

Uthal de Méhul

Gérard Condé

Si l'on excepte le *Chant du départ*, dont on ignore généralement l'auteur, Étienne-Nicolas Méhul ne doit plus sa notoriété qu'à *Joseph*, le seul de ses trente-cinq ouvrages dramatiques dont les représentations n'aient jamais cessé depuis sa création en 1807 et, dans une moindre mesure, à l'ouverture brillante *La Chasse du jeune Henri*. L'ampleur de cet oubli ne date pas d'hier, Berlioz la déplorait déjà en 1852...

Né à Givet, dans les Ardennes, en 1763, monté à Paris pour y parfaire ses études musicales, Méhul eut la chance d'être présenté à Gluck qui, devinant ses dons, lui prodigua des conseils propres à l'orienter vers le théâtre lyrique. En 1790, il fit un brillant début à l'Opéra-Comique avec *Euphrosine*. Tout en contribuant au lustre des fêtes révolutionnaires (dont le style typique se retrouve dans le *Morceau d'ensemble* n° 4 d'*Uthal* : « Vers le palais de ses nobles ancêtres »), il composa d'abondance pour le théâtre avec des succès divers et participa à la fondation du Conservatoire. Sa carrière, poursuivie sous l'Empire, culmina avec *Joseph* en 1807, avant que le triomphe de Spontini et les progrès de la phtisie n'aient raison de son énergie. Sa mort, en 1817, coïncida avec la première représentation à Paris d'un ouvrage de Rossini (*L'Italienne à Alger*), prémices d'une révolution du goût fatale à l'esthétique qu'il avait illustrée.

Quelques reprises sans lendemains, les enregistrements de ses sonates pour le piano, de ses quatre symphonies et de quelques partitions lyriques (notamment *L'Irato*, *Stratonice* et plus récemment *Adrien*) ont heureusement permis d'élargir l'appréciation de son génie. Pourtant *Uthal* n'évoque

encore, pour le petit nombre de ceux qui en connaissent l'existence, que l'exclamation cruelle prêtée à Grétry à l'issue de la création, le 17 mai 1806 : « J'aurais donné un louis pour entendre une chanterelle ! ».

Cette ironie visait le choix de Méhul de demander aux violonistes de troquer leurs instruments pour des altos, afin d'obtenir de l'orchestre une teinte sombre et mélancolique en accord avec le climat de l'univers ossianique. C'est particulièrement vrai de l'ouverture où les bois, tenant le rôle dévolu d'ordinaire aux violons, se détachent avec un tranchant saisissant au-dessus des flots agités des cordes graves, comme ils le feront encore dans le *Morceau d'ensemble* (« Braves vengeurs, d'une juste querelle »). Sensible aussi dans la *Romance* d'Uthal (n° 5 « Pour prix d'un bien si plein de charme ») et dans le *Chant des Bardes* (« Près de Balva ») où les parties d'altos, serrées dans le bas médium, enrobent le mouvement perpétuel de la harpe. Sur la seule foi des échos qu'il avait eus de la suppression des violons, Berlioz n'a pas craint d'affirmer, dans *Les Soirées de l'orchestre*, qu'« il résultait une monotonie plus fatigante que poétique de la continuité de ce timbre clair-obscur ». Une « insupportable monotonie » lit-on dans son *Grand Traité d'orchestration*. La brièveté d'*Uthal* ne laisse pourtant guère à la fatigue le temps de s'installer...

La saillie de Grétry était un bon mot, sans plus, en comparaison des arguments de Cherubini, dans une notice relevée par Arthur Pougin, pour justifier le peu de sympathie qu'*Uthal* lui inspirait. Cherubini pensait à la tendance, un peu trop saillante, à l'écriture en imitations qu'on observe, par exemple, dans l'arioso de Malvina « Pour soulager tes maux ». Ce faisant, Méhul s'inspirait des archaïsmes du style religieux pour souligner la piété du personnage.

Discuté, oublié, *Uthal* n'en a pas moins trouvé des défenseurs. En 1904, le Théâtre de Dessau en offrit une représentation qui, selon *Le Monde artiste*, connut un grand succès. En 1908, le supplément de la *Revue musicale* n'offrait rien moins que les 150 pages d'une réduction pour piano. Mais, dès 1856, Castil-Blaze, dans son *Histoire de l'opéra* avait mis l'accent sur l'un des passages les plus marquants :

L'*Hymne au sommeil* que chantent quatre bardes, accompagnés seulement par deux harpes, deux flûtes et deux cors, est fort beau ; son ensemble mélodieux est agréablement varié par la disposition de l'harmonie et l'étrangeté d'une succession d'accords parfaits adroitement enchaînés.

Quelque temps après la mort de Méhul, lit-on dans *Les Musiciens célèbres* de François Desplantes, les élèves chanteurs du Conservatoire se réunirent autour de sa tombe, au cimetière du Père Lachaise, pour interpréter cette page, celle de tout l'ouvrage qui a le plus longtemps résisté à l'oubli. L'alliage lumineux des cors, des flûtes et de la harpe pour soutenir la fluide polyphonie vocale aux chromatismes discrets, échappe totalement aux modèles académiques et les plaintes de Malvina, qui viennent se superposer au second couplet, n'oblitérent pas l'impression de naturel qui fait le charme de ce morceau.

Malgré d'évidentes beautés musicales, *Uthal* ne parvint pas à se maintenir au répertoire au-delà des quinze premières représentations. Arthur Pougin mettait en cause le « grand défaut de Méhul de ne pas s'inquiéter assez de la valeur intrinsèque ou scénique des poèmes qu'on lui proposait et qu'il acceptait trop volontiers ». Le sujet est pris dans la *Guerre d'Inistona*, où Ossian célèbre la valeur d'Oscar, ramenant sur le trône le vieil Annir, qui en avait été chassé par son gendre Cormalo. Jacques Bins de Saint-Victor a enrichi son livret de quelques épisodes empruntés aux autres compositions de James Macpherson (1736-1796). Les poèmes gaéliques que ce dernier attribuait à Ossian, barde mythique du III^e siècle, et dont la publication en 1760/63 avait enflammé toute une génération, étaient l'une des lectures favorites de Napoléon. Saint-Victor dédia son poème à Girodet, auteur d'une *Mort de Malvina* et qui fut, avec Ingres et Gérard, l'un des peintres que l'univers ossianique inspira le mieux.

Mais on n'était plus dupe de la supercherie de l'auteur qui avait construit presque de toutes pièces une mythologie écossaise. Aussi est-ce avec une savoureuse malice que le chroniqueur du *Journal de l'Empire* du 21 mai 1806 faisait observer d'emblée que l'intrigue est une transposi-

tion de *La Vie d'Agis et Cléomène* de Plutarque où Cléombrote (Uthal), époux de Chelonis (Malvina), est monté sur le trône de son beau-père Léonidas (Larmor).

Peut-être que l'auteur d'*Uthal* a voulu profiter d'une espèce de vogue passagère dont *les Bardes écossais* avoient joui à Paris : il a pensé qu'Ossian seroit plus à la mode que Plutarque, et je crois qu'il ne s'est pas trompé. Le sujet eût été dépouillé de toute espèce de prestige, si M. de Saint-Victor eût entrepris de le traiter dans les mœurs grecques. Il fut un temps où les Lacédémoniens auroient été d'un meilleur ton que les Bardes [...] je crois que les lyres des musiciens de Lacédémone étoient beaucoup plus harmonieuses que les harpes soi-disant d'or de ces anciens prêtres écossais, qui vivoient dans un temps et dans un pays où l'on ne voyoit pas beaucoup d'or, et où l'on ne savoit point de musique.

La *Gazette de France* du 19 mai 1806 se montra aussi sévère pour le livret de Saint-Victor :

Ce plan n'offre rien de neuf ni de vraiment intéressant. Les scènes ne sont pas assez liées. L'auteur ne connoît pas encore la route qu'il vient de prendre. On sait que les héros d'Ossian, comme ceux d'Homère, vont souvent à pied, sans suite et sans faste. Les belles de Morven et d'Erin font encore mieux ; elles saisissent quelquefois la lance des combats, et bravent la mort à côté de leurs amans. Mais sur notre théâtre, ces courses et les monologues nocturnes ne font pas la même illusion ; il nous paroît fort singulier que le fier Uthal se mette tout seul à la poursuite de sa femme, et qu'il défie tout seul une armée ennemie. Le fond du sujet a quelque ressemblance avec celui du *Roi Lear* ; le trait généreux de Malvina, qui se déclare pour le plus malheureux, a déjà été employé mille fois ; mais, d'ailleurs, les caractères sont assez bien tracés, le coloris local est bien conservé. Les vers sont des imitations souvent heureuses du barde écossais ; le silence du soir, le murmure des torrens, le vent de la tempête, les palais des nuages, les ombres des héros y reviennent sans cesse ; l'auteur jette à pleines mains

les fleurs sauvages de la langue ossianique, et tout cela produit un effet assez bizarre au pays de l'Opéra comique.

Sur la musique, l'appréciation du critique changeait du tout au tout :

Le compositeur a saisi beaucoup mieux encore le caractère du sujet : il s'est chauffé au trône de la fête. Son ouverture d'un style large et d'un coloris sombre, annonce bien les fantômes de la nuit et le vent des orages. Le duo de Larmor et de Malvina est d'un caractère plus doux et plus tendre. L'arrivée des enfans belliqueux de Morven [n° 2 « Le grand Fingal, pour punir les rebelles »] est un morceau original ; le son des harpes, mêlé aux accents lointains des bardes, est d'un effet merveilleux. On a beaucoup vanté l'arrivée des bardes d'Ossian ; je doute qu'elle soit d'un style plus enchanteur.

La référence à l'opéra de Jean-François Le Sueur, *Ossian ou Les Bardes* (d'après le poème *Calthon et Colmal*) créé à l'Opéra le 10 juillet 1804, était inévitable, d'autant que, par avance, l'ampleur de son succès couvrirait de son ombre le bref ouvrage de Méhul. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre la remarque liminaire du *Journal du soir, de politique et de littérature des frères Chaigneau* du 18 mai 1806 :

La première représentation d'*Uthal*, opéra en un acte, imité des poésies d'*Ossian*, a obtenu hier un succès complet au théâtre Feydeau. Cet ouvrage aurait également réussi à l'Académie impériale de musique, où il n'aurait été mieux joué, ni monté avec plus de soin. Le style en est plus noble et plus élevé qu'il ne l'est communément dans les opéras du théâtre Feydeau ; mais ce qui rend encore cet opéra plus intéressant, c'est que la musique est du célèbre Méhul.

Le *Journal général de France* du 19 mai 1806 poussait encore plus loin en précisant :

Ce n'est point un opéra-comique, mais une tragédie dans toute l'acception du mot. La pièce est écrite presque toute entière en vers alexandrins ornés de toute la pompe du style tragique. Les sentimens, les personnages et les situations répondent au style. Cette nouveauté a obligé les acteurs à prendre le ton, l'accent, le geste et toute la solennité de la scène française, et pour un premier essai, il faut convenir qu'ils s'en sont tirés très-heureusement. On a proposé quelquefois de supprimer le récitatif de l'opéra et de le parler. Ici c'étoit véritablement un grand opéra avec un récitatif parlé, et le public en a paru content.

Le chroniqueur semble avoir oublié que de l'*Euphrosine* de Méhul à la *Médée* de Cherubini les dialogues en alexandrins n'ont pas manqué sur les scènes lyriques françaises.

S'arrêtant sur cet aspect, la *Gazette de France* du 19 mai 1806 en profitait pour rendre hommage aux interprètes :

Le passage de la prose au chant a toujours quelque chose de bizarre et de discordant ; mais l'alliance de la poésie et de la musique fait vraiment illusion : plusieurs acteurs gageroient à soutenir ce genre ; madame Scio, par exemple, qui, dotée d'une intelligence et d'une sensibilité profondes, déclame presque aussi bien qu'elle chante. Elle a mérité d'être appelée après la pièce avec les auteurs. Gavaudan est déjà assez connu dans ce genre, auquel il devoit borner son ambition. Qu'il se contente de nous faire pleurer à l'Opéra-Comique. Ailleurs, il perdrait peut-être autant que le public : il est aussi farouche dans le rôle d'Uthal, que madame Scio est touchante dans celui de Malvina. Solié jouoit Larmor ; sa voix s'affoiblit, mais elle a quelque chose de vénérable et de paternel. Baptiste, chargé du rôle du premier Barde, a chanté parfaitement leur *chant consolateur*. Il a fait oublier l'in vraisemblance de la scène, et cet éloge doit lui suffire.

Parcourir ces comptes rendus à deux siècles de distance fouette une curiosité que les coups de griffes aiguissent encore ; ainsi le *Chant des Bardes*, proche du dénouement dont il prépare l'émotion, nous frappe moins par

son invraisemblance que par l'éloquence de la voix de baryton brochant autour de la tonique dans son registre supérieur et par sa brusque interruption. Castil-Blaze nous apprend que « cette romance ou ballade a pour sujet l'épisode touchant de D'Ailly, qui, dans *La Henriade*, se termine par ce vers : "Il le voit, il l'embrasse, hélas ! c'était son fils" ». Voltaire invité chez Ossian, voilà qui laisse songeur...

Notre rapport avec le romantisme naissant, avec ses modes, ses racines et ses toquades a changé. En découvrant *Uthal* nous ne cherchons plus la nouveauté que les contemporains étaient en droit d'attendre, mais celle de l'enrichissement que peut nous apporter une approche rétrospective, car les œuvres du passé nous intéressent dans la mesure où elles sont assez inscrites dans leur époque pour pouvoir nous y transporter et assez riches de substance pour entrer en résonance avec la nôtre et l'éclairer. Nous pouvons ainsi nous attacher valablement à ce que nos prédécesseurs pouvaient avoir des raisons de dédaigner. On ne refait pas l'histoire, c'est elle qui nous somme de la récrire.



Portrait de Méhul.
Archives Leduc.

Portrait of Méhul.
Leduc Archives.