agité par une souffrance dont le cri se contient à peine est, à mon sens, une des idées les plus profondément dramatiques de M. Halévy.

Richard Wagner, qui connaissait l'œuvre à fond pour en avoir réalisé la réduction chant-piano, ne se montra pas moins élogieux pour « Triste exilé » :

Tout ce que la sensibilité a de plus profond, tout ce que le courage chevaleresque a de plus mâle et de plus exalté, sont fondus ici en une seule et même mélodie avec un art sans égal, dont la simplicité rehausse encore le mérite.

Cette simplicité, Wagner en avait déjà souligné la puissance à propos de la conclusion du duo entre Gérard et Catarina au premier acte (« Fleur de beauté, fleur d'innocence ») :

Avec cette gracieuse tendresse, et bien qu'elle soit parfaitement claire et qu'elle se comprenne à l'instant, cette mélodie est exempte de toute manière, de toutes ces coupes arrêtées auxquelles ceux de nos contemporains qui visent à la popularité *quand même* ont coutume d'assujettir ces sortes de motifs ; elle est disposée de manière à ce que l'on ne puisse lui assigner aucune origine, ni française, ni italienne, ni autre ; elle est indépendante, libre ; elle est dramatique dans toute l'acception du terme.

Même s'il faut faire la part des choses dans ces éloges répandus à poignées par Wagner dans les colonnes de la *Revue et Gazette musicale* (dont l'éditeur, Maurice Schlesinger, était aussi celui de la partition), on ne mettra pas au compte de la flagornerie ou de l'indulgence ceux qui viennent d'être cités. Car, dans son compte rendu pour l'*Abendzeitung* de Dresde (31 décembre 1841), où l'ironie tient plus de place, Wagner abonde dans le même sens : « Ce qui me plut surtout c'est un bel effort vers la simplicité [...] ; au moment où nos compositeurs allemands d'opéras commencent à peine à imiter le luxe et la pompe des français [...], Halévy a banni tous ces petits morceaux artificiels, tous ces insupportables ornements de *prime donne*. »

C'est la seule allusion de Wagner aux chanteurs, et encore est-elle indirecte. Il est vrai qu'il procède à l'examen de la partition plusieurs semaines après la création. Mais sachant la place dominante qu'occupait Rosine Stoltz, c'était la distinguer des divas d'alors, qui auraient exigé et obtenu des roulades.



LES RÔLES

Berlioz notera : « Mme Stoltz porte dignement la couronne. Son rôle est écrit de manière à faire briller les cordes hautes de sa voix sans lui ôter le caractère de *mezzo soprano* grave qui est le sien, et sans abuser cependant des notes basses dont elle tire un si bon parti. » Sur la partition, Catarina est désignée comme contralto. Il s'agit plutôt d'un rôle de *mezzo* (du *la* grave au *si* aigu) ou d'un emploi de soprano Falcon suivant l'appellation française d'autant plus pertinente que Rosine Stoltz avait d'abord succédé à Cornélie Falcon dans *La Juive*. Pour cette production, c'est une version alternative inédite de la *Romance* de l'acte V (« Gérard, et c'est lui qui l'appelle ») – sur les mêmes paroles – qui a été choisie.

Écrit pour Gilbert Duprez, le rôle de Gérard appelle une voix de ténor lyrique particulièrement à l'aise dans l'aigu : non seulement il est semé de ces contre-*ut* de poitrine dont il avait lancé la vogue, mais encore, dès la *Romance* initiale, un saut d'octave bondit au contre-*ré* bémol (à donner probablement en falsetto), et ce n'est pas le seul de la partition. On est frappé, en revanche, par une particularité que Berlioz a relevée dans l'air de l'acte IV :

Le désir de donner à Duprez, aussi souvent que possible, les sons les plus forts de sa voix, a forcé le compositeur à placer ses phrases principales sur les trois ou quatre notes du *medium*, en les y ramenant dès qu'elles s'en sont un instant écartées ; de là une certaine monotonie inévitable avec ce parti-pris.

Dans les duos avec une *mezzo*, l'équilibre est particulièrement favorable au ténor qui, à la faveur des croisements, semble souvent chanter plus haut. Leurs trois duos offrent toutes les combinaisons souhaitables : dans celui du premier acte ils sont en communion, dans celui du second en opposition contrainte, dans le dernier – séparés par les exigences de l'honneur – ils chantent presque en apartés.

Créé par Eugène Massol, ténor à l'origine puis mué en baryton, le rôle de Mocénigo (noté en clef de ténor) est plus déclamatoire que mélodique :

dans les duos des actes I et II, l'écriture *recto tono*, les sauts d'octave, de quarte ou de quinte sont à l'image de la froideur rigide de l'envoyé du Conseil des Dix, ce qui fera écrire à Berlioz : « Massol représente bien le personnage impassible et odieux de Mocénigo, auquel sa voix de fer convient d'ailleurs parfaitement. » Le cynisme de ses couplets de l'acte III, plus accidentés de ligne (« Tout n'est en ce bas monde »), s'en accommode ; à l'acte V, dévoilé par Gérard, il devient plus chantant : les menaces sortent de sa bouche en se tordant comme des serpents.



MOTIFS RÉCURRENTS

Une autre remarque de Berlioz ouvre des perspectives plus vastes lorsqu'il révèle qu'à l'entrée de Mocénigo « l'orchestre prend une couleur mystérieuse et sombre motivée par le caractère du farouche sénateur vénitien. Une phrase de clarinettes dans le chalumeau et de cors à pistons au grave, se dessine dans les profondeurs de l'orchestre ; elle annoncera désormais la présence ou l'arrivée prochaine de Mocénigo, jusqu'à la fin de l'opéra ; et dès que ces lugubres accents se feront entendre on devra s'attendre à voir la scène troublée par quelque tragique incident. » La réalité est très différente car, non seulement ce motif ne reparait pas à l'acte II quand Mocénigo met en garde Catarina, mais encore il passe fugitivement à l'acte III quand Mocénigo vient annoncer aux buveurs « Lorsque Venise ici vous offre de sa main » (passage coupé dans la production) et, plus discrètement encore, à l'acte V dans le premier récitatif de Catarina après « sur lui seule je veillerai ». Berlioz aura prêté à Halévy un procédé dramatique encore rare et dont il fera un usage plus conforme à la description qu'il en donne dans *La Damnation de Faust* où l'irruption de Méphistophélès est signalée par un bref motif cuivré récurrent. Si Berlioz (et Wagner dans une moindre mesure) ont crédité Halévy d'une intention dramatique aussi novatrice, c'est sans doute qu'il avait senti, dans l'ensemble de la partition, le souci de tirer parti d'éléments récurrents.

L'erreur commune, qui en appelle au modèle wagnérien dès qu'un compositeur dramatique fait revenir une mélodie, résiste à l'évidence : le procédé, dont les origines remontent au XVIII^e siècle, sera quasiment systématisé par Eugène Scribe qui, dans nombre de ses livrets, a prescrit le retour d'un motif significatif. C'est ce qu'on a appelé « motif de rappel » ; Wagner, qui en usera exclusivement jusqu'à *Lohengrin*, se montrera un parfait disciple de Scribe. C'est seulement dans la *Tétralogie* qu'apparaît le *Leitmotiv*, nourrissant la trame symphonique jusqu'à créer un discours parallèle. Dans *Guido et Ginevra* (1838) d'Halévy, sur un livret de Scribe, Berlioz avait déjà noté :

Lorsque le thème délicieux de la romance de Guido se fait entendre, au frémissement qui circule alors dans toute la salle, à l'émotion que ce simple motif fait naître dans tous les cœurs, on voit que les spectateurs ont compris que Guido va venir.

Rien d'aussi net dans *La Reine de Chypre*, mais diverses tentatives subtiles de faire « parler » l'orchestre pour ne pas le réduire au rôle d'accompagnement et structurer l'ouvrage. Ainsi les deux confrontations de Mocénigo, l'une avec Andréa (acte I), l'autre avec Catarina (acte II) se déroulent-elles avec, en toile de fond, la répétition obstinée d'un motif bref, voisin d'inspiration plus que de dessin, confié aux vents sombres dans un cas, aux cordes avec sourdines dans l'autre cas. Le décor orchestral instaure un climat, un éclairage spécifique.

À côté de ces exemples de ce qu'on peut appeler « thème de situation » qui plantent un décor, on relève, dans d'autres pages, un souci d'unité plus subtil. Les premières notes de la chanson de gondolier de Catarina, au début de l'acte II, lui offriront plus tard le point de départ de son « Cherchons encore ». Enfin, quand elle croit entendre s'approcher la gondole de Gérard, cette cellule est développée par une clarinette avant de faire l'objet de reprises de plus en plus serrées. À l'acte IV, le motif nerveux – zig-zag ascendant en rythme pointé – qui ouvre la *Scène et Air* de Gérard, génère des répétitions variées jusqu'au dessin de l'air « Sur le bord de l'abîme ». Pour finir,

dérythmé, il accompagnera le mouvement de Gérard tirant l'épée contre le Roi. Ce sont là des subtilités qui intéressent davantage l'analyste que l'auditeur, à l'inverse de ce qu'il est à peine nécessaire de signaler : au dernier acte, quand Lusignan cite en rêvant les paroles de son duo avec Gérard (« Triste exilé sur la terre étrangère »). Saint-Georges reprend là un des procédés favoris de Scribe, mais Halévy le traitera avec un raffinement que le librettiste n'avait pas indiqué : le Roi murmure juste les premières notes, laissant les violons chanter la suite tandis qu'il dit les paroles *recto tono* comme en mélodrame, ce qui déréalise l'expression vocale. Le retour de cette mélodie qui s'évanouit comme un fantôme est d'autant plus poignant qu'elle compte parmi les plus attachantes et les mieux venues d'un ouvrage dont on avait oublié les qualités sur lesquelles le succès reposa si longtemps, et qu'il était urgent de redécouvrir.

Costume pour Catarina à l'acte I.
Bibliothèque nationale de France.

Costume for Catarina, Act One.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

