

## La musique du *Pré aux clercs*

Gérard Condé

« C'est tout à fait une musique d'opéra-comique [...] qu'on entend tous les jours, de l'excellent Adam et rien de plus » maugréait Jules Janin dans le *Journal des débats* paru le surlendemain de la création du *Pré aux clercs*. Certes, on y perçoit quelques échos de *La Dame blanche*, de *Fra Diavolo*, du *Comte Ory*, voire du *Freischütz*, mais, sans compter ce cosmopolitisme cher à Hérold, on y pressent aussi bien l'ouverture de *La Défense d'aimer*, que l'orgie des *Huguenots* ou le bal de *La Traviata*, et les motifs binaires, un peu canaille, d'Ambroise Thomas semblent modelés sur ceux de son aîné. Épigonale par certains côtés, sans doute, la partition du *Pré aux clercs* aura servi de livre de recettes pendant un demi-siècle : Lecocq, Offenbach, Varney, Audran et jusqu'à Bizet en ont fait leur miel, chacun à sa manière.

Affichant la verve débridée d'un pot-pourri, l'ouverture n'en a que l'apparence car elle n'emprunte pas ses motifs à l'ouvrage. Commencée en *sol* mineur, dans un style fugué sévère (calviniste ?) pour transporter l'auditoire dans l'époque de l'action, elle ne s'y attarde pas et débouche sur une transition à deux visages : solo de clarinette mélancolique en mineur, mélodie optimiste des violons en majeur. Le second thème, rossinien, est un brillant pas redoublé. Suit un développement modulant et la réexposition en *si* bémol majeur, relatif du ton initial, une particularité que Castil-Blaze (dans *Le Constitutionnel*) crut pouvoir rapprocher de ce qu'il avait observé chez Jean Mouton et Goudimel entendus aux concerts historiques de Fétis... Il relevait aussi « dès les premières mesures,

une phrase gothique, jouée en tierces par les violons, qui est bien de la couleur du sujet ».

Après le chœur de réjouissances (« Ah ! Quel beau jour de fête »), entrée en matière obligée de tout opéra-comique, vivifié par le bref échange entre Girot et Nicette, le duo « Les rendez-vous de noble compagnie » (où Roland-Manuel a relevé une harmonisation « modale » annonçant Fauré et Chabrier) commence comme un air de soliste. Mais il est riche en surprises : la voix féminine s'y faufile puis reprend le début à son compte en entraînant son partenaire. Girot, après la vocalise, tente de tirer la couverture à lui en se faisant plus tendre (« Dans la prairie »). À nouveau, le dialogue, tourne au duo, un duo sensuel à la tierce. Une section centrale, évoquant les duels, introduit un contraste vigoureux et donne un avant-goût de la pièce. Nouvelle vocalise et reprise élargie du duo (« Dans la prairie »). Un couple bien apparié, décidément.

L'air de Mergy, tour à tour piquant (« Ô ma tendre amie »), avec de brillantes vocalises, et lyrique dans sa section centrale plus soutenue (« Ô toi, de qui l'absence »), a été épinglé par Jules Janin pour ses « e » muets accentués (amie, ravie, vie...) ; il vaut mieux que cela et les bons interprètes gomment ce défaut en répétant le « i » et en éludant le « e ». Le chœur des soldats déboulant comme une salve d'artillerie (« Allons, allons, dressons la table ») a d'abord la même fonction « énergétique », binaire, que celui des bourgeois mais, quand les choses s'enveniment, il prend un tour glacial assez inquiétant. On ignore pourquoi l'arrivée de Cantarelli ramène le motif sautillant de Nicette. Le départ des soldats sur le rythme de leur entrée offre un rappel bienvenu, couronné par un *diminuendo* orchestral qui se souvient du *Comte Ory*.

Prete et élégant (« À la Navarre, à ses montagnes ») le *Finale* encadre les couplets nostalgiques d'Isabelle (« Souvenirs du jeune âge »), romance à l'état pur, avec attendrissement obligé sur la chute (« mourir ») et dont les deux brefs emprunts aux tons voisins n'altèrent pas la simplicité idiomatique. On ne saurait trop admirer la rapidité et la justesse dramatique des échanges entre Isabelle et Marguerite, une vraie conversation musicale qui, en se tendant (« Je meurs », « Au secours ! »), prépare la double explosion

de l'arrivée de Mergy puis de Comminge. Pour peindre la contenance que gardent les protagonistes, Hérold a soin de vite ramener à l'orchestre la coquetterie distanciée de début. C'est donc au chœur (« Vive la Reine ! ») qu'il confie le soin du climax nécessaire au dénouement ; l'épisode central, avec Nicette, crée une charmant intermède sans rupture.



L'entracte très développé qui précède l'air d'Isabelle a des allures de concerto pour violon. Le but était d'ajouter de l'éclat à cette aria qui progresse au fil de ses quatre parties – *Maestoso*, *Allegro*, *Moderato*, *Plus animé* – de la sobre intériorité (« Jours de mon enfance ») à la virtuosité conquérante (« Soutiens mon courage ») en offrant des pauses et un miroir à la cantatrice. On comprend, rétrospectivement, que la *Romance* n'était qu'une mise en bouche.

Le *Trio* (« Vous me disiez sans cesse ») vaut davantage par l'habileté avec laquelle la pulsation musicale soutient la progression de l'action dramatique que par la qualité des idées, outre que l'immixtion d'un *trio* entre deux sopranos crée un disparate qui n'est pas sans dangers. Le motif à deux temps de la Mascarade (« Ah ! quel plaisir ») renvoie à dessein au chœur initial du premier acte. La couleur « napolitaine » hors de propos, dont se pare la mélodie des prétendus ermites, en signe l'imposture (avant même que les jeunes filles la dénoncent en la reprenant), mais elle introduit une heureuse diversion archaisante. Et, de même, l'exclamation de Nicette (« Ah ! Monsieur de grâce ») qui, sur une harmonie glissante, semble jouir de sa souffrance. Puis la mascarade revient comme un refrain. L'arrivée de Mergy instaure un climat de solennité et d'inquiétude par la répétition impassible d'un motif instable. Singulier, le long roulement de timbale sur un *la* grave pendant tout cet épisode en *fa* majeur entretient une impression d'étrangeté plus sensible encore sous la ritournelle qui précède le chœur-refrain en *ré* majeur « Allons partons ».

Le *Finale* débute par le duo viril, d'une rare concision, qui réunit Mergy et Comminge. À cette fermeté succède l'affolement consécutif

au malaise d'Isabelle auquel le chœur oppose de paisibles coulées de tierces (« Laissons-la, du silence »). Cet attendrissement renforcera l'effet du retour de la vivacité quand Isabelle paraîtra. Curieusement, le grand final vocal est lancé par la complainte moyenâgeuse de la Reine : « Je suis prisonnière ».



Le chœur qui ouvre le troisième acte (« Que j'aime ces ombrages ») semble un décalque des précédents ; on peut considérer que cela concourt à l'unité. Il semblerait que Francis Poulenc s'en soit souvenu, dans *La Belle Jeunesse* (septième des *Chansons gaillardes*, 1926). Pièce rituelle de tout opéra-comique, la *Ronde* de Nicette (« À la fleur du bel âge ») typique du genre, à 6/8, amenée sans précautions dramatiques, est tout à fait dans le caractère de fausse ingénue du personnage, l'un des mieux dessinés de la pièce : « Je suis ménétrier, dansez sur mon refrain ». Les variations, d'un couplet à l'autre, sont laissées à l'initiative de la chanteuse. Le trio syllabique (« C'en est fait »), où la jubilation de la Reine et d'Isabelle se mêle à l'inquiétude de Mergy, déchaîna « fureur, fanatisme » à la création ; il est surtout bien mené.

Le *Finale* est autrement remarquable avec la montée de la colère entre les duellistes, l'intervention de l'Exempt, l'indifférence des archers symbolisée par la musique de danse un peu vulgaire à laquelle s'oppose la quasi-prière des femmes « L'heure vous appelle ». Puis vient l'épisode de la barque funèbre. Dans son *Traité d'orchestration*, Gevaert a noté, comme une curiosité, le fait que les altos soient enjoins de désaccorder d'un demi-ton leur corde grave afin de pouvoir, en atteignant le *si*, doubler exactement les violoncelles. Pougín a voulu y voir « un procédé particulier, qui est à lui seul un trait de génie. [...] Cette note inaccoutumée plus grave que celle qu'on a l'habitude d'entendre, étonne l'oreille par son étrangeté, et, de plus, est empreinte d'un caractère mystérieux et désolé qui concorde merveilleusement avec une situation dramatique. D'autre part, la corde étant moins tendue, elle donne une sonorité

molle et flasque. [...] Hérold a trouvé l'un des effets les plus saisissants qui existent au théâtre ! »

Outre que Pougin, et ceux qui le recopient, prétendent à tort que les violoncelles se désaccordent aussi, les altos n'ayant que trois mesures pour le faire, l'intonation en pâtit plus ou moins et leurs unissons douteux avec les violoncelles devaient être la cause première de l'effet « saisissant ». Dans le cas présent la moitié seulement des altos s'est désaccordée avec un résultat très satisfaisant. Puis Mergy surgit et soixante mesures *Agitato* suffisent au dénouement selon une tradition que Carl Maria von Weber a résumée en 1817 à propos du *Joseph* de Méhul : « Sitôt l'intrigue dénouée, l'esprit si prompt des Français leur fait trouver tout le reste négligeable et, sans plus s'en occuper, ne demande qu'à se donner libre cours. Tandis que l'Allemand suit avec intérêt les diverses explications réciproques des personnages qui lui sont devenus chers. »



Portrait posthume d'Hérold, entouré de ses œuvres.  
Archives Leduc.

Posthumous portrait of Hérold surrounded by his works.  
Leduc Archives.