

Terreur vénitienne, héroïsme français et amours impossibles

Diana R. Hallman

Pendant le premiers tiers du XIX^e siècle, les récits historiques qui captivent les lecteurs et amateurs de théâtre prennent corps sur la scène de l'Opéra de Paris sous la forme de grands opéras relatant des tragédies intimes sur fond d'événements et de conflits tirés d'un passé lointain – de la révolte des paysans napolitains contre la domination espagnole en 1647 dans *La Muette de Portici* de Daniel-François-Esprit Auber (1828) au massacre de la Saint-Barthélemy (1572) dans *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer (1836). Fromental Halévy (1799-1862), compositeur majeur de grand opéra, dépeint le personnage historique du cardinal de Brogni et le Concile de Constance de 1414-1418 dans *La Juive* (1835), ouvrage qui raconte l'histoire (inventée par Eugène Scribe) de l'opposition religieuse et d'un amour condamné entre une Juive et un Chrétien. Il allait de nouveau aiguïser son intérêt pour l'histoire du XV^e siècle dans son troisième grand opéra, *La Reine de Chypre*, œuvre en cinq actes composée en 1841 sur des paroles de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875). En mettant en musique la vie de la reine chypriote Catarina Cornaro, réinventée par Saint-Georges, Halévy a manifestement senti le potentiel scénique du mariage contrecarré de Catarina, de la rivalité ambivalente des chevaliers français exilés qui demandent sa main et des riches couleurs musicales et dramatiques promises par les scènes de fêtes exotiques à Venise et à Chypre. Il était peut-être également en proie à une certaine nostalgie de l'Italie, pays qu'il avait exploré avec enthousiasme à ses débuts

de carrière, suite à son Prix de Rome obtenu en 1819. Mais, selon son frère Léon Halévy, collaborateur artistique et biographe du compositeur, l'une de ses sources d'inspiration majeures était la « sombre et mystérieuse terreur » de Venise. Cette image de la ville s'inscrivait dans une veine féconde de représentations éminemment politiques de la République de Venise, qui faisaient allusion au despotisme secret de ses premiers dirigeants patriciens, ou le condamnaient ouvertement. Cette « terreur » mentionnée par Léon Halévy correspond à une vision courante de la tyrannie vénitienne qu'évoquaient les pièces de théâtre, les opéras et les livres d'histoire, faisant allusion de manière métaphorique à des abus de pouvoir plus familiers au lecteur ou spectateur d'alors.

Comme le remarque l'historien James H. Johnson, ce mythe de la tyrannie vénitienne fut notamment forgé par le drame *Blanche et Montcassin, ou Les Vénitiens* d'Antoine-Vincent Arnault (1798). L'œuvre entretenait une proximité idéologique avec la rhétorique révolutionnaire de Bonaparte et ses actions militaires pour libérer Venise du Conseil des Dix et de l'Inquisition d'État, lors de la campagne d'Italie de 1796-1797. Cette connexion politique, la dédicace de la pièce à Bonaparte et le fait qu'Arnault ait remplacé le dénouement heureux originel par une fin tragique aboutirait à l'interdiction de ses œuvres après les Cent-Jours, à son exclusion de l'Académie française et à son exil loin de la France jusqu'en 1819. La pièce d'Arnault dépeint clairement un Conseil oppressif : le père de Blanche, qui en fait partie, l'oblige à abandonner son cher Montcassin, un Normand, pour épouser un prétendant politiquement plus attractif. Un opéra inspiré de la pièce, *Bianca e Falliero, o sia Il Consiglio dei Tre* de Gioachino Rossini et Felice Romani, créé à la Scala en 1819, minimise le despotisme politique du Conseil si évident dans l'ouvrage d'Arnault. À l'inverse, usant d'une rhétorique faisant plus nettement écho au message d'Arnault, le célèbre auteur romantique Lord Byron fustige Venise dans sa pièce de 1821, *Marino Faliero*, mettant en scène ce doge du ^{xiv}^e siècle arrêté et décapité pour avoir osé un coup d'État contre les aristocrates gouvernant la cité. *Marino Faliero* de Gaetano Donizetti offre une autre version de l'histoire malheureuse de Faliero. Cet opéra de 1835, dont le livret est une adaptation par

Giovanni Emanuele Bidera de la tragédie de Casimir Delavigne plutôt que de la pièce de Byron, est moins critique envers les institutions vénitiennes. Giuseppe Verdi et Francesco Maria Piave allaient dépeindre de façon plus vigoureuse la répression de la cité dans leur adaptation de la pièce de Byron *The Two Foscari* sous le titre *I due Foscari*, créée à Rome en 1844.

En harmonie avec le message politique de bon nombre de ces drames vénitiens, ainsi qu'avec les accents anti-autoritaires de *La Juive*, des *Huguenots* et d'autres grands opéras antérieurs à *La Reine de Chypre*, le nouveau récit de l'histoire de Catarina Cornaro proposé par Saint-Georges et Halévy, sur fond d'alliances entre Venise et Chypre, fait écho à des représentations similaires de la tyrannie vénitienne. L'idéologie napoléonienne – ou d'inspiration révolutionnaire – est sensible dans la manière sinistre dont l'opéra présente Pietro Mocénigo, membre du Conseil des Dix, menaçant le patricien Andréa de mort s'il ne suit pas l'ordre donné par Venise : il doit empêcher le mariage de sa nièce Catarina avec le chevalier Gérard de Coucy. Pour exprimer l'autorité funeste de Mocenigo, Halévy imagine un motif musical récurrent, fondé sur un ostinato inquiétant de notes répétées, qui débute en *ut* mineur lors de ses échanges *parlando* avec Andréa, forcé de donner la main de la jeune fille au roi chypriote Jacques de Lusignan, assurant ainsi l'empire de Venise sur Chypre. La parenté de ce traitement avec les choix dramatiques d'Arnault – les fiançailles rompues et le mariage forcé pour des raisons politiques – laisse penser qu'il existe un lien à la source avec la pièce de 1798, possibilité qui devient plus probable si l'on considère la relation étroite qu'entretenaient Arnault et le frère d'Halévy, Léon, mais aussi l'influence que le dramaturge regagna à l'Académie au début de la monarchie de Juillet. Il est intrigant d'envisager une possible allusion déguisée aux mesures répressives de la France envers Arnault, son exil forcé et l'interdiction de ses œuvres.

L'insertion d'un texte historique dans la préface de la première édition du livret de *La Reine de Chypre* rend explicite l'intention des auteurs de dépeindre la terreur vénitienne. Il s'agit d'un passage de l'*Histoire de Venise* (1838), l'un des deux ouvrages publiés à ce sujet par le comte Pierre-Antoine-Noël-Bruno Daru, militaire et homme d'État qui participa à la

campagne d'Italie du Nord de Bonaparte en tant que commissaire. Exprimant un point de vue napoléonien similaire à celui d'Arnault, Daru évoque, dans l'extrait reproduit, l'autorité de Venise sur le roi de Chypre, un possible complot vénitien à l'origine de son probable empoisonnement, et la façon courageuse dont Catarina refusa de se soumettre à la domination vénitienne. Dans d'autres passages de son *Histoire*, il insiste sur la puissance maléfique du « Conseil des Dix », expliquant par exemple que « ce tribunal monstrueux » surveillait la population de près et autorisait des mises à mort publiques ou secrètes.

Daru donne la vision d'un Conseil au pouvoir absolu, auteur de conspirations meurtrières, qui correspond aux références à la fois implicites et explicites présentes dans la partition et le livret de *La Reine de Chypre*. Outre le motif récurrent associé à Mocénigo, Halévy use de lignes de basse aux rythmes pointés pour symboliser l'autorité menaçante de Venise, notamment un motif répété d'octaves ascendants qui comprend l'« intervalle du diable » : un triton en *ut* mineur à la fin de l'acte II, au moment où Catarina tombe à genoux, accablée à l'idée de devoir repousser Gérard, tandis que Mocénigo lui désigne des assassins aux aguets, rappelant que son amant est en danger de mort. Dans les jardins du casino de Chypre, à l'acte III, des seigneurs vénitiens tentent d'intimider des fêtards chypriotes en les prévenant que les ennemis de Venise seront tués ou réduits en esclavage, avant de chanter sur le motif d'octave ascendant de l'acte II : « Venise, de sa terrible voix, domine l'univers ! » Dans son récitatif poignant, au cinquième acte, Catarina déplore que Lusignan succombe à « un mal inconnu », peu après que le spectateur a entendu le sinistre motif associé à Mocénigo à l'acte I ; plus tard, Gérard accuse directement Mocénigo d'avoir empoisonné le roi, et le personnage aux airs de Iago admet : « Oui, Venise a brisé cet instrument rebelle », mais menace d'accuser Catarina et Gérard du crime. Dans les scènes finales, Lusignan mourant se ranime pour défendre le couple et enjoindre les Chypriotes à lutter ensemble pour vaincre la tyrannie de Venise.



Une vague d'opéras consacrés à Catarina Cornaro déferle sur les théâtres européens durant les années qui entourent l'écriture de *La Reine de Chypre* et sa création le 22 décembre 1841 à l'Opéra de Paris. Tous sont liés au livret de Saint-Georges, dont les aspects politiques sont cependant atténués. Avant même la première de *La Reine*, l'adaptation de Franz Lachner – l'opéra en quatre actes *Catarina Cornaro, Königin von Cypern* – est créé au Hofoper de Munich le 3 décembre 1841. Quelques années plus tard, Alfred Bunn retravaille le livret parisien pour *The Daughter of St Mark* de Michael William Balfe, présenté au Drury Lane Theatre de Londres (1844). Dans la préface du livret, Bunn explique qu'il a délibérément évité de suivre la représentation que donne Saint-Georges des « événements épouvantables » du conflit vénitien-chypriote, « trop fidèlement imités à Paris », car il savait qu'ils « répugneraient le public anglais ». Bien qu'évitant les affrontements violents, Bunn mentionne toutefois l'oppression vénitienne dans son livret : à l'acte I, l'amant de Caterina, Adolphe, chante que des « plots by tyranny at freedom hurled, / Have rendered Venice hateful to the world » (« complots de la tyrannie contre la liberté lancés, / ont rendu Venise odieuse aux yeux du monde entier ») et l'oncle de Caterina évoque la « présence détestée » de Moncenigo. La même année, l'adaptation en deux actes de Gaetano Donizetti et de Giacomo Sacchèro, *Catarina Cornaro*, est créée au Teatro San Carlo à Naples et, en 1846, la version de Giovanni Pacini et Francesco Guidi, *La regina di Cipro*, en quatre actes, est montée au Teatro Regio de Turin.

La composition de *La Reine de Chypre* par Halévy, durant les deux années qui précèdent sa création à Paris, coïncide avec un tournant décisif de sa carrière. En juin 1840, cinq ans après le triomphe de *La Juive*, le compositeur démissionne du poste de premier chef de chant qu'il occupait à l'Opéra depuis 1833. Halévy avait également quitté un peu plus tôt ses fonctions d'assistant du directeur, exercées durant quatre ans aux côtés d'Edmond Duponchel, lequel fut contraint d'accepter une codirection de courte durée avec Léon Pillet et Édouard Monnais entre 1840 et 1842. Dans plusieurs articles de presse, Halévy explique qu'il renonçait au travail administratif pour consacrer plus de temps à la composition (sans

mentionner les accusations de plus en plus fréquentes qui lui étaient faites de détenir trop de pouvoir à l'Opéra). Quand Pillet devient le principal décisionnaire, pendant et après cette période (et jusqu'en 1847), Halévy perd sans nul doute la souplesse et l'influence dont il avait joui sous Duponchel et, pendant la composition de l'opéra, on le presse de rendre des comptes réguliers à Pillet et de se confondre en excuses pour les retards dans le calendrier des répétitions prévues. Dans une lettre datée du 24 mai 1841, Halévy assure le directeur qu'il a terminé la plus grande partie des trois premiers actes et qu'il rencontrera bientôt Saint-Georges au sujet de l'acte final. Moins d'un mois plus tard, le 22 juin, il admet qu'il n'a toujours pas transmis au copiste de l'Opéra, Aimé Leborne, une partie de l'acte II et la fin de l'acte III et explique que Saint-Georges a été trop occupé par le ballet *Giselle* pour lui envoyer les actes restants. D'autres nouvelles suivent, auxquelles s'ajoutent les promesses répétées de composer des airs et duos qui mettront en valeur les talents de la mezzo-soprano Rosine Stoltz, maîtresse de Pillet et future Catarina. Halévy assure par ailleurs énergiquement : « Jamais je n'ai travaillé à un ouvrage avec autant de désir d'un vrai et durable succès. »



Malgré les tensions et retards qui entourent la création de l'œuvre et ses six mois de répétitions, la première de *La Reine de Chypre* à l'Opéra est un succès. Beaucoup de journalistes parisiens ayant assisté aux premières représentations font un éloge enthousiaste du livret, de la musique et de la mise en scène. Si quelques auteurs se plaignent du style d'Halévy, jugé sombre et monotone, plusieurs critiques considèrent la belle et complexe partition comme une digne « sœur » du chef-d'œuvre de l'auteur, *La Juive* ; d'autres estiment qu'elle surpasse même celles de ses précédents opéras. Dans *Le Temps*, Paul Merruau salue le compositeur « ingénieux, profond, savant et aimable » pour « la finesse et l'à-propos des idées ». L'admiration pour son orchestration habile et efficace se lit dans beaucoup de critiques, même dans celles qui se concentrent sur les détails du

livret. Le journaliste du *Corsaire* (« A. ») s'exclame : « Jamais M. Halévy, si prodigieux instrumentiste, n'avait rassemblé de plus merveilleux effets, des combinaisons à la fois plus hardies et plus entraînantes. » Dans le *Journal des débats*, Berlioz décrit de nombreuses nuances d'orchestration ainsi que la formidable « pompe musicale » produite par un double orchestre dans l'acte IV, où plusieurs instruments jouent « sur le théâtre ». Richard Wagner, qui réalisa les arrangements de la partition chant et piano pour l'éditeur Maurice Schlesinger durant son séjour de jeunesse à Paris, applaudit l'opéra d'Halévy pour son développement d'un style révolutionnaire, riche et varié dans quatre articles parus dans la *Revue et Gazette musicale* de 1842.

Parmi les passages ayant suscité les réactions les plus admiratives chez la critique et le public, on trouve le chœur de gondoliers qui ouvre l'acte II, une barcarolle obsessionnelle chantée dans la coulisse par des solistes alto, ténor et basse et un chœur, introduite par une descente répétée de six notes *pizzicato* des violoncelles. J. Arago de *La Tribune dramatique* considère le numéro « d'une ravissante originalité » ; Wagner va plus loin en le désignant comme l'« une des conceptions les plus originales » écrites par le compositeur. Le duo prolongé de Gérard et Lusignan qui clôt l'acte III, chanté après que le roi masqué a sauvé son rival et compatriote des épées d'un groupe d'assassins, fait également partie des morceaux favoris. Son effet sur le public est « irrésistible » d'après *Le Corsaire*. L'hommage patriotique des personnages à la France et leur mélancolie d'exilés partagée « sur la terre étrangère » dans le cantabile (dont le thème principal revient à l'acte V lorsque Lusignan mourant se remémore leurs liens) sont particulièrement admirés. Berlioz loue l'« expression pénétrante » et l'intensité du duo amoureux de Catarina et Gérard à l'acte II, en particulier le « chant désolé » de Gérard. Comme Wagner, Berlioz est profondément touché par la beauté du quatuor de l'acte V, et affirme qu'il élève l'acte auprès de *Robert le diable* et des *Huguenots* « pour l'importance musicale ».

Les critiques applaudissent presque unanimement la performance des trois chanteurs principaux, la mezzo-soprano Rosine Stoltz (1815-1903), le ténor Gilbert Duprez (1806-1896) et le ténor Paul-Bernard Barroilhet

(1810-1871). Rosine Stoltz, l'une des plus importantes mezzo-sopranos françaises avant Pauline Viardot, avait déjà côtoyé Halévy pour *La Juive*, interprétant le rôle de Rachel (initialement composé pour la soprano Cornélie Falcon) lors de ses débuts à l'Opéra en 1837 ; la cantatrice allait ensuite créer les rôles de courtisanes de Ricciarda dans *Guido et Ginevra* (toujours d'Halévy) en 1838 et de Léonor dans *La Favorite* de Donizetti en 1840. Dans *La Reine*, elle incarne une héroïne française luttant pour la liberté ; moins de deux ans plus tard, elle sera Odette, figure inspirée de Jeanne d'Arc, dans le grand opéra résolument patriotique d'Halévy *Charles VI*. Bien que certains critiques déplorent l'absence d'un rôle de soprano, ou d'un deuxième rôle principal féminin, devenu chose courante dans les grands opéras français, beaucoup admirent la profondeur du jeu de Rosine Stoltz ainsi que la beauté et la puissance de sa voix. Henri Blanchard juge qu'elle est « la seule tragédienne lyrique de l'époque », la qualifiant de « nouvelle Desdemona nous rappelant [Giuditta] Pasta et [Maria] Malibran dans *Otello* [de Rossini] ». Plusieurs auteurs sentent qu'Halévy a adapté son écriture pour mettre en valeur ses talents, sa tessiture et son ambitus de deux octaves, en créant des lignes mélodiques dénuées de toute fioriture lui offrant de longs récitatifs dramatiques, de courtes phrases montantes aux accents agogiques et des passages pour sa voix de poitrine. Les critiques relèvent son expression passionnée et « pathétique », notamment dans les actes II et V. Un journaliste anonyme des *Coulisses* se plaint tout de même de sa façon de chanter « anguleuse », qu'il assimile à un cri.

La presse a vu dans l'interprétation du chevalier français Gérard par Duprez un ténor à l'apogée de ses capacités. Ce rôle lui est confié quatre ans après ses débuts à l'Opéra (1837), tandis qu'il émerveille les spectateurs avec son « *ut* de poitrine » et son chant emphatique, lequel contraste avec les sonorités brillantes d'Adolphe Nourrit, son prédécesseur qui quitta l'Opéra quand Duprez commença à prendre ses personnages. La prise de rôle de Gérard par Duprez suit sa création de Guido dans *Guido et Ginevra* et de Fernand dans *La Favorite*. Un critique du *Charivari* ayant assisté à la première de *La Reine* déclare que Duprez était « le héros de la

soirée » et remarque que « [j]amais sa voix n'avait été plus belle, plus large, plus sonore ». Dans *La Tribune dramatique*, Arago estime lui aussi que « Duprez est à son beau jour de gloire ». Sa voix est tellement adaptée au rôle qu'un critique du *Corsaire* déclare qu'« il est impossible même qu'on puisse le doubler dans ce rôle, tant il est marqué à sa voix et empreint de cette grandeur d'effets à laquelle seul il atteint ».

Le baryton Paul Barroilhet, qui avait joué Alphonse dans *La Favorite* et jouerait en 1843 les rôles du poète Camoëns dans *Dom Sébastien* de Donizetti et du roi fou dans *Charles VI* d'Halévy, reçut des éloges comme chanteur autant que comme acteur. Théophile Gautier (*La Presse*) le trouve « très beau » dans le rôle de Lusignan et Arago le décrit comme « un chanteur de premier ordre, un tragédien d'élite ». On salue son interprétation dans les morceaux à plusieurs voix, notamment le duo de l'acte III avec Duprez. Gautier compare leurs « belles luttes de chant » à celles de deux chanteurs italiens populaires, Giovanni Rubini et Antonio Tamburini, au Théâtre-Italien. Parmi les autres scènes mises en exergue, l'entrée de Barroilhet dans l'acte V est jugée « magnifique » par Auguste Morel dans la *Revue et Gazette des théâtres*. Berlioz dit d'Eugène Massol (1802-1887), second baryton avec Barroilhet, que « sa voix de fer » s'accorde avec « le personnage impassible et odieux de Mocénigo parfaitement », tandis que d'autres trouvent le jeu de Massol peu convaincant.

Les critiques des premières représentations de *La Reine de Chypre* comportent peu de commentaires généraux sur la teneur historique de l'opéra, même si de nombreux auteurs rappellent brièvement l'histoire de Caterina Cornaro et si certains se plaignent des libertés prises par le livret. Parmi les déclarations concernant le sous-texte politique de l'opéra, Jean-Toussaint Merle réprimande, dans le journal clérical *La Quotidienne*, l'Opéra de permettre des « abus sacrilèges » à travers la « parodie » de cérémonies religieuses, comme on en trouvait déjà dans *La Juive* et d'autres opéras des années 1830. Gustave Héquet (*Le National*) affirme que l'opéra a « trop de politique ». Cependant, la rareté de ces commentaires ne confirme pas nécessairement l'idée que l'opéra ait été écouté à travers un prisme apolitique. Les descriptions simples des tractations sinistres de

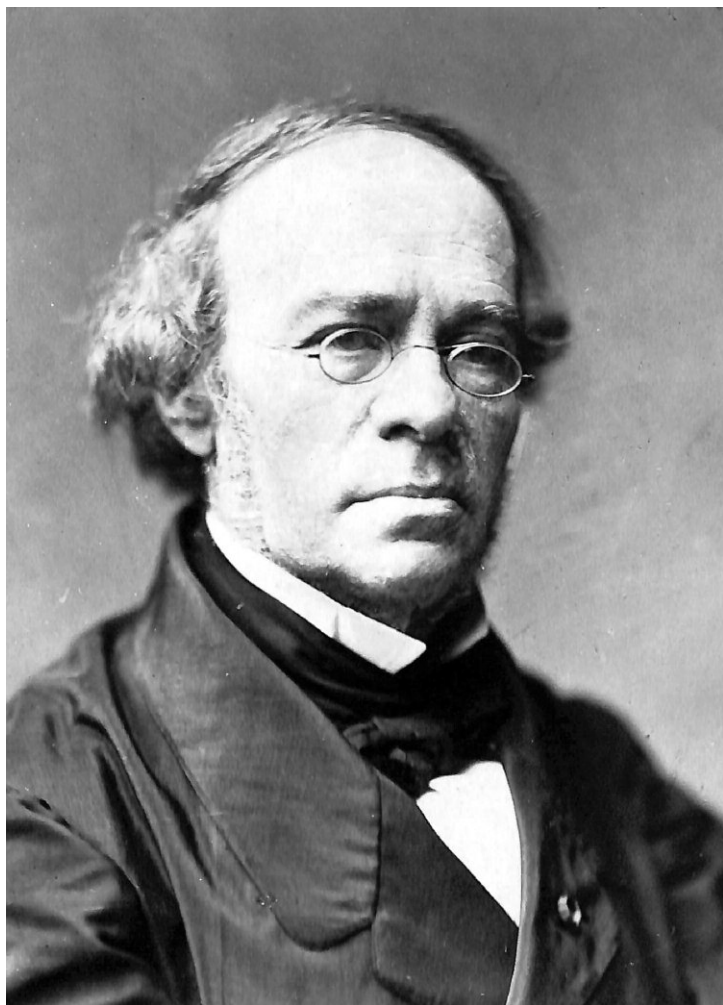
Mocénigo, par exemple, pourraient bien suggérer que les amateurs d'opéra acceptaient la validité des représentations d'une Venise tyrannique inspirées de Daru et Arnault, même lorsqu'elles constituaient peut-être une restauration des récits héroïques de la « libération » de l'Italie par Bonaparte.

Le maillage d'événements réels, d'une histoire tragique d'amour et d'honneur, d'un spectacle coloré et d'une musique complexe et émouvante a évidemment tiré profit de la fascination du public pour l'Histoire, le grandiose et le mélodrame. Mais l'opéra a surtout voulu fonctionner comme une reconstruction du passé héroïque de la France, à travers les serments patriotiques des chevaliers exilés, la victoire chypriote inspirée par Catarina, le paysage sonore de la musique rituelle – que Berlioz compare au « bruit solennel des grandes fêtes nationales » – et l'utilisation emblématique des « trompettes antiques » qui avaient sonné en 1840 au sein du cortège de la mise en tombeau de Napoléon aux Invalides. En 1841, au début de la deuxième décennie de la monarchie de Juillet, ce grand opéra fut une réussite non seulement en tant qu'hommage à l'héroïsme français, mais également en tant que rappel de la résistance tenace de la nation face aux forces de la tyrannie et de la terreur.



L'arrivée de Catarina Cornaro à Chypre (acte IV).
Bibliothèque nationale de France.

Catarina Cornaro's arrival in Cyprus, Act Four.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Fromental Halévy dans les années 1850.
Collection Palazzetto Bru Zane.

Fromental Halévy in the 1850s.
Palazzetto Bru Zane Collection.