

La femme et la Révolution dans l'opéra français

Thierry Santurene

L'héritage de la Révolution française ne mit pas moins d'un siècle à s'imposer en France, jusqu'à ce que les fondements de la Troisième République fussent définitivement assurés. Si les ouvrages sur cette période écrits par Jules Michelet, Edgar Quinet, Adolphe Thiers et Jean Jaurès façonèrent au XIX^e siècle la conscience républicaine, les œuvres d'un Joseph de Maistre ou d'un Louis de Bonald avaient opéré auparavant une critique radicale aussi bien de la Révolution que de la philosophie des Lumières, influençant ainsi des auteurs tels que Balzac ou Barbey d'Aurevilly dans leur peinture de la société élaborée sur les décombres de l'Ancien Régime. Quant aux frères Goncourt, dont on sait la passion pour le XVIII^e siècle, leur répulsion corollaire pour le séisme révolutionnaire tient tout entière dans l'ultime réplique de la pièce *La Patrie en danger* (1868) que lance une chanoinesse invitée à monter à l'échafaud : « On y va, canaille ! » Et peu de temps avant la Première Guerre mondiale, Anatole France se référera encore à la Terreur pour développer sa réflexion sur le fanatisme dans son roman *Les Dieux ont soif* (1912).

Les divers gouvernements du XIX^e siècle durent précisément reconnaître et assimiler les principes et les acquis de 1789, tout en éludant du mieux possible la violence révolutionnaire, spectre plusieurs fois ranimé par les insurrections qui ébranlèrent les régimes successifs. Exercice aussi fondamental que difficile, qui n'allait pas sans le contrôle d'une produc-

tion dramatique soupçonnée de véhiculer des idées séditeuses. Les différents pouvoirs s'accommodèrent cependant des ressources spectaculaires qu'offrirait la mise en scène du contexte révolutionnaire. Lequel, en revanche, est rarement retenu par les arguments d'opéras français antérieurs à la Troisième République. Mais après l'Exposition universelle de 1889 qui, en célébrant le centenaire de la Révolution, fait de celle-ci la référence désormais incontestable des institutions républicaines, sont créés des ouvrages lyriques exploitant les thèmes relatifs à l'événement fondateur.

Il est significatif que plusieurs d'entre eux – *Charlotte Corday* (Alexandre Georges, 1901), *Les Girondins* (Fernand Le Borne, 1905), *Thérèse* (Massenet, 1907) et *Madame Roland* (Félix Fourdrain, 1913) – fassent référence aux Girondins, figures emblématiques de la modération et de la conscience politique que revendique comme modèles une République peaufinant sa respectabilité – d'autant qu'à travers eux le régime s'inscrit dans une filiation sanctifiée par un martyr laïque. Appuyé sur les valeurs républicaines, le sentiment patriotique tolère alors mal toute vision critique de la Révolution, au point que le drame *Thermidor* de Victorien Sardou est accueilli lors de sa création à la Comédie-Française, en 1891, par des protestations et des bordées de sifflets amenant le gouvernement à suspendre les représentations.

Dans le tableau final de son opéra, celui du départ des Girondins pour l'échafaud, Fernand Le Borne utilisera à propos les accents de *La Marseillaise*. Consensuels sur le plan patriotique, conformément à la tradition théâtrale en matière de représentation de la Révolution, les opéras mentionnés ci-dessus valorisent, en effet, les représentants éclairés de l'esprit révolutionnaire, tout en tirant parti des ressources dramatiques de leur sacrifice. En 1875, Jules Claretie déclarait que la France ne pouvait être « sauvée et refaite » que « par le tableau de ses grandeurs passées, de ses dévouements, de ses déchirements, de ses martyres, de ses douleurs, de ses gloires d'autrefois » (*Camille Desmoulins, Lucile Desmoulins : étude sur les dantonistes*). Quoique la production lyrique à examiner se conforme d'assez près à ce cahier des charges, elle lui échappe aussi en partie en faisant du climat sacrificiel de la Révolution un objet de fascination pour

le spectateur. Ce qu'avait discerné Xavier Leroux dans un compte rendu pour *Musica* de la reprise de *Madame Roland* à la Gaîté-Lyrique en 1914 : « [Les] bourreaux farouches vociférant des chants de mort aux rythmes implacables, les victimes pantelantes clamant en hymnes enthousiastes leur joie du martyr, n'apportent-ils pas un élément musical frémissant de terreur et d'horreur, et comme ruisselant du sang qui arrosa le sol de notre patrie pour y faire germer des moissons inconnues ? »

Pourtant, la psychologie rudimentaire de la Charlotte Corday d'Alexandre Georges, caractérisée par sa seule obsession meurtrière, ne pouvait lui attirer durablement les faveurs d'un public pas encore familier des outrances d'*Elektra* (Strauss, 1909) – problème souligné par Alfred Bruneau à la création lorsqu'il note dans *Le Figaro* que la passion politique est « la moins propre à magnifier une héroïne d'opéra ou de drame lyrique ». Or, en élisant Marianne comme représentante symbolique, la République ressaisissait ce qui menaçait de lui échapper. En effet, dans *La Femme* (1859), Michelet s'était déjà montré sévère envers un sexe toujours soupçonné de sympathie contre-révolutionnaire, puisque « les filles de France sont élevées [...] à haïr et dédaigner ce que tout Français aime et croit ». Barbey d'Aurevilly en avait fourni en 1855 un exemple probant dans *L'Ensorcelée*, où Jeanne Le Hardouey, épouse d'un acquéreur de biens nationaux, tombe amoureuse d'un prêtre réfractaire. Certes, dans *La Vivandière* (Benjamin Godard, 1895), le vibrant « Viens avec nous, petit ! » de la cantinière Marion en appelle à l'enthousiasme cocardier. Mais leur sensibilité brouillait apparemment le sens politique des femmes, moins frustes, facilement séduites par les fastes révolus de l'Ancien Régime, à quoi s'ajoutait leur attachement sentimental aux victimes sacrificielles de la Révolution, notamment Marie-Antoinette et Madame Élisabeth... En témoigne, qu'elle soit ou non véridique, l'anecdote attachée à la genèse de *Thérèse*, rapportée par Massenet dans ses *Souvenirs* (1912), selon laquelle, lors d'une visite entre amis au couvent des Carmes où sévirent les septembriseurs, on prit un instant pour le fantôme de Lucile Desmoulins la silhouette de la chanteuse Lucy Arbelle qui, « envahie par une crise poignante de sensibilité, s'était écartée pour cacher ses larmes ».

L'opéra de Massenet sera révélateur de ce dilemme tout féminin opposant attrait du passé et nécessités du présent, puisque Thérèse est partagée entre son amour pour Armand, l'aristocrate, et sa fidélité à son mari, le Girondin André. Si le compositeur et son librettiste font allégeance à la République en réunissant les époux dans la mort, tout le reste de l'opéra exalte les charmes de l'époque prérévolutionnaire, parés d'une nostalgie figurée au premier acte par le château « du temps de Louis XIV », le bassin « où lentement pleuvent les feuilles qui tombent » et les « piédestaux vides de leurs statues », auxquels la musique adjoint menuet et clavecin. Dans *Vendée !* (Gabriel Pierné, 1897), le badinage du duc et de la comtesse rappelle les délices de l'ancien commerce amoureux. Il est aussi rendu hommage aux vertus aristocratiques de courage et d'audace quand la même comtesse se compromet dans la chouannerie au péril de sa vie. Lorsque la paysanne Jeanne, sa rivale en amour, échange ses vêtements avec elle pour la sauver avant de conquérir pleinement le cœur du duc, ce sont, en quelque sorte, les qualités d'un autre âge qu'elle s'approprie – un peu comme la République choisira ses diplomates parmi les héritiers de l'Ancien Régime, meilleurs représentants d'une certaine idée de la France. Cette dialectique du passé et du présent se retrouve dans *Madame Roland*, mais sur un mode différent, dans la mesure où le destin de l'héroïne, incarnation des hautes vertus civiques, permet au librettiste Arthur Bernède de critiquer indirectement un certain essoufflement du régime républicain avant la Première Guerre mondiale. En ces temps où l'on brocarde volontiers l'instabilité gouvernementale, l'attitude de Manon Roland prend une saveur particulière quand le découragement de son mari, prêt à renoncer à ses fonctions ministérielles, pousse la jeune femme à n'en admirer que davantage le plus combatif Buzot. Les écarts et les limites des gouvernements en place incitent Bernède à défendre l'image d'une République dont la force repose sur sa fidélité à des principes incarnés par Manon. La patrie pouvait donc compter sur la valeur symbolique des attachements féminins...



Sur un tout autre plan, les morts tragiques des héroïnes sous la lame du « rasoir national » n'ont pas à l'opéra le nimbe érotique dont la littérature pare la décapitation, point de cristallisation des fantasmes dans plusieurs fictions narratives du XIX^e siècle. Métaphore du paroxysme sexuel, la mort sanglante produite par la guillotine fascine les écrivains qui lui associent volontiers le désir amoureux en ses aspects les plus troubles. Dans *Les Dieux ont soif*, Anatole France résumera le mélange de violence et d'érotisme attaché à l'instrument avec le personnage d'Élodie qui, en voyant son amant, le fanatique Gamelin, « couvert du sang de ses victimes », a « toujours plus faim et soif de lui ». Moins ténébreux d'allure, le *topos* de la mort des amants sur l'échafaud trouve ses meilleurs accomplissements dans *Le Chevalier de Maison-Rouge* (1845) de Dumas et *Les Autels de la peur* (1884) d'Anatole France. Tandis qu'en Italie la scène finale d'*Andrea Chénier* (Giordano, 1896) en fournit l'équivalent lyrique, il n'y a guère en France que dans *Thérèse* et *Les Girondins* qu'affleure le sublime de l'élan amoureux sacrificiel. En choisissant de partager le sort de son mari, l'héroïne de Massenet se libère en même temps de son dilemme et rejoint, par son acte suicidaire, le passé enfui lié à son amour inassouvi. Dans *Les Girondins*, la décision de Laurence de mourir avec son amant Ducos, dont l'honneur réclame qu'il partage le sort de ses compagnons alors qu'elle lui propose de s'évader grâce aux complicités ménagées, semble inspirée par la dramaturgie de l'ouvrage de Giordano, avec la même griserie extatique que promet l'union dans la mort. Mais les impératifs conjoints de l'idéologie et de la reconstitution historique amoindrissent l'intensité de la jubilation d'inspiration wagnérienne concédée au couple, pourtant destiné à un anéantissement aux allures d'orgasme suprême. Les effusions amoureuses des deux derniers tableaux sont relayées par le rappel obligé des mots « sacrifice » et « liberté » qui scellent le sacrifice laïque des amants. Il en va de même dans les autres ouvrages dont le dénouement s'interdit l'union finale des protagonistes au seul bénéfice de l'affirmation des valeurs patriotiques. Par ailleurs, le départ systématique des héroïnes vers le supplice au milieu des cris de la foule rappelle les craintes qu'inspire à une République soucieuse d'ordre la dangerosité de la masse populaire – et l'on se sou-

viendra que Gustave Le Bon publie en 1895 sa *Psychologie des foules*. Si l'époque entend contrôler la multitude grâce à l'armée, à l'architecture et aux différents dispositifs d'encadrement, les finales des opéras « révolutionnaires » font office de catharsis en montrant les égéries de la République livrées au chaos des pulsions destructrices, véritable matrice du régime dont il s'agit d'enrayer l'inquiétante fécondité.

Mais par-delà leur propos explicite, certains de ces ouvrages utilisent la figure féminine en contexte révolutionnaire comme motif central d'un discours autoréflexif qui exploite pour son propre usage ce qui va à contre-courant de l'idéologie affirmée. En effet, dans la mesure où la femme se voit créditée d'une sensibilité réactionnaire, elle est susceptible d'incarner une position esthétique, sinon forcément rétrograde, du moins associée à des valeurs ou à des réflexes créatifs exposés à la critique. Dans *Thérèse*, Massenet manifeste ainsi son assignation problématique dans le champ de la création en s'identifiant au personnage éponyme, ce qu'il fait dans plusieurs ouvrages de la dernière partie de sa carrière tels que *Le Jongleur de Notre Dame* ou *Don Quichotte*. La sensibilité de Thérèse, tournée vers le passé malgré une rigueur morale la soumettant aux valeurs du présent, constitue à elle seule un auto-plaidoyer en faveur d'un art dévolu à « l'histoire de l'âme féminine » (Debussy). Le recours à des formules musicales anciennes, comme l'emploi du clavecin au premier acte, où l'*Entr'acte-menuet* participe de cette célébration de la femme, dont le caractère nostalgique – déjà décelable dans *Le Portrait de Manon* (1894) – se conforme à la fois à la sentimentalité féminine et à la représentation fantasmée d'un XVIII^e siècle sensuel. Le grondement révolutionnaire devient dans cette optique la projection de l'esprit chagrin du temps, celui de la critique aussi bien que d'une société dominée par les impératifs bourgeois et masculins. Quelques mois après la mort de Massenet, *Madame Roland* constituera un véritable hommage au maître et à son esthétique, tant le schéma musico-dramatique de l'opéra s'inspire de celui de *Werther*, dont il redistribue les données essentielles autour de l'héroïne, du climat idyllique du début jusqu'au sacrifice final, en passant par la tentation adultère, l'attendrissement sur les enfants et la relecture des lettres d'amour. Enfin, l'ouvrage

plus tardif de Pierné, *Sophie Arnould* (1927), déploie lui aussi des séductions surannées, notamment celles d'une partition tissée, là encore, de pastiches de danses du XVIII^e siècle et de références à des schémas musicaux anciens ou à des ouvrages comme *Le Devin du village* de Rousseau. Puisque les retrouvailles de la cantatrice Sophie Arnould et de son ancien amant Dorval en période révolutionnaire ne débouchent pas sur une reprise de leur liaison, leur mise en scène reflète la manière de Pierné, épris des formes obsolètes et des témoignages du passé national, sans prétendre pour autant faire école. La Révolution n'est ici qu'un arrière-plan représenté par les agaceries d'un moustique comparé à un sans-culotte avant d'être écrasé sans autre forme de procès par l'héroïne : clin d'œil qui signale l'indifférence du compositeur à toute tyrannie esthétique.



On ne saurait trouver meilleure conclusion à ce panorama d'ouvrages inspirés par la femme en pleine tourmente révolutionnaire qu'en évoquant l'ouvrage plus tardif qui, créé sous la Quatrième République, constitue pour le public français l'illustration emblématique du thème. *Dialogues des Carmélites* (Poulenc, 1957) en montre plusieurs des facettes entrevues en s'inscrivant d'ailleurs dans la continuité d'un des opéras examinés, puisque le fameux *decrecendo* du finale réinvente celui des *Girondins* de Le Borne, qui fait chanter en chœur, sur un rythme solennel, le groupe de condamnés, « tandis que, dans la coulisse, s'éteignent une à une les voix des martyrs ». Notre époque sait discerner sous la religiosité de l'argument l'équivalent de ce qui constituait le discours implicite des opéras étudiés, à savoir l'oppression des marginaux représentés par les religieuses, le caractère initiatique du chemin de croix de Blanche de la Force ou l'affirmation de la singularité stylistique d'un compositeur en retrait d'un certain modernisme. Elle oublie peut-être aujourd'hui que le martyr des Carmélites rappelait en 1957 celui des victimes de la Seconde Guerre mondiale et que la Résistance représentée de diverses façons par Blanche et ses compagnes renvoyait à la France une image positive

