

Herculanum à l'heure des mutations du grand opéra français

Alexandre Dratwicky

M. Félicien David n'a rien perdu pour attendre ; le succès l'a récompensé de sa patience et de ses labeurs. Dès le premier jour, une approbation unanime a salué l'œuvre, dont il est à coup sûr le principal ouvrier.

(Paul Smith, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 13 mars 1859)

Herculanum poursuit ouvertement l'esprit du grand opéra français de Meyerbeer par bien des aspects. Il juxtapose les styles français et italien, mais toujours dans un souci de distinction et de lisibilité. Cependant l'ouvrage est aussi un exemple de « seconde manière » du genre, inventé dans les années 1830 et influencé après 1850 par le nouvel opéra italien post-Donizetti et par Verdi en particulier. À l'occasion de cette création, un contralto colorature du Théâtre-Italien – Adélaïde Borghi-Mamo (1826-1901) – avait été particulièrement valorisé dans la partition. Créatrice également du rôle difficile de Mélusine, dans *La Magicienne* de Halévy (1858), et – quelques mois plus tôt – de Léonore pour la reprise de *La Favorite* de Donizetti en 1856, cette cantatrice resta présente à l'Opéra de Paris pendant presque cinq années consécutives. Elle y reprendra en particulier *La Reine de Chypre* de Halévy (Catarina) en 1858 et le rôle de Fidès du *Prophète* de Meyerbeer en 1856. Son plus grand succès demeura néanmoins son apparition en Azucena dans la version française du *Trouvère* de Verdi (1857). Malgré cet enchaînement de triomphes éclatants des rivalités de coulisses empêchèrent le renouvellement de son contrat

à l'Opéra. Elle retourna en 1859 – juste après la création d'*Herculanum* – au Théâtre-Italien, où elle se vit confier le rôle principal de *Margherita la mendicante*, de Gaetano Braga. Elle quitta ensuite la France pour l'Italie, où elle ne mit fin à sa carrière qu'en 1875. Pour elle, le rôle d'Olympia multiplie les passages de bravoure et s'étend sur une tessiture complète de contralto rossinien.

Plus verdien de caractère comme de vocalité, le baryton-basse chargé du rôle de Nicanor (puis de Satan, après l'épisode de la réincarnation), offre le visage des barytons italiens graves caractéristiques de la seconde moitié du siècle. Voix puissantes, centrales, capables d'aigus farouches et de quelques graves abyssaux (comme le *fa* soutenu dans le duo du deuxième acte, lorsque la terre tremble de manière inquiétante) et systématiquement présentées dans des situations théâtrales particulièrement conflictuelles (notamment les interjections « Ton Dieu n'existe pas » dans le grand duo avec Lilia). Mais, contrairement à sa sœur Olympia, Nicanor ne profère aucune tentation ou menace par le biais de la vocalise. Son insolente audace réside seulement dans la force de l'émission sonore.

Les rôles d'Hélios (ténor) et Lilia (soprano) sont, pour leur part, les dignes héritiers d'une vocalité française dont l'origine est à chercher du côté de Gluck plus encore que de Meyerbeer. À eux la grande déclamation d'un texte pathétique, noble ou touchant. À ce titre le *Credo* du troisième acte, chanté par Lilia au milieu d'une foule romaine menaçante, fait mouche même selon les critères de l'exigeant Berlioz, qui le préfère clairement à la scène similaire des *Martyrs* de Donizetti. La grande page lyrique de l'œuvre est – d'un avis unanime – le duo de l'acte IV entre Lilia et Hélios, lorsque les deux chrétiens se réconcilient avant de marcher à la mort. La structure en est complexe et d'une efficace progression : *tempo d'attacca* avec le récit d'Hélios et l'entrée de Lilia, premier arioso d'Hélios (« Oui j'ai mérité l'anathème »), récit, cantabile, *tempo di mezzo* aux couleurs surnaturelles (entrée des harpes) et cabalette. La scène s'enchaîne ensuite sans discontinuité sur la catastrophe finale de l'éruption. Si le cantabile « Ange du ciel » se ressent encore des conformités meyerbeeriennes (on pense au dernier acte des *Huguenots*), le très beau pardon de Lilia,

irisé des crépitements célestes de la harpe, offre une magnifique apothéose à l'œuvre, et engage la cabalette à la française (c'est-à-dire sans vocalise) la plus marquante de l'opéra. Le librettiste a su trouver là les justes mots d'une touchante absolution :

LILIA, *à part*

Mon Dieu ! Ce pardon qu'il demande,
Avec moi daigne le donner !
Du haut du ciel sur lui que la grâce descende !
Mon Dieu, dis-moi de pardonner !...
(étendant ses mains sur Hélios, à genoux devant elle)
Devant Dieu, vers qui monte, en ce jour de colère,
D'un cœur brisé par toi la fervente prière,
Comblé de mon amour, toi qui l'as profané,
Puisque tu te repens à ton heure dernière,
Hélios ! sois pardonné !

HÉLIOS

Ah ! la grâce d'en haut me touche !
Extase du prédestiné !
Ah ! je le sens, oui, par sa bouche,
C'est Dieu, c'est Dieu qui m'a pardonné !

LILIA

Hélios ! tes amours impies
Te fermaient le ciel irrité.
Par tes remords tu les expies...
Viens m'aimer dans l'éternité !

L'écriture orchestrale de David, si raffinée dans les pièces « exotiques » des années 1840-1850 comme l'ode-symphonie *Le Désert*, apparaît ici dans sa plénitude, quoiqu'en dise Berlioz (qui lui reproche une terne homogénéité) : l'alternance du grandiose (la marche solennelle en l'honneur

d'Olympia, au début de l'acte I) et de l'intime (le duo de la séduction entre Hélios et Olympia) est instrumentée – et surtout variée – d'une main de maître, et à bien des moments les récitatifs osent des harmonies inattendues qui accroissent l'intérêt et l'effet des paroles prononcées. L'enivrement d'Hélios, par exemple (dont on retrouve des réminiscences sonores au début de l'acte III), utilise de vaporeuses sonorités de cordes divisées, en sourdines, dans le suraigu de leur tessiture. Mais c'est dans le détail – partition en main – qu'on apprécie le mieux ces recherches de sonorités : les arpèges de harpes dans le chœur d'entrée, les amalgames de cuivres pour l'arrivée du prophète Magnus dans le final de l'acte I, l'accompagnement de vent du *Credo* ou encore les tenues de clarinette basse dans la caballete du duo de l'acte IV.

L'écriture chorale n'est pas en reste, s'autorisant des divisions jusqu'à huit parties réelles. On sent que David avait, bien plus tôt, composé de nombreux chœurs saint-simoniens a capella qui avait affermi sa manière et sa technique. Le rôle des choristes épouse parfaitement les conventions du grand opéra français. Ils embellissent les tableaux de groupe (entrée pompeuse d'Olympia à l'acte I, ou agapes luxueuses de l'acte II), s'opposent aux protagonistes de manière belliqueuse (dénonciation des Chrétiens [« Du sang ! Faites justice ! »] à l'acte I ou *Credo* de l'acte III) ou ajoutent à l'effroi de la catastrophe finale (« Malheur ! Malheur ! »). Si le librettiste n'a pas souhaité proposer de voluptueux chœurs de femmes entourant Olympia – ce qui eut été facile à l'acte II – il a en revanche transformé l'air de Satan à l'acte IV en une terrible machination masculine entre l'Enfer et les esclaves asservis au peuple romain. Il s'agit sans doute d'une des scènes pour basse les plus développées du répertoire lyrique français.

Enfin, dans la lignée de *Robert le Diable* et de *Zampa*, *Herculanum* poursuit la veine du fantastique (réincarnation de Satan dans le corps de Nicanor) mais avec un coloris exceptionnellement théâtral : celui du surnaturel religieux et mystique, à des fins d'évangélisation – au premier degré – des foules.



Adélaïde Borghi-Mamo, créatrice du rôle d'Olympia.
Bibliothèque nationale de France.

Adélaïde Borghi-Mamo, first interpreter of the role of Olympia.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.