

Étienne-Nicolas Méhul : *Adrien* (1791)

Alexandre Dratwicki

Adrien, autre composition du même temps, était digne en tous points du génie de Méhul. On y trouvait une multitude d'effets nouveaux, des chœurs admirables et un récitatif qui n'était point inférieur à celui de Gluck ; mais par une sorte de fatalité, les divers gouvernements qui se succédèrent proscrivirent l'ouvrage à chaque reprise qu'on en fit.

(Fétis, *Biographie universelle des musiciens*.)

Né à Givet (Ardennes), Méhul reçoit ses premiers rudiments musicaux de l'organiste allemand Wilhelm Hanser. Muni d'une lettre de recommandation pour Gluck, il arrive à Paris en 1779 et approfondit sa formation auprès du claveciniste alsacien Jean-Frédéric Edelmann, qui l'initie vraisemblablement à Mozart et à Carl Philipp Emanuel Bach ; il compose sous cette influence ses deux premiers opus de sonates pour le clavier (1781). Le retard que met l'Académie royale de musique à monter son premier opéra, *Cora*, en 1789, pousse Méhul vers l'opéra-comique au Théâtre Favart, où il connaîtra ses plus grands succès. *Euphrosine* (1790) est le premier exemple d'un nouveau genre d'opéra marqué par le style héroïque, cette « musique de fer » qui répond si bien aux nouvelles attentes du public sous la Révolution. *Stratonice* (1792), *Mélide* et *Phrosine* (1794), *Ariodant* (1799) sont autant d'œuvres qui font exploser le cadre étroit de l'ancienne comédie mêlée d'ariettes et

transforment l'opéra-comique en creuset du futur opéra romantique. La recherche de Méhul vers une expressivité dramatique toujours plus grande fait de lui un virtuose de l'orchestre, comme le prouve, sous l'Empire, *Uthal* (1806), drame ossianique composé sans violons. C'est alors qu'il élabore, entre 1808 et 1810, ses cinq symphonies. Mais c'est *Joseph*, drame biblique, qui assurera sa gloire en Europe au XIX^e siècle. À l'instar de celui du peintre David, le style de Méhul a évolué au rythme des bouleversements politiques en France ; sous la Restauration, il compose *La Journée aux aventures* (1816), opéra-comique aux accents « ancien régime ». Méhul succombe à la tuberculose en 1817.

Achévé en 1791, *Adrien* (initialement titré *Adrien, empereur des Romains*) connaîtra une carrière bien mouvementée avant sa création à l'Opéra de Paris en 1799. Les régimes politiques successifs y virent en effet trop à redire pour autoriser la représentation de l'ouvrage : craignant un scandale, le comité de censure s'attacha notamment à condamner la valeur (a)morale de certains personnages (en particulier celui d'Adrien, tantôt jugé trop faible, tantôt considéré comme outrageusement despotique). Entre la date d'achèvement et celle de la première représentation, Méhul opéra de nombreux changements, dont tous ne sont pas le seul fruit des condamnations de la censure : le jeune compositeur avait affermi son style et acquis – aux côtés de ses collègues (ou concurrents) Lesueur, Cherubini et Steibelt – un savoir-faire dans le style noble et pathétique qui était la marque de fabrique du Théâtre Favart pendant la période révolutionnaire. Car c'est là que, refusé à l'Opéra, Méhul prit son mal en patience et produisit consécutivement de nombreux chefs-d'œuvre.

Adrien, dans sa version remaniée (qui est celle enregistrée ici), commence par une ouverture éclatante empruntée à un ouvrage antérieur, l'opéra en un acte *Horatius Cocles* (1794), lequel avait connu peu

de succès. On s'est pourtant plu à entendre dans cette introduction grandiose les accents solennels du triomphe de l'empereur, entrecoupés par les soupirs et les pleurs de la captive Émirène. La pièce n'a pas pu prétendre à ces aspirations programmatiques, mais la structure classique de l'ouverture supposait la confrontation de deux motifs contrastés faciles à identifier comme des émotions contraires, transposables d'un opéra à l'autre.

Le public d'aujourd'hui ne peut être que troublé par la longueur des récitatifs liminaires, la plupart composés dans un style « sec », c'est-à-dire rythmés par de simples accords plus ou moins instables harmoniquement, et non pas ponctués de phrases d'orchestre très développées. L'époque est alors à la recherche de voies nouvelles pour moderniser la déclamation théâtrale, en même temps que nombre de critiques et qu'une partie du public s'insurgent contre une écriture musicale qui pousse le chanteur à crier pour se faire entendre face à l'orchestre. Méhul opte clairement pour un dégagement de la ligne vocale, moins inféodée aux instruments. L'avantage du récit « sec » étant aussi de confier une plus grande liberté aux chanteurs qui peuvent déclamer leur texte avec plus de subtilité. Tour à tour Adrien, Cosroès ou Sabine profiteront de cette liberté pour insister – par des silences ou un *rubato* « à volonté » – sur des sous-entendus, ou se faire plus ironiques qu'ils ne l'auraient pu autrement.

Mis à part le duo entre Pharnaspe et Cosroès, presque au début de l'ouvrage, il faut attendre la fin du premier acte pour que la part accordée à la vocalité s'inverse par rapport au récit. Le drame une fois noué, il est normal que les airs et duos puissent approfondir plus finement la psychologie des personnages. En l'occurrence, le duo entre Émirène et Adrien à la fin de l'acte I, donne lieu, dans sa progression dramatique, à un tableau vocal qui anticipe de près de cinquante années

la notion de « finale d'acte » au sens meyerbeerien du terme. Sans conclusion orchestrale permettant d'applaudir, le tête-à-tête houleux des protagonistes est interrompu par un chœur de Romains affolés. L'entrée de Flaminius confirme l'urgence d'une situation chaotique : les Parthes attaquent la ville. À peine, une phalange romaine a-t-elle le temps d'arriver – pressée par une prière suppliante de prêtres et de vestales – que les Parthes, emmenés par Cosroès et Pharnaspe, détruisent un mur d'enceinte et pénètrent dans la cité. Une bataille s'ensuit, les Parthes fuient et le peuple acclame Adrien, qui a fait prisonnier Pharnaspe. Cette scène, superposant les affects contraires de cinq solistes et trois chœurs (prêtres et vestales d'une part, soldats romains alternés puis superposés aux soldats parthes de l'autre), atteint à un maximum sonore inconcevable à l'époque, déployant même le luxe d'un épisode symphonique stupéfiant.

La part héroïque de l'ouvrage réside moins dans les accents bellicieux d'Adrien, à chaque fois qu'il se sent trahi ou humilié, que dans les menaces et invectives de Sabine et de Cosroès, essentiellement aux actes II et III. L'un comme l'autre vouent à Adrien une haine terrible, pour des motifs contraires mais pourtant si étroitement liés : l'amour et le pouvoir. Les airs de Sabine – en particulier « De Rome, craignez la colère ! » (acte II), puis la strette « Fuyons ces lieux que je déteste » (acte III) –, sont des modèles de pages confinant à l'hystérie, alors même que le style vocal du moment changeait pour devenir « romantique », mais sous l'appellation d'abord de musique « révolutionnaire ». Les tessitures s'élargissent, les notes aiguës sont démultipliées, l'accompagnement instrumental s'épaissit et s'agite, notamment par le biais du trémolo et de la syncope. Il s'agit clairement d'une transposition dans le domaine lyrique du courant instrumental allemand nommé « Sturm und Drang », que des compositeurs étrangers comme Vogel (en particulier

dans sa *Toison d'or*) acclimatèrent sur le sol français. À ce titre, la bataille de la fin de l'acte I déjà mentionnée s'affirme comme un maillon capital dans l'évolution de l'opéra classique au temps de Méhul. L'écriture instrumentale, dans sa frénésie, va bien au-delà de celle des tempêtes de l'époque baroque, même si elle en conserve certaines tournures (comme les éclairs métaphoriques de piccolos, par exemple). La séquence est à comparer à l'incendie qui conclut de manière aussi spectaculaire la *Lodoïska* de Cherubini, en cette même année 1791.

Hormis l'ouverture, l'autre page orchestrale captivante est celle traitée en pantomime lorsque les soldats parthes assassinent les Romains et revêtent leurs armures. Cet épisode musical sans chant, bien plus long qu'on n'aurait pu s'y attendre, traduit le goût ambiant pour la gestique réaliste et expérimentale développée depuis les années 1780 à Paris, dans le cadre du ballet moderne défendu par Noverre, puis Gardel.

Si la tragédie lyrique fonde une partie de son spectacle sur l'intervention de la troupe des danseurs chargés d'orne les divertissements par des pas agréables, il est beaucoup plus rare que la pantomime soit l'un des seuls moments d'action chorégraphique dans un ouvrage. Concernant la première mouture d'*Adrien*, il est difficile d'assurer que des ballets n'étaient pas prévus pour allonger les différentes scènes de triomphe du rôle-titre. Il est d'ailleurs très probable que les chœurs conclusifs des actes I et III étaient dansés en même temps qu'ils étaient chantés. Par ailleurs, différentes « marches », même courtes, donnaient certainement lieu à des processions ou des actions théâtrales spectaculaires. On ne comprend pas dès lors la justification erronée de Fétis pour expliquer la chute de l'œuvre : « À la même époque où *Ariodant* [de Méhul] fut joué à l'Opéra-Comique, l'administration du Grand-Opéra obtint du directoire l'autorisation de faire enfin représenter *Adrien*, belle composition d'un style sévère qui obtint un succès d'estime, mais qui,

dépourvu de spectacle et de danse, ne put se soutenir à la scène. » Peut-être, tout simplement – et malgré les retouches apportées –, trop de temps s'était écoulé : la modernité de 1791 n'était déjà plus celle de 1799 et du nouveau siècle romantique qui commençait...

