

***Shakespeare vu par les librettistes français au
XIX^e siècle : le cas des Hamlet d'Ambroise
Thomas et d'Aristide Hignard***

Gaëlle LOISEL

Tout au long du XIX^e siècle, Shakespeare est omniprésent sur la scène des théâtres parisiens, qu'il s'agisse des théâtres de boulevard, de l'Odéon, du Théâtre-Français où l'on joue les adaptations de Ducis, du Théâtre-Italien ou de l'Opéra. Cette prolifération d'adaptations shakespeariennes est liée à la volonté des artistes de renouveler le répertoire en puisant dans les littératures modernes, qui offrent une matière neuve pour la composition de pièces ou de livrets d'opéra, par opposition aux sujets tirés de la mythologie ou de l'Antiquité gréco-latine. Cependant, l'acclimatation de Shakespeare à la scène française ne va pas de soi : les conventions des différents genres dramatiques et lyriques, ainsi que l'organisation institutionnelle des théâtres parisiens constituent un obstacle à une traduction directe des drames élisabéthains¹. La question qui se pose à tous les librettistes est celle-ci : comment fondre une œuvre littéraire dans une forme adaptée à la scène lyrique ? L'histoire de l'opéra ne s'est pas seulement développée selon des principes esthétiques, mais grâce à des réponses pragmatiques aux conditions de représentation, aux modes et aux innovations techniques. C'est pourquoi il s'agit moins d'envisager le problème en termes de fidélité ou non à Shakespeare que d'examiner un processus d'appropriation, un jeu de transferts culturels et artistiques, en prenant en compte les modalités de réception de l'œuvre shakespearienne et les contraintes qui pèsent sur les artistes en France au XIX^e siècle.

¹ Il faut par ailleurs souligner que, depuis le XVIII^e siècle, les représentations de Shakespeare Outre-Manche passent par une réécriture du texte shakespearien.

Deux adaptations d'*Hamlet*, quasi contemporaines, permettent d'observer ce processus : l'opéra d'Ambroise Thomas, représenté pour la première fois à l'Opéra le 9 mars 1868, et l'œuvre d'Aristide Hignard, que le compositeur présente comme une tragédie lyrique. Cette dernière paraît en 1868 mais ne sera jouée que vingt ans plus tard à Nantes, au Théâtre Graslin. La comparaison de ces deux œuvres fait apparaître des constantes dans l'adaptation de Shakespeare à l'opéra, bien que le projet esthétique des deux compositeurs soit très différent. L'analyse des conditions de la réception de Shakespeare en France au XIX^e siècle et celle des difficultés que pose l'adaptation lyrique de ses pièces – et tout particulièrement *Hamlet* – permettra de comprendre les choix opérés par les deux artistes.

La réception de Shakespeare en France au XIX^e siècle

Différents vecteurs de diffusion permettent l'introduction de Shakespeare en France : les traductions, les textes critiques (essais, études sur Shakespeare, mais aussi feuilletons ou comptes rendus parus dans la presse), les adaptations scéniques au théâtre ou à l'opéra et les illustrations (lithographies ou albums illustrés, souvent réalisés en marge de représentations dramatiques, comme celles de l'Odéon en 1827²). Au XIX^e siècle, les traductions de Shakespeare se multiplient, notamment les traductions des œuvres complètes. La traduction de Letourneur, revue et corrigée par Guizot, paraît en 1821, bientôt suivie de celles de Benjamin Laroche (1839) et de François-Victor Hugo (1865-1872). Ces traductions se situent dans la lignée du travail réalisé par Letourneur au XVIII^e siècle et sont très importantes, dans la mesure où elles rompent avec l'habitude du siècle précédent qui consistait à isoler des moments forts des pièces de Shakespeare, à sélectionner des passages dont on reconnaissait la beauté, pour constituer une collection de morceaux choisis³. Si les *Pensées de Shakespeare, extraites de ses ouvrages*, que fait paraître Nodier en 1801, portent encore la trace de cette pratique, on observe un mouvement général en faveur d'une traduction de plus en plus précise et exhaustive des drames shakespeariens.

² M. MOREAU, Achille DEVÉRIA, BOULANGER, *Souvenirs du théâtre anglais à Paris, dessinés par MM. Devéria et Boulanger. Avec un texte par M. Moreau*, Paris : Henri Gaugain, Lambert et Cie, J. Tastu, 1827.

³ Dans ses *Lettres philosophiques*, Voltaire reconnaît ainsi l'existence de « belles scènes » dans les drames shakespeariens et cite parmi celles-là le célèbre monologue de Hamlet « To be or not to be » (III, 1), dont il propose une traduction libre en alexandrins. « C'est dans ces morceaux détachés, commente-t-il, que les tragiques anglais ont jusqu'ici excellé ; leurs pièces, presque toutes barbares, dépourvues de bienséance, d'ordre, de vraisemblance, ont des lueurs étonnantes au milieu de cette nuit. » VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, éditées sous la direction de René POMEAU, Paris : Flammarion, 1964, p. 123.

Stendhal déclare ainsi en 1817 : « Il nous faut Shakespeare pur⁴ ». Les nouvelles traductions permettent la diffusion de Shakespeare auprès d'un public essentiellement constitué de lettrés. Elles sont accompagnées de préfaces, notices, notes et commentaires, qui servent de base de réflexion aux artistes soucieux d'élaborer une nouvelle esthétique dramatique ou de rompre, plus largement, avec l'esthétique néoclassique. Dans les années 1820-1830, Shakespeare sert ainsi de caution à l'esthétique romantique défendue par Stendhal ou Hugo, tandis qu'il constitue un repoussoir pour tous les partisans d'une esthétique classique.

Cependant, à côté de cette effervescence critique, l'acclimatation de Shakespeare à la scène se fait extrêmement lentement. Tout se passe comme s'il y avait deux Shakespeare : d'un côté, un Shakespeare de papier, celui des lecteurs, lettrés et critiques, de l'autre, le Shakespeare présent sur la scène française, et cela n'est pas sans conséquence sur la perception qu'Aristide Hignard, Ambroise Thomas et leurs librettistes ont pu avoir d'une pièce telle qu'*Hamlet*. Parmi les différentes versions de la tragédie qui sont jouées sur la scène française au XIX^e siècle se trouve l'adaptation de Ducis, représentée pour la première fois en 1769. Cette pièce se maintient au répertoire du Théâtre-Français pendant la première moitié du siècle mais elle n'a pas grand-chose à voir avec l'original shakespearien ; dans l'« avertissement » placé au seuil de l'ouvrage, l'auteur avoue son ignorance de la langue du barde et explique sa démarche :

Je n'entends point l'Anglois, & j'ai osé faire paroître Hamlet sur la Scene Française. Tout le monde connoît le mérite du Théâtre Anglois de M. de la Place. C'est d'après cet ouvrage précieux à la Littérature que j'ai entrepris de rendre une des plus singulières Tragédies de Shakespeare. On verra ce que j'ai emprunté de ce Poëte si fécond, si pathétique & si terrible⁵.

L'imitation d'*Hamlet* que propose Ducis vise à présenter au public un Shakespeare acceptable pour la scène française. La Place offrait des pièces à lire ; Ducis prolonge son travail en réécrivant un drame qui réponde aux exigences esthétiques de son temps et aux attentes du public. Il s'agit, comme l'a remarqué Christian Biet, d'inventer un « nouveau genre (...), une proposition synthétique qui réfléchit à la possibilité de produire une intrigue anglaise, mais vraisemblable, normalisée, où le pathétique domine, soutenu par la tragédie

⁴ Frédéric de STENDHAL, lettre à Adolphe de Mareste du 1^{er} décembre 1817, *Correspondance*, éditée sous la direction d'Henri MARTINEAU et Victor DEL LITTO, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome 1, 1968, p. 884.

⁵ Jean-François DUCIS, *Hamlet : Tragédie imitée de l'Anglois*, Paris : Chez Gogué, 1770.

politique à la française⁶. » La scène des comédiens, la scène des fossoyeurs – vivement critiquée par Voltaire – tout comme les personnages de Rosencrantz et Guildenstern sont supprimés au profit d'un recentrement sur le quatuor formé par Hamlet, Ophélie, Gertrude et Claudius (père d'Ophélie et meurtrier du père d'Hamlet). Ce travail de recomposition transforme l'œuvre de Shakespeare en une tragédie larmoyante, centrée sur le conflit entre passion et devoir, ce que suggérait la citation de *La Nouvelle Héloïse* placée en épigraphe sur la couverture de la pièce : « Accablée d'une si cruelle perte, mon âme n'eut plus de force que pour la sentir ; la voix de la Nature gémissante étouffa les murmures de l'Amour⁷. » L'œuvre de Ducis rencontre un réel succès au début du XIX^e siècle, grâce notamment à Talma et Mlle Mars, qui l'interprètent jusque dans les années 1820 et, bien qu'elle s'écarte considérablement du texte shakespearien, elle participe à l'introduction de Shakespeare sur la scène française.

Les représentations des comédiens anglais, venus jouer Shakespeare à l'Odéon en 1827, permettent au public d'entrer plus directement en contact avec le texte shakespearien et de mesurer son efficacité dramatique. Les spectateurs sont frappés par l'expressivité et la flexibilité du jeu des acteurs, par la façon dont ils exploitent toutes les nuances de l'expression vocale, du murmure au cri, en passant par les sanglots. Pourtant, les comédiens jouent eux aussi *Hamlet* dans une version altérée. Un certain nombre de personnages secondaires sont évacués, parmi lesquels Fortinbras, rôle dont la suppression a pour effet de délier l'histoire personnelle du prince Hamlet de son contexte politique. Globalement, la composante politique de la pièce ayant été évacuée, la tragédie d'Hamlet est transformée en une tragédie personnelle.

Si ces représentations ont marqué le premier tiers du XIX^e siècle, ce sont celles de 1844 qui ont impulsé la création des œuvres d'Ambroise Thomas et Aristide Hignard. Cette année-là, Macready revient jouer *Hamlet* à Paris. Le public français a alors progressé dans sa connaissance de Shakespeare. Une culture scénique s'est développée depuis les représentations de 1827, entretenue par les adaptations françaises et les opéras, et l'on observe l'existence d'un consensus sur la légitimité et l'agrément des représentations shakespeariennes. C'est dans ce contexte que Dumas et Meurice proposent à leur tour une nouvelle version

⁶ Christian BIET, « Le *Théâtre Anglois* d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France », *Shakespeare et la France*, sous la direction de Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin, Acte de colloque de la société française Shakespeare, 2000, p. 46.

⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, éditée par Michel Launay, Paris : Garnier-Flammarion, 1967, p. 255 (lettre XVIII).

d'*Hamlet*, en 1847⁸. C'est cette tragédie, écrite en alexandrins, qui sert de sources aux livrets de Barbier et Carré et de Pierre de Garal, le librettiste d'Aristide Hignard. Elle est jouée pour la première fois au Théâtre-Historique (un théâtre acheté par Dumas). Le déroulement du drame, tel qu'on le trouve chez Shakespeare, est globalement respecté mais un certain nombre de coupes sont effectuées : le personnage de Fortinbras et l'évocation des luttes contre la Norvège, tout comme le séjour de Laërte en France et celui d'Hamlet en Angleterre sont supprimés. À l'inverse est ajoutée une scène, dans laquelle Hamlet déclare son amour à Ophélie. La pièce est en outre marquée par des inflexions sur le plan stylistique : les insultes d'Hamlet dans la scène dite « du couvent » sont supprimées au profit d'exhortations à caractère mélodramatique et les chansons d'Ophélie adaptées au goût d'un public bourgeois. Enfin, le dénouement est modifié, point sur lequel nous reviendrons.

Assurément, cette pièce est plus proche de l'original que celle de Ducis, mais cela ne l'empêche pas d'être largement critiquée par les commentateurs. Elle ne doit son succès qu'à l'acteur qui incarne le rôle d'Hamlet, Philibert Rouvière (1809-1865), dont Jules Janin loue le jeu dans le *Journal des débats* :

Rouvière, prince du Danemark, s'est efforcé de ressembler à l'Hamlet des gravures de M. Eugène Delacroix, et à force de mettre tout son corps à la torture, il y est parvenu complètement. Ce n'est plus un homme vivant en apparence de la vie de tous, c'est un homme en chair et en os ; il va par sauts et par saccades ; son geste est tout d'une pièce, il marche comme le tigre bondit ; un peu d'épilepsie n'a rien gâté à cette étrange façon de composer ce rôle fameux, et ce n'est pas de Rouvière que Gertrude pourrait dire : *Il est gros et court d'haleine !* Malgré ces efforts contre nature, ou peut-être même à cause de cette épilepsie de l'âme et du corps, Rouvière produit un grand effet dans ce rôle ; à coup sûr vous n'avez sous les yeux ni Garrick, ni Talma, mais vous avez une image sincère, nouvelle, l'image d'une majesté au delà du monde réel⁹.

Rouvière a travaillé son rôle en s'inspirant des seize lithographies de Delacroix sur *Hamlet*, parues en 1843, et son jeu « expressionniste » obtient un grand succès auprès du public. Il ne suffit cependant pas à faire oublier les transformations opérées par Dumas, dont les choix peuvent paraître d'autant plus surprenants que les attentes du public ont changé entre 1830 et 1845. En 1845, le contexte n'est plus celui des polémiques de 1830 : comme le rappelle

⁸ Dumas connaît mal l'anglais, c'est pourquoi il a engagé une collaboration avec Paul Meurice, qui s'est déjà illustré par deux adaptations comiques de Shakespeare : *Falstaff*, tiré du drame *Henri IV* et *Le Capitaine Paroles*, écrit en collaboration avec Auguste Vacquerie et tiré de *Tout est bien qui finit bien*.

⁹ « La semaine dramatique », *Journal des débats*, 20 décembre 1847.

Catherine Treilhou-Balaudé, « l'image de Shakespeare est détachée des combats romantiques auxquels elle avait été longtemps associée, pour acquérir une identité autonome¹⁰ ». On attend plus de fidélité à Shakespeare. C'est ce que souligne le critique de la *Revue des deux mondes* – un journal qui n'est pourtant pas réputé pour son anglophilie :

Aujourd'hui qu'il n'est plus question des querelles qui inspiraient alors les traductions comme les tentatives originales, nous croyons que cette voie n'est cependant pas épuisée, et qu'on pourrait de temps à autre, pourvu qu'on y mît toute la réserve et tout le respect nécessaires, donner au théâtre des traductions de drames étrangers, non plus comme prétextes de discussion, mais comme sujets d'étude, non plus comme problèmes à débattre, mais comme modèles à imiter, non plus comme éléments d'une révolution littéraire, mais comme base d'un traité de paix et de libre échange entre les diverses littératures¹¹.

Et il ajoute : « chaque partie a sa valeur et (...) on ne peut rien déplacer sans altérer la pensée primitive. » Cette dernière remarque révèle que l'on conçoit désormais l'œuvre comme une totalité, à l'intégrité de laquelle il ne faut pas porter atteinte. Il n'est plus question pour le public de se contenter de morceaux choisis.

Parallèlement à ces représentations théâtrales, l'opéra contribue largement à la diffusion de Shakespeare en France. Dans la première moitié du XIX^e siècle, ce sont les adaptations italiennes qui dominent : l'*Otello* de Rossini, les adaptations de *Roméo et Juliette* par Zingarelli, Vaccai et Bellini, auxquels on peut ajouter le *Macbeth* de Chelard et Rouget de L'Isle (1827). Mais, aussi étonnant que cela puisse paraître, aucune œuvre d'importance inspirée de Shakespeare n'est créée sur la scène lyrique entre 1828 et 1849, une période qui correspond pourtant au développement du romantisme et qui voit triompher le grand opéra. Dans les années qui suivent, en revanche, et notamment au cours de la décennie 1860, on assiste à une multiplication des créations shakespeariennes : la version française du *Macbeth* de Verdi est jouée en 1865 au Théâtre-Lyrique ; *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Nicolai (1849) est représenté au Théâtre-Lyrique en 1866, suivi du *Roméo et Juliette* de Gounod (livret de Barbier et Carré) en 1867 ; à l'Opéra-Comique est représenté *Le Saphir* (1865) de Félicien David, inspiré de la comédie shakespearienne *Tout est bien qui finit bien* ; Victorin de Joncières propose une *Musique de scène pour Hamlet*, qui est jouée à Nantes le 21

¹⁰ Catherine TREILHOU-BALAUDÉ, *Shakespeare romantique. La Réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe (1821-1851)*, Thèse de doctorat, Paris : Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, 1994, p. 396.

¹¹ Armand de PONTMARTIN, « Revue de théâtres », *Revue des deux mondes*, 1848, p. 169.

septembre 1867, laquelle a sans doute été entendue par Aristide Hignard ; le *Hamlet* d'Ambroise Thomas est représenté en 1868 à l'Opéra ; enfin, l'œuvre d'Aristide Hignard, composée en 1868 est jouée en 1888 au Théâtre Graslin, à Nantes.

Cette prolifération peut s'expliquer, en partie tout au moins, par l'ouverture du Théâtre-Lyrique et par l'action de son directeur Léon Carvalho, qui a contribué au développement du répertoire shakespearien. Ces opéras construisent une image de Shakespeare plus proche de celle que l'on rencontre sur les scènes de théâtre que dans les œuvres du dramaturge destinées aux lecteurs. En fait, il n'y a jamais de filiation directe entre Shakespeare et les compositeurs d'opéra français. Le Shakespeare dont s'emparent les librettistes et – *a fortiori* – les compositeurs, est toujours un Shakespeare médiatisé, remodelé par les traductions et adaptations qui ont été faites de ses textes. Ainsi, les opéras italiens inspirés de *Roméo et Juliette* trouvent leur source dans les nouvelles italiennes de la Renaissance (celles de Luigi da Porto et de Bandello, en particulier) et dans les tragédies de Ducis et non dans Shakespeare même. Quant au livret de Barbier et Carré, il constitue un bel exemple de la façon dont se mêlent les références et les influences. D'une part, il s'inspire de la traduction de Dumas et Meurice (pièce basée sur le texte anglais, mais qui est aussi influencée par la mise en scène de l'œuvre en 1844-1845, lors de la venue de Macready à Paris). D'autre part, le livret s'inspire aussi, sans doute, de la mise en scène de la pièce de Dumas, et de l'interprétation du rôle titre par le comédien Rouvière... Rouvière s'inspirant lui-même des lithographies de Delacroix sur *Hamlet*. Ce sont toutes les composantes de cette actualité shakespearienne qu'il faut saisir pour comprendre ce que les compositeurs font des drames anglais.

Shakespeare à l'opéra : enjeux et difficultés de l'adaptation

Le théâtre shakespearien séduit les librettistes et les compositeurs au XIX^e siècle mais le passage du texte dramatique au livret d'opéra ne peut se faire sans un certain nombre de transformations. Les librettistes doivent d'abord trouver dans le texte littéraire des passages susceptibles d'être le support d'un développement musical futur. Ces moments-clefs, porteurs d'une énergie dramatique permettant le déploiement de la musique, correspondent à ce que les librettistes et compositeurs d'opéra appellent des « situations » : scènes de fête (bal, fête au palais, toast, hymne...), moments de conflit (duel, geste de malédiction...), scènes d'amour (sérénade, coup de foudre), moments pathétiques ou tragiques (scènes de reconnaissance, suicide ou mort du héros

ou de l'héroïne). Ces temps forts pourront être transposés dans des arias, des duos, des ensembles ou donner lieu à des scènes de foules en faisant intervenir les chœurs et c'est autour de ces moments que se nouera l'intrigue. À cela s'ajoute la contrainte du ballet, spécifique à l'opéra français, indispensable au quatrième acte. Le devoir prioritaire du librettiste est donc de subdiviser l'action à mettre en scène en différents moments dramatiques bien distincts et caractérisés, qui peuvent devenir le contenu idéal de formes musicales toutes aussi distinctes et caractérisées : il s'agit d'une continuelle médiation entre ce que réclament les conventions du système de production et ce que permet le sujet choisi.

Que pouvaient donc trouver les compositeurs d'opéras chez Shakespeare ? Dans *Roméo et Juliette*, tous les ingrédients d'une tragédie amoureuse (coup de foudre, sérénade, mort des amants), ainsi qu'une scène de bal. Dans *Otello*, des passions violentes, un drame de la jalousie poussé à son paroxysme et des personnages contrastés : Desdémone, victime aimante, et Iago, le type du méchant. En somme, des passions fortes, pouvant donner lieu à des arias ou des duos sans difficulté. Pour les librettistes, de telles tragédies offrent un réservoir de scènes, d'« ingrédients », dont ils cherchent à tirer un maximum d'effet pour séduire et toucher le public.

Mais en comparaison de ces pièces, *Hamlet* présente des difficultés redoutables. Il s'agit peut-être, en effet, de la pièce de Shakespeare la moins adaptée aux exigences de la dramaturgie musicale. À la différence de drames tels que *Macbeth* ou le *Songe d'une nuit d'été*, elle est en effet longue et difficile à condenser en un opéra. Par ailleurs, elle fait une large place à la méditation philosophique, à la rêverie plus qu'à l'action. Enfin, l'histoire d'*Hamlet* est d'abord celle d'une expérience intérieure, d'où la présence de nombreux monologues dans la pièce. Le monologue, *a priori*, pourrait donner naissance à des arias mais, ici, les monologues servent à l'exploration d'une intériorité, à la confrontation avec soi-même. Ce sont des monologues philosophiques ou délibératifs et non lyriques. Les écrivains et commentateurs du XIX^e siècle sont parfaitement conscients de la spécificité de cette tragédie. Ainsi Hazlitt observe-t-il qu'*Hamlet* « n'est pas un personnage marqué par la force de la volonté ni même de la passion, mais par le raffinement de la pensée et du sentiment¹² », et Dumas lui-même note que « dans *Hamlet*, il y a encore plus de poésie, de

¹² Hamlet "is not a character marked by strength of will or even of passion, but by refinement of thought and sentiment." William HAZLITT, *Characters of Shakespeare's plays*, London : Oxford University Press, 1962, p. 82.

philosophie, de rêverie, que de drames¹³. » Or, si l'opéra se nourrit aisément des sentiments et des passions, il lui est bien plus difficile de rendre compte de problèmes philosophiques ou moraux. Un style descriptif ou analytique convient mal à l'opéra. Un librettiste, lorsqu'il compose un poème, tend à s'éloigner des passages discursifs complexes pour aller vers ceux qui traitent d'action dramatique ou psychologique.

Ce problème du conflit entre la dimension philosophique de la tragédie shakespearienne et les conventions opératiques a été soulevé par les critiques au moment de la création de l'opéra d'Ambroise Thomas. Ainsi, Adolphe Jullien, critiquant le livret de Barbier et Carré, souligne « l'incapacité du drame de Shakespeare de se façonner en duos, en ariettes, en flonflons et en polkas¹⁴ ». Paul Bernard, dans la *Gazette musicale de Paris*, est plus indulgent :

Le livret du nouvel opéra reste parfaitement dans la couleur de Shakespeare. On y retrouve la même fièvre passionnée, la fatalité implacable s'acharnant sur ses victimes, le glas de la mort vibrant au milieu des fêtes, et par-dessus tout cela une conviction qui marche vers son but sans faiblesse. La partie philosophique seule y est moins développée ; cela devait être. On ne discute pas avec des mélodies¹⁵.

C'est pour pallier ces difficultés qu'Aristide Hignard imagine un dispositif formel original. Il écrit ainsi dans l'avant-propos qui précède sa partition :

Hamlet est un drame psychologique qui paraît rebelle à la forme musicale, à moins de l'adapter au moule formel des autres opéras et d'en sacrifier les parties les plus humaines et les plus belles. Nous ne l'avons pas voulu. Entraîné irrésistiblement à mettre en musique cette étrange et terrible tragédie, nous venons après de longues années de méditation et de travail, soumettre aux rares personnes que les questions d'art intéressent encore, une œuvre lyrique qui respecte la pièce originale dans son majestueux ensemble, dans ses détails et même dans ses bizarreries. (...)
Sans rompre la trame musicale, nous avons intercalé dans le chant une déclamation soutenue par des mouvements d'orchestre, réalisant ainsi ce

¹³ Alexandre DUMAS, *Le Monte-Cristo, Journal hebdomadaire de romans, d'histoire, de voyages et de poésie*, 4 juin 1857, p. 107.

¹⁴ Cité par Georges MASSON dans *Ambroise Thomas, un compositeur lyrique au XIX^e siècle*, Metz : Éditions Serpenoise, 1996, p. 95.

¹⁵ *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 1868, citée par Francis GUINLE, « *Hamlet* à l'épreuve des librettistes », *Revue LISA/LISA e-journal*, 2011.

que Shakespeare semble demander lorsqu'il écrit : *Let music sound while he doth make his choice*¹⁶.

Ces scènes parlées, accompagnées de musique instrumentale, sont désignées comme des « mélodrames » par Hignard. Le dispositif que celui-ci met en place n'est pas sans rappeler celui des opéra-comiques ou, précisément, des mélodrames du XVIII^e siècle, dont on a un exemple avec le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau, qui joue de l'alternance entre paroles et musique¹⁷. Il permet au compositeur d'exploiter le texte source d'une façon différente d'Ambroise Thomas.

Un traitement différencié de la tragédie shakespearienne

Ambroise Thomas et Aristide Hignard sont contraints de s'adapter aux exigences de la scène et, pour cela, de revoir la structure globale du drame. Dans le théâtre élisabéthain, en effet, il n'y avait pas de décor. Le dramaturge faisait appel à l'imagination des spectateurs, qui se transportaient mentalement d'un lieu à un autre, et ce fonctionnement symbolique de la scène permettait de multiples changements de lieux. Au théâtre comme à l'opéra, au contraire, l'exigence de réalisme des décors contraint les artistes à limiter les changements de lieux. Alexandre Dumas et Paul Meurice sont ainsi amenés à structurer leur tragédie en cinq actes et en huit parties – une structure largement reprise par Barbier et Carré, ainsi que par Pierre de Garal – chaque partie correspondant le plus souvent à une unité spatiale. En comparaison de la tragédie shakespearienne, le nombre de changements de lieu est considérablement réduit et la dramaturgie s'en trouve totalement bouleversée. Certaines scènes sont supprimées, tandis que d'autres sont regroupées parce qu'elles sont susceptibles de se dérouler dans un même lieu. Ainsi, au premier acte de la pièce de Dumas et Meurice, l'action s'organise en deux parties : la première dans le palais, la seconde sur l'esplanade, et cette structure est reprise par les librettistes d'Ambroise Thomas et Aristide Hignard, qui divisent le premier acte en deux tableaux. Ce dispositif a pour conséquence que l'apparition du spectre fait l'objet d'un récit avant d'avoir lieu sur scène mais il permet aussi aux compositeurs d'ouvrir leur opéra sur une scène de foule, à caractère festif. Par

¹⁶ Avant-propos d'Aristide HIGNARD. Pierre de GARAL et Aristide HIGNARD, *Hamlet, tragédie lyrique en cinq actes et neuf tableaux*, Paris : E. Heu, 1868. La citation shakespearienne est tirée de l'acte III, scène 2 du *Merchant of Venice*.

¹⁷ Sur le mélodrame et le modèle rousseauiste, nous renvoyons aux travaux de Jacqueline WAEBER et notamment à son ouvrage *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Paris : Van Dieren Editeur, 2006.

ailleurs, des préludes ou entr'actes interviennent pendant les changements de décor.

Cependant, cette similitude dans l'architecture globale des deux opéras dissimule un traitement différencié du drame shakespearien. Chez Ambroise Thomas, on observe les phénomènes, habituels à l'opéra, de condensation, de suppression de scènes ou de personnages secondaires. Les rôles de Rosencrantz et Guildenstern sont supprimés et le rôle de Polonius est considérablement réduit, passant de quatre cents vers à vingt-trois mots. Ce dernier est en outre infléchi dans la mesure où, à l'acte III, Hamlet, caché derrière la tapisserie, découvre que Polonius est complice de Claudius, ce qui éveille sa rage meurtrière. Enfin, chez Thomas comme chez Dumas, le personnage de Fortinbras est supprimé et avec lui est évacué le contexte politique et historique du drame shakespearien. Hignard, pour sa part, choisit une autre direction. Les personnages secondaires (Rosencrantz, Guildenstern) conservent à peu près la place qu'ils occupaient chez Shakespeare. Le rôle de Polonius est également plus conforme au rôle shakespearien. Les mélodrames permettent en effet au compositeur de développer des scènes peu musicales et sans véritable action dramatique. C'est le cas, par exemple, à l'acte II, lorsque Polonius vient voir le roi pour lui faire part de ses hypothèses quant à l'origine de la folie d'Hamlet et qu'il lui montre une lettre d'amour écrite par celui-ci à Ophélie. Il s'entretient ensuite avec Hamlet qui feint la folie, tandis que Claudius et Gertrude sont cachés derrière la tapisserie. Le développement du mélodrame permet à Hignard de s'écarter un instant de la logique opératique et d'offrir au spectateur un véritable dialogue théâtral. De même, si Fortinbras n'intervient pas comme personnage, ses manœuvres sont évoquées par Claudius dans le premier mélodrame :

Je vous ai rassemblés, Seigneurs, pour vous apprendre
Que l'ardent Fortinbras, neveu de mon cousin
Le vieux roi de Norvège, ose aujourd'hui prétendre
Au pays par Hamlet conquis sur son voisin
Et que nous ne voulons pas rendre.

Le roi envoie alors des ambassadeurs en Norvège, comme dans le drame de Shakespeare, pour apaiser les tensions politiques. Ainsi, l'œuvre d'Hignard, à mi-chemin entre le théâtre et l'opéra, embrasse davantage la complexité du drame shakespearien, en conservant l'arrière-plan historique et dynastique du drame.

Toutefois, comme Ambroise Thomas, le compositeur se plie aux exigences de l'opéra, en exploitant les « situations » présentes dans le drame shakespearien, et

surtout, en en créant quand le besoin s'en fait sentir. Ainsi, les deux compositeurs introduisent dans leur œuvre des chansons à boire, très prisées dans le grand opéra. La première, chez Ambroise Thomas, est une « chanson bachique » confiée à Hamlet (« Ô vin, dissipe la tristesse », n° 10) ; la seconde est celle des fossoyeurs au cinquième acte. De même, Hignard met en place un « chœur bachique » (n° 5 et 5bis), qu'il exploite dramatiquement au début du deuxième tableau. Les échos de ce chœur festif contrastent avec l'atmosphère grave et lugubre de l'esplanade. La pièce fournit par ailleurs aux compositeurs une scène de prière (avec la prière de Claudius), une scène de serment (qu'Ambroise Thomas n'exploite pas, contrairement à Hignard) et une scène de duel opposant Laërtes et Hamlet – autant de moments susceptibles de développement musical. Ces situations semblent pourtant avoir été jugées insuffisantes par les compositeurs, car ils choisissent tous deux de développer l'intrigue amoureuse entre Hamlet et Ophélie, opérant ainsi un glissement d'une tragédie de la vengeance à une tragédie amoureuse.

La passion au centre du drame

Les jalons de cette intrigue amoureuse rythment les deux opéras. Le premier est un duo d'amour réunissant Ophélie et Hamlet (n° 2 chez Ambroise Thomas ; n° 3 chez Aristide Hignard). Le deuxième se situe au seuil de l'acte II : Ophélie, rejetée par Hamlet, exprime ses doutes et sa douleur dans un air (« Les serments ont des ailes », n° 6), créé de toutes pièces par Barbier et Carré pour remplacer le dialogue entre Polonius et sa fille, situé au début de l'acte II dans la pièce de Shakespeare. Ce moment correspond, dans l'œuvre d'Hignard, à un ensemble réunissant Gertrude, Ophélie et un chœur de femmes (« Pleure Ophélie », n° 9). Dans chacun des opéras, l'ellipse entre les deux actes permet de mettre en valeur le changement d'attitude d'Hamlet. Cette évolution est particulièrement sensible dans l'opéra d'Ambroise Thomas, car le compositeur fait entendre un écho du duo d'amour tandis que le doute s'insinue dans l'esprit d'Ophélie (« Son cœur ne m'aime plus, hélas ! »). Le thème, repris par les bois, souligne le déchirement de l'héroïne, prise entre le souvenir des serments d'amour d'Hamlet et le constat de sa froideur présente.

Le troisième moment-clef de l'intrigue amoureuse est la scène dite du couvent, qui prend la forme d'un trio dans l'œuvre d'Ambroise Thomas (« Allez, dans un cloître », n° 15) et d'un rondeau (n° 14) dans celle d'Hignard. Le Hamlet des compositeurs n'a rien à voir avec le personnage cynique et cruel de Shakespeare dans cette scène. Chez Thomas, ce qui domine, c'est le déchirement du personnage qui se sent condamné à renoncer à son amour et qui prend, comme malgré lui, ses distances avec Ophélie. Son *arioso*, en Fa # mineur, prend l'allure

d'une plainte désespérée, particulièrement sensible lorsqu'il prononce ces mots : « Ophélie, ô bonheur évanoui », en brisant l'anneau qui symbolisait son union avec la jeune femme. Dans l'opéra d'Hignard, le héros met l'accent sur la pureté d'Ophélie, qui doit se protéger du monde qui l'entoure : « Vite ! au couvent ! À quoi bon vivre avec des vauriens comme nous ? ». Toute la violence présente dans le texte shakespearien disparaît au profit d'une scène extrêmement pathétique¹⁸.

Enfin, la mort d'Ophélie occupe une place très importante, notamment dans l'opéra d'Ambroise Thomas, qui montre cette scène directement au spectateur (au contraire, chez Shakespeare, puis chez Dumas et Hignard, la mort d'Ophélie est racontée par Gertrude). Elle occupe l'ensemble de l'acte IV, le compositeur tirant parti de la contrainte du ballet – obligatoire à ce stade de l'œuvre sur la scène française – en en faisant un prélude à la mort de l'héroïne. L'acte IV est ainsi tout entier tendu entre la fête du printemps, mise en scène dans le ballet, et la mort d'Ophélie¹⁹, seule figure présente sur scène pendant la totalité de l'acte. L'égarement de l'héroïne est présenté comme une conséquence de l'intrigue amoureuse par Ambroise Thomas : c'est parce qu'Hamlet semble rejeter Ophélie que la jeune fille meurt. La mort de son père, Polonius, n'entre pas en ligne de compte, le personnage ne mourant pas sous le bras d'Hamlet. Au moment de mourir, Ophélie se souvient des vers qu'elle feignait de lire en attendant Hamlet au début du deuxième acte et l'on entend une nouvelle fois une réminiscence du thème du duo d'amour. Alors que, chez Shakespeare, Gertrude rapporte que l'héroïne chantait « des bribes de vieux airs », c'est-à-dire d'anciennes ballades, Ophélie est ici absorbée par le souvenir de l'amour dont elle a rêvé. Elle croit entendre venir Hamlet et chante des fragments du duo d'amour tandis qu'elle est emportée par les flots. Pourtant, chose frappante, dans les deux opéras, Hamlet est toujours présenté comme une figure noble. Le héros présenté aux spectateurs est un héros romantique, déchiré entre sa passion pour Ophélie et la nécessité de se venger. Dans l'opéra d'Aristide Hignard, Hamlet, resté seul après sa rencontre avec le spectre, s'exclame ainsi :

Pauvre père, tu crains que trop tôt je t'oublie :
Tout autre souvenir est déjà mort pour moi !
Adieu mon noble espoir et l'amour d'Ophélie

¹⁸ Il en va de même dans la scène de la comédie chez Ambroise Thomas : « Belle, permettez-moi de prendre place à vos genoux ».

¹⁹ L'acte IV est structuré en quatre numéros. N° 17 : Entracte et Airs de ballets. La Fête du printemps. Divertissement ; n° 18 : scène et air d'Ophélie ; n° 19 : Sortie du ballet ; n° 20 : Finale. Mort d'Ophélie.

Ton malheur à venger est ma suprême loi²⁰.

Ce développement de l'intrigue amoureuse est destiné, notamment dans l'opéra d'Ambroise Thomas, à contrebalancer la dimension philosophique de la pièce, difficile à mettre en musique. Si l'on compare, en effet, le traitement du monologue « Être ou ne pas être » par les deux compositeurs, on s'aperçoit qu'Ambroise Thomas condense à l'extrême le discours d'Hamlet. Il en évacue les interrogations sur le suicide – trop choquantes pour le public du Second Empire ? – de sorte que le monologue du héros est réduit à l'expression du désir de rejoindre l'âme de son père et à l'évocation des mystères de la vie après la mort. C'est, en effet, en « se tournant vers le portrait de son père » que Hamlet prononce ces paroles :

Hélas ! qu'es-tu maintenant, ô mon père !
Après un long silence.
Être ou ne pas être... ô mystère !
Mourir !... dormir !... rêver !...
Ah ! s'il m'était permis, pour t'aller retrouver,
De briser le lien qui m'attache à la terre !...
Mais après ?... Quel est-il ce pays inconnu
D'où pas un voyageur n'est encor revenu ?...
Être ou ne pas être... ô mystère !
Mourir !... dormir !... rêver peut-être²¹ !

Il en va tout autrement chez Aristide Hignard, où les séquences de mélodrame permettent un plus grand développement de la réflexion philosophique, ce qui est particulièrement sensible dans le traitement de ce monologue.

(...)
Hamlet — Mourir, dormir, voilà tout et pourtant
Des douleurs dont la chair doit hériter pour vivre
Et des trances du cœur, si la mort nous délivre,
Que l'espoir est tentant !
Ophélie — Hamlet ?
Hamlet — Mourir, dormir, peut-être faire un rêve !...
Que peut rêver l'esprit loin du corps emporté ?
L'homme a tout sa vie en y songeant douté
Dans le doute il l'achève ! (...)
Ophélie — Seigneur ?
Hamlet — Douleurs d'orgueil ou d'amour méprisé !
Tyrannie ! injustice et dédains du vulgaire !
Pourquoi souffrir ces maux quand on peut s'y soustraire

²⁰ GARAL et HIGNARD, *Hamlet*, acte I, n° 7.

²¹ Ambroise THOMAS, *Hamlet*, acte III, n° 13 – Monologue.

Par un fer aiguisé²² ? (...)

Tandis qu'Ophélie tente de l'arracher à sa rêverie, Hamlet approfondit la question du suicide. Hignard retravaille ici des fragments du texte shakespeariens : « *To die, to sleep ; to sleep : perchance a dream* » et ces deux vers, qui n'ont pas été repris dans le livret de Barbier et Carré :

Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of disprized love, the law's delay²³ (...).

Cette réflexion philosophique se prolonge dans la scène des fossoyeurs, tandis que chez Ambroise Thomas, les considérations d'Hamlet sur la vanité de l'existence « n'ont plus lieu d'être, car le Hamlet philosophe ne fait pas véritablement partie du projet des librettistes ». Comme le fait remarquer Francis Guinle, celles-ci sont remplacées par « un monologue sur le sort d'Ophélie et les regrets d'Hamlet qui ne sait pas encore qu'elle est morte, dans le droit fil de la tension installée dès le début entre l'Amour et la Vengeance²⁴. ».

Un Shakespeare « Second Empire »

L'adaptation de l'œuvre proposée par les librettistes tend enfin à édulcorer certains passages du texte shakespearien, afin de ne pas heurter la sensibilité du public français de l'époque. Francis Guinle a ainsi montré comment Barbier et Carré retravaillent la scène de confrontation entre Hamlet et Gertrude de façon à la rendre audible aux spectateurs : « La décence ne permet pas aux librettistes l'évocation de la lubricité de Gertrude et de ses rapports incestueux avec Claudius²⁵ ». Il en va de même des chansons d'Ophélie, qui sont réécrites de telle façon qu'elles ne choquent pas le public bourgeois. Dans l'œuvre d'Hignard, par exemple, Ophélie, délirante, quitte la scène en remettant l'âme d'Hamlet à Dieu :

Ainsi qu'à tout âme chrétienne
Que Dieu fasse paix à la sienne !
Et qu'il soit avec vous, je le souhaite, adieu²⁶ !

Mais c'est surtout le dénouement proposé par Barbier et Carré, où l'on assiste au rétablissement de l'ordre par le couronnement d'Hamlet, qui constitue un

²² GARAL et HIGNARD, *Hamlet*, acte II, n° 13.

²³ « Les injustices de l'oppresser, le mépris de l'homme superbe, les tourments de l'amour dédaigné, la lenteur des lois ». William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Acte III, scène 1.

²⁴ GUINLE, « *Hamlet* à l'épreuve des librettistes ».

²⁵ Même référence.

²⁶ GARAL et HIGNARD, *Hamlet*, acte IV, n° 20.

écart par rapport au texte source. Ce dénouement leur a certainement été suggéré par la pièce de Dumas et Meurice. En effet, dans cette version du drame, l'ombre apparaît à l'issue du duel opposant Hamlet et Laerte, selon le procédé du *deus ex machina*. Le spectre joue le rôle de justicier et prononce la sentence des différents personnages en des termes qui rappellent la scène du songe de *Richard III* : à Laerte, il dit « prie et meurs » (“*pray and die*”), à Gertrude « espère et meurs » (“*hope and die*”), à Claudius « désespère et meurs » (“*despair and die*”) et à Hamlet “tu vivras” (“*Thou shalt live*”). Dumas justifie la modification du dénouement shakespearien en ces termes, en 1857 :

Il me semblait que la fin réelle avait été ou perdue ou tronquée, ou même changée tout à fait.

Je ne comprenais pas comment l'ombre qui fait le nœud du drame disparaissait au troisième acte pour ne plus reparaître.

Non-seulement la chose n'était pas logique, mais encore, matériellement, elle enlevait son contrepoids à l'apparition du second tableau.

L'ombre, c'est la Justice divine, ou tout au moins son fondé de pouvoir.

Elle doit répartir les châtiments selon les crimes commis.

Elle a imprimé le mouvement à la machine, elle ne peut pas laisser s'arrêter la machine au hasard.

La Providence, qui souvent vacille comme la boussole, comme la boussole a son nord absolu, auquel elle doit fatalement revenir :

L'équité.

Or le dénouement de l'*Hamlet* anglais n'est pas équitable²⁷.

Puis il donne sa version du dénouement, qu'il juge « meilleur que celui dont il a pris la place²⁸ ». Or, la dimension politique et restauratrice de ce dénouement est accentuée dans l'opéra d'Ambroise Thomas. Chez Dumas et Meurice, en effet, Hamlet continue à vivre mais il perçoit cela comme un « châtiment », tandis que chez Ambroise Thomas, des chants de gloire accompagnent la restauration du pouvoir : « Vis pour ton peuple, Hamlet ! C'est Dieu qui te fait roi ! ». En revanche, le dénouement d'Aristide Hignard renoue avec celui de Shakespeare : Hamlet meurt et donne sa voix à Fortinbras pour la succession au trône²⁹.

Dans son essai sur *Le Romantisme*, Claude Millet rappelle que les traductions, au XIX^e siècle, « s'intègr[ent] dans deux stratégies adverses : celle de

²⁷ DUMAS, *Le Monte-Cristo, Journal hebdomadaire de romans, d'histoire, de voyages et de poésie*, 28 mai 1857, p. 93.

²⁸ Même référence, p. 94

²⁹ Une autre scène intéressante, de ce point de vue, est la révolte du peuple après la mort de Polonius, présente dans la pièce de Dumas et Meurice (Acte IV, scènes 4 et 5), ainsi que dans le drame lyrique d'Aristide Hignard (n° 20).

l'appropriation de l'altérité, et celle au contraire de l'altération, en un sens ici positif, celui de la transformation de soi par l'autre³⁰ ». Nous pouvons voir qu'il en va de même des adaptations ; les partis pris d'Ambroise Thomas montrent son souci de s'approprier cet autre qu'est Shakespeare, pour répondre aux attentes du public français sous le Second Empire et s'adapter aux contraintes matérielles des représentations. Aristide Hignard, au contraire, se situe à mi-chemin entre appropriation et altération, dans la mesure où la volonté d'adapter Shakespeare le conduit à s'écarter des conventions de l'opéra et à imaginer un nouveau dispositif formel.

Lorsque la pièce de Dumas et Meurice est reprise à la Comédie Française en 1886, Meurice accepte de rétablir le dénouement shakespearien, tout en maintenant qu'il ne s'agit pas d'un « dénouement à la française ». Le personnage de Fortinbras est réintroduit en 1896 et cette nouvelle version de la pièce sera jouée jusqu'en 1924 en France. Une évolution similaire est observable du côté de l'opéra³¹. S'il a fallu du temps pour qu'un Shakespeare plus authentique paraisse sur la scène française, il est évident que l'opéra comme le théâtre ont contribué, au même titre que les traductions et la réception critique, à une meilleure connaissance de Shakespeare et, plus spécifiquement, à la construction d'un mythe d'Hamlet.

© Gaëlle LOISEL

³⁰ Claude MILLET, *Le Romantisme*, Paris : Le Livre de Poche, 2007, p. 44.

³¹ Francis Guinle note ainsi que, « pour la présentation de l'opéra à Covent Garden, une fin plus conforme à la tragédie de Shakespeare viendra remplacer le final « à la française », où Hamlet est acclamé roi du Danemark. Sur la scène anglaise, il meurt d'un coup d'épée porté par Laërte, mais non sans avoir d'abord vengé son père et tué Claudius. » GUINLE, « Hamlet à l'épreuve des librettistes ».