

Le Pont des Soupirs : *mélodrame burlesque et rivalités politiques dans la lagune*

Jean-Claude YON

Le Pont des Soupirs, bien à tort, ne fait pas partie des ouvrages les plus célèbres d'Offenbach. Créé dans une version en deux actes et quatre tableaux le 23 mars 1861 au théâtre des Bouffes-Parisiens, il a été repris le 8 mai 1868 au théâtre des Variétés dans une version en quatre actes sensiblement remaniée. L'opéra-bouffon de 1861 et l'opéra-bouffe de 1868 – tous les deux écrits par Ludovic Halévy et Hector Crémieux – ont en commun une carrière décevante, ce qui n'a certes pas empêché l'ouvrage d'être créé aussi bien à Vienne (*Die Seufzerbrücke*) qu'à New York (*The Bridge of Sighs*) ou Londres (*Venice*). Passablement oublié depuis le XIX^e siècle, *Le Pont des Soupirs* attend encore de retrouver sa place au premier rang du répertoire offenbachien.

1861 : refaire *Orphée*

Quand a lieu la création du *Pont des Soupirs* aux Bouffes-Parisiens, en mars 1861, Offenbach dirige depuis presque six ans ce théâtre, qu'il a fondé pour pouvoir faire jouer sa musique¹. À force de ténacité, et en s'appuyant sur le succès remporté auprès du public, il est parvenu à élargir le privilège très restreint qui lui avait été accordé en juin 1855. Avec *Orphée aux Enfers* (dont le livret est déjà dû à la collaboration entre Halévy et Crémieux), il peut enfin, en octobre 1858, représenter des ouvrages lyriques « complets », le découpage en

¹ Sur la carrière d'Offenbach, on nous permettra de renvoyer à notre ouvrage : Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris : Gallimard, 2000, réédition 2010.

deux actes et quatre tableaux (repris du reste pour *Le Pont des Soupirs*) lui permettant de passer allègrement d'un à quatre actes. En outre, l'étourdissant succès d'*Orphée*², chef-d'œuvre dont les reprises successives n'entament pas la popularité, fait d'Offenbach le compositeur à la mode et assoit son statut de créateur d'un nouveau genre lyrique, l'opérette³. Fort des 227 représentations d'*Orphée*, le musicien tente en novembre 1859 de doubler la mise en faisant succéder à la satire de l'Antiquité celle du Moyen-Âge avec *Geneviève de Brabant*. Mais les sept tableaux du nouvel opéra-bouffon ne rencontrent pas l'accueil espéré. Qu'importe ! Les scènes lyriques officielles s'ouvrent désormais à celui qui a si longtemps frappé en vain à leurs portes : l'automne 1860 voit Offenbach faire ses débuts à l'Opéra et à l'Opéra-Comique. Si *Le Papillon* est assez bien reçu à la salle Le Peletier, il ne s'agit toutefois que d'un ballet et son succès n'est rien face à la cabale d'une extrême violence qui fait chuter *Barkouf* à la salle Favart. Le patronage de Scribe, en toute fin de carrière, n'aura servi à rien : voilà le compositeur sèchement renvoyé aux Bouffes-Parisiens où, par bravade, il fait certes triompher en janvier 1861 *La Chanson de Fortunio*, un pur opéra-comique qu'Halévy et Crémieux ont conçu d'après Musset.

À la satisfaction que représente ce succès s'ajoute, au début de l'année 1861, un premier voyage à Vienne où le musicien va dorénavant mener une carrière parallèle, les Viennois montrant un grand enthousiasme pour sa musique. Cependant, c'est aux Bouffes-Parisiens que se joue son avenir musical. Dix jours après l'échec de *Tannhäuser* à l'Opéra – Offenbach était dans la salle⁴ – est créé *Le Pont des Soupirs*. Une fois de plus, le musicien et ses librettistes ont joué la carte de la parodie, cette fois-ci du mélodrame romantique. La *Revue et Gazette musicale de Paris* parle d'un « mélodrame à l'envers, semé de situations burlesques, saupoudré de mots *épatants*⁵ ». La presse est unanime à louer le livret et la partition, de même que la richesse d'une mise en scène qui culmine au dernier tableau avec la reconstitution du carnaval de Venise et un grand ballet final. Ce « pendant à *Orphée aux Enfers*⁶ » est de surcroît servi par une excellente distribution. Avec Cornarino, Baptiste et Catarina, Désiré, Bache et

² On peut mesurer ce succès en consultant le n° 185 de *L'Avant-Scène Opéra*, juillet-août 1998.

³ On sait qu'Offenbach a réservé ce mot à ses ouvrages en un acte ; cependant, c'est bien lui qui s'est imposé pour désigner l'ensemble de son répertoire, bien que le musicien ait eu recours à des termes plus valorisants comme « opéra bouffon » ou « opéra bouffe ».

⁴ Sur les rapports entre Offenbach et Wagner, voir notre article « Offenbach et Wagner. Réception croisée France-Allemagne (1860-1876) », *France Allemagne(s) 1870-1871*, sous la direction de Mathilde BENOISTEL, Sylvie LE RAY-BURIMI et Christophe POMMIER, Paris : Gallimard / Musée de l'Armée, 2017, p. 37-42.

⁵ *Revue et Gazette musicale de Paris*, 31 mars 1861, critique de D.A.D. de Saint-Yves. C'est le critique qui souligne.

⁶ *Le Ménestrel*, 31 mars 1861, critique de J. Lovy.

Lise Tautin retrouvent des rôles aussi intéressants que ceux de Jupiter, John Styx et Eurydice qu'ils ont créés dans *Orphée*. Un critique évoque ainsi Bache qui « avec son masque de Don Quichotte, ses bras en télégraphe, son corps en manche à balai et ses jambes de faucheur, [est] un dessin de Callot qui marche, qui gesticule et qui chante⁷. » Acclamée dans *La Chanson de Fortunio*, Mlle Pfozter est beaucoup louée en Fiammetta tandis que Potel est un Malatromba « sérieusement grotesque⁸ » et Tacova un « excellent président du Conseil des Dix⁹ ». Toutefois, malgré tous ces atouts, *Le Pont des Soupirs*, très applaudi le premier soir, ne parvient pas à retenir longtemps le public. Les représentations s'arrêtent à la soixante-sixième, fin mai 1861. En novembre, une reprise n'ajoute que cinq représentations à ce total, malgré le recours à de nouveaux décors et costumes. Curieusement, le premier acte, seul, est encore joué cinq fois avant que l'ouvrage ne quitte définitivement l'affiche.

1868 : refaire *Geneviève*

La création de la deuxième version du *Pont des Soupirs*, en mai 1868, se place dans un tout autre contexte. Depuis la « liberté des théâtres » promulguée en janvier 1864, Offenbach peut travailler avec d'autres salles que les Bouffes-Parisiens dont il a quitté la direction en 1862. Son implantation au théâtre des Variétés, inaugurée en décembre 1864 avec *La Belle Hélène*, ouvre la période la plus prospère de sa carrière durant laquelle son répertoire connaît un succès étourdissant dans le monde entier. Pendant l'Exposition universelle de 1867, le musicien triomphe aux Variétés avec *La Grande-Duchesse de Gérolstein* et au Palais-Royal avec *La Vie parisienne*. Dans les derniers jours de 1867, la reprise de *Geneviève de Brabant*, fortement remanié, est très bien accueillie sur la modeste scène des Menus-Plaisirs. C'est sans doute le grand succès de cette reprise qui incite Offenbach à se tourner vers *Le Pont des Soupirs* dont la presse annonce dès le début de l'année 1868 une nouvelle version aux Variétés. D'autres considérations entrent en jeu dans cette résurrection : tandis que le retour inopiné d'Hortense Schneider aux Variétés repousse *sine die Les Brigands* où il n'y a pas de rôle pour elle, il faut faire jouer Lise Tautin qui avait été engagée pour la remplacer dans une reprise de *Barbe-Bleue* ; il convient également de ménager José Dupuis sur lequel Offenbach s'appuie beaucoup aux Variétés. Le compositeur et ses librettistes se mettent donc au travail, leur labeur étant compliqué par un long séjour du compositeur à Nice. Une reprise de *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, organisée pour montrer à Hortense Schneider

⁷ *Le Figaro*, 14 avril 1861, critique de B. Jouvin.

⁸ *Revue et Gazette musicale de Paris*, article cité.

⁹ *Le Ménestrel*, article cité.

qu'elle n'est pas négligée, retarde encore l'ouvrage qui, de surcroît, doit s'effacer devant la création le 6 mai au Palais-Royal du *Château à Toto*, opéra bouffe avec lequel Offenbach, Meilhac et Halévy espèrent renouveler le triomphe de *La Vie parisienne*. Enfin, le 8 mai, les quatre actes¹⁰ du *Pont des Soupirs* sont créés boulevard Montmartre.

Cette reprise, à vrai dire, a valeur de création, ainsi que le remarque la *Revue et Gazette musicale de Paris* qui, évoquant le spectacle de 1861, constate : « Tout cela est pourtant déjà loin de nous, et l'on comprend que la reprise de cette bouffonnerie vénitienne, remaniée d'ailleurs, et considérablement augmentée, puisse aujourd'hui passer pour une nouveauté¹¹. » Offenbach n'a pas ménagé sa peine. La partition, qui comptait 21 numéros en 1861, en compte désormais 27 et le piano-chant édité par Gérard & C^{ie} est passé de 211 à 227 pages. Des morceaux aussi importants que « la colombe et l'autour » ou le boléro chanté à l'acte II et repris au dernier final ont été ajoutés, les finales des actes II, III et IV ont été modifiés et l'acte IV a été profondément remanié. Bon nombre de ces changements ont pour but de valoriser le rôle de Malatromba (incarné par Dupuis) qui, devenu le personnage principal de la pièce, sort dorénavant vainqueur de son duel avec Cornarino, contrairement à la version de 1861. Fait remarquable, ces modifications n'affaiblissent pas le livret mais, au contraire, le rendent meilleur. En outre, les Variétés ont conçu une mise en scène réellement digne d'une création. Les costumes sont dessinés par le caricaturiste Stop¹² et, pour la mascarade du dernier acte, on a fait appel au ballet de la Porte-Saint-Martin, en l'occurrence les danseuses Mérante et Mariquita et le maître de ballet Justament. Toutefois, si Dupuis brille dans Malatromba, si Lise Tautin est aussi applaudie que sept ans plus tôt, et si la troupe des Variétés excelle dans les rôles secondaires, le choix de Thiron, un transfuge de l'Odéon, pour le rôle de Cornarino s'avère catastrophique. L'acteur (qui deviendra sociétaire de la Comédie-Française en 1872) chante mal et n'est pas à l'aise dans le répertoire bouffe. La confrontation entre les deux doges tourne donc court. À vrai dire, *Le Pont des Soupirs*, tout comme *Le Château à Toto*, arrive trop tard¹³. Le succès

¹⁰ L'ouvrage semble avoir été créé en trois actes et cinq tableaux, un tableau ayant vite été supprimé. La partition comme le livret portent bien la mention « quatre actes ».

¹¹ *Revue et Gazette musicale de Paris*, 10 mai 1868, critique signée « D ».

¹² Barbey d'Aurevilly, très sévère envers *Le Pont des Soupirs*, n'en écrit pas moins que la direction des Variétés « a soigné les costumes, cette musique des yeux, les costumes, dont quelques-uns sont charmants » (*Le Nain Jaune*, 15 mai 1868, article repris dans *Œuvres critiques*, VII, Paris : Les Belles Lettres, 2017, p. 344).

¹³ Ce double échec fait écrire aux ennemis du musicien que son « règne » touche à sa fin : « C'est justement parce que le racleur [Offenbach], sous les portes cochères, n'a plus qu'à renfermer son vieux gagne-pain dans son étui et à tirer ses grègues ; c'est justement parce que les fenêtres ne donnent plus à ce musicien de Barbarie qui charmait tant autrefois les cuisinières

d'Offenbach a été tel depuis l'automne 1866 que la lassitude du public était presque inévitable. La reprise est jouée soixante-trois fois jusqu'en juillet, la carrière de l'ouvrage s'avérant aussi décevante qu'en 1861.

Une œuvre à triple fond

Avec *Le Pont des Soupirs*, Offenbach et ses librettistes reprennent tous les stéréotypes du mélodrame et du drame romantique pour les tourner en dérision. L'expression de « mélodrame burlesque » revient plusieurs fois dans la presse et Barbey d'Aurevilly voit dans l'ouvrage « une parodie des drames, de la poésie et du ton romantiques¹⁴ ». Halévy et Crémieux s'en donnent à cœur joie en raillant le style des mélodrames (« Mais ne vous a-t-on pas dit qu'il y avait en Italie une ville de marbre et que, dans cette ville de marbre, il y avait un homme de fer ? », s'écrit ainsi Malatromba) tandis qu'il ne manque ni un effet ni un accessoire : murailles avec trappes, sbires, poignards, espions, masques, bandeaux qu'on arrache... Plus encore qu'un mari trompé, Cornarino Cornarini est le prototype du héros romantique qu'une défaite militaire fait passer de la toute-puissance à la misère. Ne revient-il pas déguisé en mendiant à Venise ? N'est-il pas obligé d'entrer par effraction dans son propre palais et de se présenter masqué au Conseil des Dix, « là où [il] a si souvent parlé en maître », comme il le remarque en aparté ? Face à ce symbole de la fragilité de tout pouvoir, Fabiano Fabiani Malatromba incarne le « méchant » de mélodrame dans toute sa noirceur, avec ses éclats de rire sataniques et son sadisme latent (« Cela m'amuse de jouer avec ma victime ! C'est honteux ! Mais cela m'amuse ! », avoue-t-il quand il se retrouve seul avec Catarina).

Cette raillerie du mélodrame et de ses avatars¹⁵ est toutefois largement tempérée par l'évocation de Venise qu'Offenbach et ses librettistes ont traitée avec une évidente fascination. Certes, Malatromba avoue ne chanter une barcarolle « que par concession à la couleur locale¹⁶ ». Cependant, Venise, et plus particulièrement la Venise nocturne, est plus qu'un simple cadre. Dès que le rideau se lève sur le décor du 1^{er} acte, le parapet du canal laisse voir en fond de

dilettantes, que le *Pont des Soupirs* est une reprise malheureuse... » (Même référence, p. 344-345).

¹⁴ Même référence, p. 345. L'écrivain ajoute même que la pièce est « particulièrement contre M. Victor Hugo ».

¹⁵ On pourrait rapprocher *Le Pont des Soupirs* de diverses œuvres lyriques, au premier rang desquels *La Reine de Chypre* (1841), grand opéra d'Halévy et Saint-Georges dont Catarina Cornarini est l'héroïne (ce personnage historique, morte en 1510, a également été mis en musique par Lachner, Balfe et Donizetti).

¹⁶ De surcroît, Offenbach se moque de cette couleur locale en introduisant une tyrolienne dans la barcarolle et en faisant chanter à Catarina un boléro espagnol.

scène « les lanternes et le haut des draperies des gondoles » au balancement évocateur. Le dernier acte, qu'il soit situé au Lido (1861) ou sur une place (1868), met en scène le carnaval de Venise, avec sa folie et son élégance. Toute la partition d'Offenbach, dès le chœur chanté derrière le rideau pendant l'ouverture, est un hymne à Venise, à sa beauté, à ses mystères. La Sérénissime semble bien être pour le musicien « le beau rêve », la « retraite obscure » que chante Malatromba quand il se retrouve seul avec Catarina. Un subtil équilibre s'instaure donc entre la parodie du mélodrame et la façon dont ce cadre vénitien impose une atmosphère onirique, irréelle et pour ainsi dire romantique. Offenbach, Meilhac et Halévy réalisent donc, en quelque sorte, le tour de force de se moquer du romantisme tout en cédant à ses charmes.

Un troisième élément vient compliquer l'affaire. *Le Pont des Soupirs* n'est pas seulement une satire et un hommage mais également une pièce politique, à l'instar d'*Orphée aux enfers* (1858), de *Barbe Bleue* (1866) ou de *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867). L'intrigue amoureuse compte peu : Catarina est aussi insignifiante qu'Eurydice, et Amoroso n'a guère plus de consistance que Fritz. Le cœur de la pièce est la rivalité de Cornarino et de Malatromba pour la conquête du pouvoir. C'est du reste cet aspect qui a inquiété la censure du Second Empire. En 1861, les censeurs cherchent vainement à remplacer le mot « doge » par celui de podestat et ils forcent les librettistes à changer un grand nombre de répliques du tableau du Conseil des Dix¹⁷. En 1868, quand Malatromba invite le chef des Dix à écouter la voix du peuple, celui-ci ne peut plus répliquer que cela ne peut pas faire de mal « une fois par hasard ». Et le même personnage ne peut plus dire aux conseillers « il n'y a plus une bêtise à faire », phrase qui rappelle trop un célèbre discours de Thiers¹⁸. La scène du Conseil des Dix offre à Offenbach, Meilhac et Halévy une occasion exceptionnelle de railler le régime d'assemblée qu'Halévy connaît bien comme secrétaire rédacteur au Corps Législatif. Les allusions à l'actualité n'échappent du reste à personne, comme en témoigne cette anecdote rapportée par *Le Figaro* :

Hier soir, aux Variétés, les acteurs qui, dans *Le Pont des soupirs*, font partie du Conseil des Dix, tenaient tous à la main des couteaux à papier, comme les députés et les sénateurs lorsqu'ils sont en séance, et quand l'orateur

¹⁷ Archives nationales, F/18/1151(2).

¹⁸ Archives nationales, F/18/806(2). Thiers, à propos de la politique extérieure de Napoléon III, avait conclu un discours au Corps législatif le 14 mars 1867 par ces mots : « je vous le déclare, il n'y a plus une seule faute à commettre ».

Grenier les ennuyait, ils frappaient leurs couteaux sur la table, toujours comme nos représentants. On se serait cru à la Chambre¹⁹.

Le « Bon appétit, messieurs ! » de Ruy-Blas lancé par Malatromba à son entrée au Conseil provoque chez les conseillers un mouvement « d'effroi général ». Malatromba se présente comme un homme incorruptible (« Les affaires sont les affaires ») mais il n'hésite pas à acheter sa popularité (« Les avez-vous préparés à me faire une ovation spontanée ? », demande-t-il) et, sans la moindre gêne, il distribue l'argent du chef du Conseil des Dix, certes en lui promettant de lui rendre « 50 francs » [sic] après l'élection... En valorisant le personnage de Malatromba, la version de 1868 accentue la couleur politique de la pièce. À la joute navale de 1861 est substitué, pour conquérir le titre de doge, le fait d'aller décrocher une timbale au haut d'un mât de cocagne. Cornarino et Malatromba ont revêtu pour l'occasion des costumes pailletés d'athlètes et ils saluent « comme des lutteurs ». Leur combat est suivi par tous les Vénitiens et par les membres du Conseil des Dix, ridicules dans leurs costumes de polichinelles. La victoire du corrompu Malatromba montre bien à quel point Offenbach n'entretient aucune illusion sur le jeu politique.

Satire désopilante du mélodrame, description sans concession des rivalités politiques, évocation sensible de Venise : *Le Pont des Soupirs* est tout cela à la fois. Et, sans doute, dans la partition, est-ce ce dernier aspect qui prédomine, Offenbach prenant un plaisir évident à mettre en musique une ville où rêve et réalité se confondent trop pour ne pas exercer sur lui une fascination profonde. Les turpitudes de Malatromba et les déboires conjugaux de Cornarino ne parviennent pas à amoindrir la beauté de « sa » Venise, déjà aussi cruelle et magnifique que celle qui servira de cadre à l'acte de Giulietta des *Contes d'Hoffmann*²⁰. Les personnages du *Pont des Soupirs* sont comme des figures de Jacques Callot²¹ insérées dans une toile de Canaletto : ils l'égayent et l'animent, mais sans jamais rien ôter au charme incomparable de la cité des doges. À croire que les soupirs expriment ici autant l'extase que les regrets...

© Jean-Claude YON

¹⁹ *Le Figaro*, 27 mai 1868, « Théâtres » par Jules Prével.

²⁰ On sait que la barcarolle des *Contes d'Hoffmann*, célébrissime évocation de la nuit vénitienne et peut-être le morceau le plus connu d'Offenbach avec le galop infernal, a d'abord été un « chant des Elfes » écrit pour *Die Rheinnixen* (1864). La barcarolle fut donc composée entre les deux versions du *Pont des Soupirs*.

²¹ Présent en 1861 sous la plume de Jouvin (voir note 7), le dessinateur lorrain l'est aussi sept ans plus tard sous celle de Barbey d'Aurevilly qui voit dans les espions à la solde de Malatromba de « vraies figures à la Callot », par ailleurs assimilées à « ces poupées en bois qui donnaient le frisson à Hoffmann » (Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 347).