

**Centre toulousain d'histoire du droit et des idées politiques**

**Etudes d'histoire du droit et des idées politiques**  
**N° 18 - 2014**

**OPÉRA, POLITIQUE ET DROIT**  
**MÉLANGES MARIE-BERNADETTE BRUGUIÈRE**

**par Marie-Bernadette Bruguière**

**Presses de l'Université Toulouse 1 Capitole.**

Copyright  
Presses de l'Université Toulouse Capitole  
2 rue du doyen Gabriel Marty  
31042 Toulouse cedex

ISBN : 978-2-36170-046-1

Illustrations de couverture : Sophie Koch : Octavian dans *Le chevalier à la rose* de R. Strauss, Margared dans *Le Roi d'Ys* de E. Lalo et Néron dans *Le couronnement de Popée* de Monteverdi

## PRÉFACE

par Jacques Krynen, André Cabanis, Olivier Devaux et Boris Bernabé

Il est des carrières d'une rectitude qui évoque une épée. La formule vaut pour Marie-Bernadette Bruguière. Son dossier administratif, plat et vague comme ils le sont presque toujours, ne donne aucune idée d'un parcours pourtant flamboyant. C'était une époque où l'Université se vivait obsidionale. On était à mille lieues des temps actuels, paisibles et studieux, où la place dans le classement de Shangai fait figure d'immense ambition. Dans les conseils, dans les commissions, dans les débats des salons des professeurs et des salles de cours, elle a participé à tous les combats des années 1970 et 1980 pour faire face aux périodes de grève ou de manifestations, avec une détermination dont aucun d'entre nous ne peut se targuer, trente ans plus tard : pour la liberté de l'enseignement supérieur, pour la pluralité et le souci d'objectivité dans les cours et les examens, pour une institution académique qui ne cherche pas à convertir les nouvelles générations à une idéologie et à des combats hasardeux mais qui tend à rien de moins qu'à former des caractères et à préparer à la vie. Marie-Bernadette Bruguière défendait les valeurs les plus hautes d'une Université placée sous le signe d'une pédagogie sans complaisance et d'une recherche exigeante, idéal d'autant mieux approché qu'elle mettait à son service une personnalité d'une richesse exceptionnelle.

- I -

Cette volonté de ne consentir aucune concession qui aille contre ses principes se retrouvait dans tous ses enseignements, d'une exigence absolue. Elle aimait les vastes amphithéâtres des trois premières années de licence, y compris en ces époques lointaines où le calme et l'attention n'étaient pas les premières qualités des auditoriums. Nos jeunes collègues ont peine à imaginer ce que fut cette période, eux qui sont bercés par la voluptueuse ambiance de ces espaces rénovés que l'institution met désormais généreusement à notre disposition, peuplés d'une jeunesse docile et patiente, équipés de toutes les techniques audiovisuelles de la pédagogie moderne. En ces temps lointains, dans des salles sordides et surpeuplées, nombre d'étudiants vivaient comme un droit imprescriptible, quasi un acte révolutionnaire, le fait de perturber les cours magistraux. Quelques collègues n'ont jamais su s'imposer et se sont réfugiés dans les formations de troisième cycle. Ce ne fut jamais son cas. Elle fit toujours face, sans jamais se laisser intimider. Elle affectait de toujours paraître en toge, se réclamant ainsi ostensiblement d'une tradition magistrale dont elle n'a jamais voulu se départir. Ce combat pour une Université forte de son passé et ouverte sur la modernité, elle ne le mena pas seule. Elle y retrouva notamment son frère, Michel, conseiller technique au cabinet de Georges Pompidou, qui, depuis la capitale, prit sa part dans la préservation des valeurs de l'enseignement supérieur lors du vote de la loi de 1968, et favorisa aussi la création de l'Université des sciences sociales de Toulouse. Dans l'ambiance d'abandon de l'époque, elle détonnait et ses étudiants lui en étaient reconnaissants, conscients de rencontrer une

personnalité rare, parfois de s'y heurter, aimant qu'on leur résiste comme toujours à cet âge.

Par rapport aux professeurs qui croient devoir se mettre à la portée de leur auditoire en édulcorant toujours plus leur enseignement, elle avait choisi de ne faire aucune concession, haussant au contraire ses cours jusqu'à des niveaux de qualité et d'érudition qui laissaient perplexes plus d'un auditeur et même quelques collègues. Des photocopiés surabondants nous permettent, des années plus tard, de retrouver toute la richesse de ce qu'elle présentait alors. Comptant plusieurs centaines de pages, ce sont de véritables livres qu'elle mettait à la disposition des étudiants. Il faudra un jour songer à les publier tant ils sont originaux, riches de matière et de substance. Sa méthode illustre bien cette idée si difficile à mettre en œuvre et si rarement réussie selon laquelle l'enseignement et la recherche doivent s'épauler dans une démarche commune. Elle y consacrait un temps considérable avec un souci de pédagogie exceptionnel à ce degré dans l'enseignement supérieur puisque l'on ne vous en sait guère gré. Le résultat était au rendez-vous, avec une relecture des temps antiques, une reconstruction des institutions d'Ancien Régime, une vision renouvelée de l'histoire des idées... Pas plus que dans son œuvre écrite, cette diversité ne doit faire croire à une dispersion des centres d'intérêt. Elle a fait preuve d'une fidélité exemplaire à l'histoire du droit et à la méthode scrupuleuse qu'elle n'a jamais accepté d'abandonner, ne refusant pas l'érudition dans ce qu'elle a de meilleur, en même temps sachant s'élever jusqu'aux plus hautes synthèses, souvent inattendues et toujours convaincantes.

Dans la lignée d'une tradition universitaire rigoureuse, elle se montrait uniformément disposée à fournir aux étudiants tous les renseignements qu'ils souhaitaient, ouverte à l'échange, ne refusant pas la polémique, donnant parfois le sentiment de s'y plaire, traitant ses jeunes interlocuteurs comme des égaux, cherchant à convaincre, à persuader, n'abandonnant jamais le champ de bataille avant d'avoir répondu à tous les arguments. Elle était restée liée aux associations étudiantes auxquelles elle avait appartenu durant sa jeunesse. Elle maintenait le contact, de plain-pied avec elles, à l'aise et détendue, familière, participant à leurs activités sans préjudice de son statut de professeur de rang magistral. Les étudiants qui la redoutaient, notamment lors des examens, apprenaient à l'estimer d'autant plus qu'ils la connaissaient mieux, admiraient sa maîtrise des matières enseignées, découvraient une liberté de pensée, une écoute, un humour qu'ils étaient loin d'imaginer au premier abord. Cette estime se transformait en rapports de maître à disciple pour ceux qui persévéraient dans la voie de l'histoire du droit. Ceux qu'elle a accompagnés dans leur thèse, puis leur carrière universitaire, s'en souviennent comme de moments privilégiés. Ils continuent à parler d'elle avec admiration et affection dans les universités, proches ou lointaines, où ils ont été affectés.

- II -

Aucune concession non plus dans son abondante production scientifique : plusieurs livres et près d'une centaine d'articles attestent qu'elle n'a jamais négligé ce qui constitue l'un des aspects les plus importants et les plus caractéristiques du métier d'enseignant du supérieur, une exigence presque incompréhensible à ceux

## Préface

qui n'en sont pas : les publications. Cette œuvre abondante se répartit en trois thèmes.

Dans la ligne de sa thèse qui fit date, écrite à toute bride et pourtant exhaustive, profonde et originale, sur *Littérature et droit dans la Gaule du V<sup>e</sup> siècle* (Toulouse, 1974), elle a fait progresser notre connaissance de cette période injustement déconsidérée, grâce à cet esprit de curiosité et cette capacité à envisager des questions sous des angles inattendus et féconds qui constituent l'une des dimensions les plus séduisantes de sa personnalité intellectuelle. Dans la suite de son œuvre de romaniste, on ne rencontre pas de ternes et vaines études à caractère purement technique sur ce droit romain qu'elle connaît pourtant parfaitement. Le lecteur se délectera de ses vues originales sur l'opinion publique et l'administration du Bas-Empire, sur le mythe des origines troyennes, sur la crise de la justice dans l'Antiquité tardive, sur une lecture bonapartiste du césarisme antique... Elle rapproche les époques et mêle les traditions dans de fructueuses réflexions.

C'est également dans ce champ qu'elle a publié, présenté et annoté sous le titre *Le Nouveau Testament et les droits de l'Antiquité* le remarquable ensemble d'articles réalisés par son maître Jean Dauvillier (Presses de l'Université des Sciences sociales de Toulouse, 2005). C'était un projet fort ancien que son professeur, déjà âgé, avait caressé avec elle. Ils n'ont pas eu le temps de le réaliser ensemble, contrairement à ce qu'ils espéraient. Par fidélité à sa mémoire, par goût, elle l'a effectué après le décès de son aîné, travail considérable et minutieux où le directeur de publication doit faire preuve à la fois de modestie par rapport au texte original du maître, d'érudition pour la mise à jour de toutes les références et d'audace pour ouvrir les pistes non encore explorées et rendre compte des nouvelles analyses que l'évolution des connaissances a imposées. Elle met ainsi à la disposition des lecteurs une somme incomparable, une relecture des Évangiles à la lumière d'une connaissance exceptionnelle des droits en vigueur au temps du Christ dans le bassin méditerranéen. Nombre de paraboles, de prescriptions, de formules s'éclairent et s'expliquent lorsqu'on les rapproche des normes en honneur à l'époque et dont l'ignorance peut conduire à des contresens, à des interprétations inverses de ce qu'entendaient les contemporains.

Un deuxième thème l'a encore plus inspirée : celui des institutions de l'Ancien Régime. Elle l'a traité de façon très classique dans un manuel rédigé avec Henri Gilles et Germain Sicard (*Introduction à l'histoire des institutions françaises*, Toulouse 1983), qui fit l'objet de plusieurs éditions et demeure une référence encore de nos jours. On ne pouvait attendre d'elle qu'elle n'aille pas au-delà des lois étroitement pédagogiques de ce type d'ouvrage. Elle le nourrissait du miel de ses articles où, pour ne donner qu'un exemple mais auquel elle attachait de l'importance, elle réinterprétait l'histoire politique de l'Europe jusqu'à la Révolution à travers cet aspect si décisif et néanmoins négligé que constitue la généalogie des rois et des grandes familles. Ces études qui, dans le dédale des parentés et des alliances, nous révèlent des solidarités et des rancunes qui resteraient inexplicables si l'on ne prenait pas en compte les liens de sang et les querelles de famille, retracent de longues fidélités à la mémoire d'un ancêtre commun disparu ou d'interminables rancunes pour une offense dont chacun a oublié le détail mais dont l'écho continue à retentir, alimentant des vengeances croisées. Les souverains se souviennent de territoires possédés par des ancêtres hypothétiques des décennies

auparavant et cela nourrit des revendications inattendues. Des alliances surprenantes se fondent sur de vieilles loyautés familiales dont tous ont perdu le souvenir, sauf les protagonistes. Là où la plupart des historiens se bornent à décrire le jeu des ambitions personnelles et les rivalités résultant de conflits d'intérêts financiers ou commerciaux, elle met en lumière des considérations rarement évoquées, les conséquences de mariages lointains, de filiations remontant parfois très haut mais qui continuent à faire sentir leurs effets pendant plusieurs générations. Elle a ainsi jeté les bases d'une reconstitution presque complète de l'histoire diplomatique des époques monarchiques et, au-delà, des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Cet aspect-là aussi devra faire un jour l'objet de publications groupées, afin que le lecteur prenne pleinement conscience de l'absolue logique de sa démarche, avec des coups de projecteur portés sur des épisodes particuliers de l'histoire de l'Europe mais dont le regroupement permet de mesurer toute la fécondité. Il n'est jusqu'au récent éclatement de la Yougoslavie qui n'ait fait l'objet de sa part d'une explication des plus convaincantes à partir de cette grille de lecture.

Enfin, le troisième thème est celui qui fait l'objet des textes rassemblés ici. Les lecteurs pourront aisément, à partir de la bibliographie figurant en tête de ce livre, prendre connaissance du fait que ce sont plusieurs dizaines d'articles qu'elle a synthétisés, reconfigurés, réécrits pour les mettre à leur disposition. L'ensemble témoigne d'une connaissance intime du monde de l'opéra, fondée à la fois sur sa présence à de multiples représentations en France et à l'étranger, sur la lecture de centaines de livrets, sur l'audition d'innombrables enregistrements dont quelques-uns réalisés à la limite du respect de la réglementation sur les droits d'auteurs. Son amour pour la musique a pu aller, parfois, dans le passé, jusqu'à braver la loi, ce qui témoigne de l'étendue et de la force de son attachement à cette forme artistique dont on sait qu'elle suscite, chez beaucoup, d'incroyables engouements. C'est un travail passionné et érudit qu'elle nous fournit. Quoique tout à fait apte à juger de la technique musicale et à en parler, elle a choisi comme à l'accoutumée un angle d'attaque original : celui des rapports avec l'histoire politique.

Grâce à elle, nous nous rendons compte que ces œuvres que nous continuons d'admirer parfois plusieurs siècles après qu'elles aient été écrites et jouées pour la première fois, ne sont en rien coupées de leur époque, nullement désincarnées mais au contraire liées à leur temps, hommage à une personnalité importante sur le moment, exaltation d'une grande cause, manifeste d'opposition sous couvert de divertissement artistique... Parfois d'ailleurs, plusieurs interprétations se succèdent, de siècle en siècle. La dénonciation d'une occupation étrangère pourra resservir, contre d'autres envahisseurs, des dizaines d'années plus tard. L'appel à la concorde après une guerre civile retrouvera sa force après des décennies de paix à l'intérieur, suivies de nouveaux affrontements. Là encore, c'est une lecture tout à fait nouvelle qu'elle suggère à propos d'un univers que l'on croyait bien connu, comme pour toutes les questions qu'elle a ainsi scrutées et soumises à ses nouvelles interprétations. Il n'en est aucune que l'on pourra désormais traiter sans se référer à Marie-Bernadette Bruguière.

## Préface

- III -

Tous ceux qui l'ont connue se souviendront d'une personnalité forte et riche, mettant au premier plan la fidélité à ses idéaux et à ses amis, s'y consacrant sans ménager ses efforts, à l'inverse faisant preuve d'un désintéressement absolu jusqu'à négliger ses propres intérêts. Elle a obtenu l'agrégation à un âge où la plupart en sont encore à chercher quel sujet de thèse ils pourraient choisir. Alors que cela aurait pu lui valoir une carrière météorique, elle a manifesté tout au long de sa vie professionnelle un très médiocre souci pour les promotions et distinctions officielles. Ce détachement exceptionnel dans un corps où la course aux places et à l'avancement fait souvent figure de motivation décisive, a suscité pas mal de surprise, lui a mérité l'estime de beaucoup et la méfiance jalouse de quelques-uns, déstabilisés par un tel détachement.

Elle a laissé des images fortes qui ont marqué ses étudiants, ses disciples et les autres membres du corps enseignant. C'est peut-être l'occasion, dans cette préface en l'honneur d'une collègue d'exception, de se démarquer du ton volontiers académique qui paraît inséparable de ce genre d'exercice. C'est le moment de la mettre en scène dans les locaux de cette faculté de droit de Toulouse qu'elle fréquente depuis longtemps avec une constance inlassable, ne les quittant que pour y revenir promptement.

Un changement de registre s'impose donc, au seuil d'un livre placé comme celui-ci sous le signe de l'opéra, pour qui désire la replacer dans ce cadre de travail qu'elle transformait volontiers en lieu d'agrément musical. Voici le témoignage d'un de ses anciens élèves. Le style est celui du récitant, le temps de la conjugaison est l'imparfait, pour évoquer un moment depuis peu révolu, et cette nostalgique évocation, sorte d'élégie, à défaut d'être chantée, est parsemée de titres de partitions :

« *Le sacre du printemps* imposait sa coutume fondamentale sur la ville. Toulouse vivait à nouveau à *l'heure espagnole*. Le premier lustre du XXI<sup>e</sup> siècle entraînait dans son ultime cycle : le solstice approchait. La Faculté de droit, alors, n'était pas déserte. On s'y affairait, on s'y rencontrait, on y disputait. Chaque jour, au rez-de-chaussée ou au premier étage de cet arsenal des lois, se jouait *la battaglia di Legnano*. *Les puritains* ou *les brigands*, selon le parti pris, tentaient d'imposer leurs vues, leurs ambitions ou leurs rêves : ici, *le songe de Scipion*, là-bas celui de *Constantin*. Mais le curieux, *le paria* peut-être, de ces causes enfantines, pouvait laisser la foule et gagner un lieu secret, un lieu rare, un bout de corridor, ultime. Il quittait alors une fanfare, *un bal masqué*, pour le calme olympien. Au deuxième étage, par-delà le décanal office, un territoire paisible, coupé du monde : le détroit de l'Histoire du droit. Un bras de mer extravagant, sans aucun tumulte, pour sûr. Pourtant, dès l'heure méridienne, soudain, une *aria* déchirait l'espace de ses harmonies dramatiques. *E lucevan le stelle*, *Una furtiva lagrima*, l'air de Calaf dans *Turandot*, ou encore le deuxième air de la comtesse dans *Les noces de Figaro*. Impossible de ne pas rechercher, intrigué, la source du prodige. Une porte. Un bureau. Celui du professeur Bruguière.

C'était une pièce austère, tapissée de vieilles étagères métalliques garnies de livres désossés, de vieux polycopiés, de vieilles thèses, dans le plus grand désordre. Chichement orné d'une *fausse jardinière*, un balcon, sans attrait. Seul élément

contemporain et personnel du décor, posé au centre d'une table en formica, un lecteur de disques portatif. C'est que, exemple parmi tant d'autres, ce professeur qui en amphithéâtre dévoilait les raisons juridiques et politiques du sacre des rois de France avait à cœur ensuite de régaler ses meilleurs étudiants du *voyage à Reims*, eau pétillante et turrone morbido nourrissant seulement ses convives qui écoutaient, discutaient, découvraient, fascinés, les morceaux de bravoure du répertoire politico-lyrique, souvent les plus oubliés. *Les Lombards à la première croisade...* La méthode, immuable, consistait dans l'audition commentée des plus remarquables versions d'un même air, la critique du maître en contrepoint ou en remplacement de la coda. Et ces jeunes privilégiés sur le coup de quatorze heures, heureux autant que s'ils détenaient *l'or du Rhin*, de repartir en cours, rendez-vous pris pour une nouvelle glose de *la force du destin* »...

- IV -

Que l'on n'imagine pas pour autant une collègue immobile. Marie-Bernadette Bruguière voulait être archéologue. Après l'agrégation et un bref passage à Rouen, la Faculté de droit de Toulouse lui offrit, pour ainsi dire, une chaire d'archéologie juridique. Georges Boyer et Jean Dauvillier l'avaient précédée dans cette branche exotique de la science des lois. Les Antiquités hautes et basses, orientales et occidentales, étaient leurs terrains de fouilles, depuis le code de Hammourabi jusqu'à la stèle de Si-ngan fou, en passant par les archives royales de Mari et les anciennes églises de rite chaldéen.

Après que l'Antiquité tardive ait constitué le premier champ de recherches de Marie-Bernadette Bruguière, la fièvre stratigraphique ne trouvant aucune limite, remonter le temps devint chez elle une obsession. Angliciste accomplie, on la vit souvent, outre-Manche, hanter les galeries du *British Museum* à la recherche du trésor de Hoxne, ou extatiquement en arrêt devant la pierre de Rosette, s'amusant à en traduire les fragments grecs. Absolument hermétique à la langue russe, on la vit pourtant au musée de Moscou, en 1996, où le Trésor de Troie était exposé après un demi-siècle d'oubli. On la vit aussi, en 2008, franchir le seuil du musée d'Alep sous le regard des divinités hittites de Halaf, à la recherche des lions de Hama ou de la déesse au vase jaillissant.

Mais l'archéologue souffre d'un mal mystérieux. Comme happé par la malédiction, il creuse, gratte, brosse, passe au tamis un quadrillage savant du terrain. Les filons innombrables lui donnent le vertige. Il lui faut déployer une patience de fourmi devant un tumulus. Seule, devant ce travail titanesque, une passion brûlante peut se dresser. Schliemann s'est presque perdu d'amour dans les ruines de Troie... Une passion de cet ordre dévore Marie-Bernadette Bruguière depuis l'enfance, terrain idéal pour assouvir sa soif archéologique : l'opéra. Un champ immense mais circonscrit, offert à la prospection, au classement typologique et à l'analyse. Une matière vivante toutefois, qui s'enrichit chaque jour de nouvelles versions.

Capable de parcourir le monde pour assister à une première de *Norma*, on vit Marie-Bernadette Bruguière –comme Auguste Mariette occupé par la mise en scène d'*Aida*, dont la première fut donnée au Caire le 24 décembre 1871- se rendre un soir



## Préface

aux arènes de Vérone pour assister à une représentation de *Nabucco*, le lendemain faire route pour Trieste et une exposition sur *Gli arti di Efesto...*

Une historienne archéologue de l'art lyrique, sous la lumière particulière du droit et des idées politiques... Du savant hobby de notre amie toulousaine, les présents *Mélanges* forment le corps compact et essentiel.



## UN REGARD PROFESSIONNEL

par Sophie Koch

Dans *Capriccio* de Richard Strauss, le prétexte à la création d'un opéra pour l'anniversaire de la Comtesse Madeleine donne l'occasion au compositeur allemand et à Clemens Krauss de mettre en scène la rivalité ancienne et jamais éteinte qui oppose, à l'opéra, musique et paroles, résumée par la confrontation des deux fameux adages, *Prima la musica –Dopo le parole !* et son contraire *Prime le parole –Dopo la musica !* Ainsi donc, le dernier opéra de Richard Strauss illustre-t-il cette vieille querelle, entre d'un côté le poète Olivier, souhaitant qu'en ce jour soient célébrés la poésie et le théâtre, grâce au concours de l'actrice Mademoiselle Clairon, et de l'autre le compositeur Flamand, fervent défenseur du *bel canto*, aidé en cela de chanteurs italiens. Véritable gageure s'il en est, la Comtesse, à la fin de l'opéra, réconciliera les deux en chantant à la harpe le sonnet d'Olivier.

Trancher ce nœud gordien est aussi le souci de tout interprète et si longtemps la musique et la voix ont été les porte-étendards des temples lyriques, il serait vain de nier, voire de s'en plaindre : le théâtre s'est rappelé au souvenir des frontons desdits temples ! Et ce, avec toutes les exigences qui en découlent : servir le texte au mieux autant que chercher la beauté du son, avoir une prononciation parfaite, incarner et non plus seulement jouer un rôle, au point qu'un nouveau clivage a surgi entre les « *acteurs chanteurs* » et les « *chanteurs acteurs* ». Car c'est bien là le problème du « *théâtre chanté* », de ses canons et de ses règles, et celui donc de l'interprète, pris en état et dont la vocation est précisément de transcender ce rapport. On ne s'étonnera plus que lorsqu'il y parvient, le terme de *Diva* ou *Divo* lui soit pleinement décerné !

Le travail de l'interprète, si l'on ajoute les dimensions dramatique et scénique toujours plus exigeantes, ne se borne pourtant pas à ce seul défi. À la vérité, il est une ambition, certainement plus confidentielle et intime, moins perceptible en début de carrière et de fait plus urgente avec l'expérience : l'envie d'aller au-delà du texte et de la musique. Tout chanteur, ayant à cœur d'imiter la Comtesse de *Capriccio*, de réconcilier ainsi musique et texte, ressentira comme une évidence le désir d'embrasser l'œuvre dans son ensemble.

Il ne s'agira donc plus seulement du souci de restituer un style ou des codes musicaux ou encore de rendre intelligible un livret mais de chercher les pans secrets que recèlerait telle ou telle œuvre, de lui trouver des dimensions jusque-là insoupçonnées de l'artiste. Une démarche qui ne relèvera que de l'investissement de chacun, du rapport de tout interprète avec le processus de maturation d'un rôle. Celui-là même qui émancipe de la tutelle des deux prétendus Pygmalions du chanteur : le metteur en scène et le chef d'orchestre. Rien, naturellement, qui puisse être mesuré, évalué. Cette recherche peut constituer le noyau même de la quête de l'artiste. C'est la partie secrète du rapport entre une œuvre, un rôle et l'interprète ; cette relation privée où la tentation est celle de s'abstraire du carcan de serviteur de la musique. Avec l'humilité que cela suppose : malgré toute cette implication et la

sincérité de la restitution d'un long travail, tout artiste doit accepter que cette authenticité et cette recherche ne convainquent ni ne touchent.

Pour cela, il faut se saisir d'autres outils pour mieux appréhender l'œuvre que l'on prétend servir. Car, même inconsciemment assimilée, toute source nouvelle d'enrichissement liée à l'œuvre abordée n'en rendra le travail de préparation que plus fertile. C'est dans cette optique que l'œuvre du professeur Bruguière apportera à tout professionnel de l'opéra de nouveaux éclairages. La perception du rôle s'en trouvant plus complète, son interprétation n'en sera que plus riche. Il lui est donc offert un instrument supplémentaire, et non des moindres, pour apprivoiser un nouveau rôle ou pour en parfaire un, déjà inscrit à son répertoire.

Alors, bien sûr, il sera toujours possible de rétorquer que la présence de droit privé dans *l'Or du Rhin*, *la Walkyrie* ou *le Crépuscule des Dieux* de Wagner ne bouleversera pas la chanteuse qui incarne Fricka ou Waltraute. Est-ce si sûr ? S'il est vrai que d'autres analyses s'avèrent directement plus percutantes, il n'empêche que dans l'assimilation d'un rôle et donc de l'opéra auquel il appartient, cet aspect ne pourra que participer de la maturation générale de l'œuvre. Certes, il sera moins essentiel qu'une solide technique vocale ou qu'un vrai travail de mise en place rythmique, musicale. Toutefois, il fera qu'en dépit de sa discrète contribution à l'apprentissage d'un rôle, le dessein de tout artiste étant de s'approcher de l'incarnation la plus juste, son apport n'en sera que plus déterminant à l'issue. Et qu'attend-on d'un artiste sinon qu'il touche au Vrai ? Qu'un court instant il abolisse les frontières entre la fiction et la réalité ? Étant entendu qu'un artiste ne livrera que sa seule et unique vision, bien sûr sujette à caution. Mais du moins aura-t-il quelque chose à proposer artistiquement. Il n'y a pas de vérité artistique.

S'il faut bien convenir qu'établir une hiérarchie des opéras serait une ineptie, je dois cependant reconnaître que malgré toute l'affection que j'ai pour la Rosine du *Barbier de Séville*, me plonger dans l'univers de Wagner a relevé d'une tout autre aventure. Chanter Wagner ou encore Strauss est une expérience unique et, à mon sens, absolue pour un artiste tant l'imbrication du texte et de la musique est magique. Pourtant, chanter *Mignon* d'Ambroise Thomas et son livret délicieusement désuet m'a apporté un véritable plaisir, quoique l'expérience m'ait paru évidemment moins totale et donc cantonnée au seul plaisir.

L'intérêt d'une lecture juridique et politique de l'opéra présente une évidente valeur ajoutée, une fois de plus comme ce supplément qui rendra l'interprétation plus juste dès lors que vous parvenez à mieux circonscrire la portée d'une œuvre. La synthèse de plusieurs opéras autour de thèmes variés, de sujets transversaux, de mises en perspective politiques ou encore d'approches chronologiques : autant d'atouts qui peuvent irrémédiablement modifier la perception d'un personnage.

Oserai-je malgré tout avouer qu'à la timide fréquentation de tous ces articles, mes lacunes en droit me sont apparues abyssales, mes connaissances historiques décidément modestes et ma faculté de concentration sérieusement malmenée ? Allant même parfois jusqu'à des conclusions surprenantes et néanmoins sincères, du genre lapidaire : « Finalement, à l'opéra, TOUT est politique ! »

Et bien, quoique un peu dépitée par le constat de mes supposés acquis et souvent décontenancée par cette somme universitaire, j'en suis ressortie ragaillardie et encore plus profondément convaincue de la chance de servir l'art lyrique. Quel bonheur de constater que l'opéra, spectacle total, puisse faire l'objet de tant de

## Un regard professionnel

débats, controverses, analyses et productions savantes. Je dirai même plus : jamais je n'aurais pensé qu'une historienne du droit et des institutions puisse à ce point faire parler -et non pas chanter- l'Opéra ! C'est un pied de nez à ceux qui en parlent comme d'un art désuet et moribond ! Et le chanteur dans tout ça ? Sa place n'est pas aisée dans ces débats. Car à bien y réfléchir, le chanteur n'a pour se défendre que l'évocation de la visite, à sa naissance, d'une fée qui penchée sur son berceau lui a accordé un don. Moralité : il n'y est pour rien. Les instrumentistes et chefs d'orchestre ne le considèrent pas comme un musicien accompli, d'autant qu'il ne travaille qu'une à deux heures par jour sa voix. Et les metteurs en scène savent qu'il n'est pas un comédien aguerri... Toujours est-il qu'il est doté d'un don et contrairement aux idées reçues, il a aussi une volonté de fer chevillée au corps et une sensibilité à réprimer et pour cela à exprimer. Mais son instrument n'est pas mécanique, il est humain. Et si l'on ajoute qu'il a également le souci d'assurer qu'il n'est pas qu'une voix, mais qu'il est aussi « un être pensant », c'est dire si la littérature en général et en particulier celle de mademoiselle Bruguère l'aident à servir son art.

Ce sont naturellement les rôles que je vais mettre à mon répertoire qui ont le plus attiré mon attention, avec une mention particulière pour la Didon des *Troyens* de Berlioz. Mais l'évocation d'autres rôles dans une optique purement juridique m'a incontestablement intéressée.

Ainsi en est-il pour le Chevalier à la rose de Strauss, rôle travesti que j'ai probablement le plus chanté. Quel ne fut pas mon étonnement amusé de le voir mentionné à plusieurs reprises dans l'article traitant du droit privé. À son propos, j'ai donc pu vérifier que la théorie des droits de la personne et des obligations (droit des contrats si j'ai bien compris) pouvait servir de nouvelle grille de lecture. La présentation de la rose, au début du deuxième acte, est l'occasion pour Octavian, Comte Rofrano, d'être le messenger du Baron Ochs pour une demande en mariage à Sophie Faninal. Cette présentation de la rose, symbolisée par l'un des plus beaux duos d'amour de l'histoire de l'opéra, sera à l'origine du coup de foudre entre les deux jeunes gens. À l'avenir, lorsque je chanterai ces premiers mots, « *Mir ist die Ehre widerfahren... C'est à moi que revient l'honneur de venir présenter, au nom de mon cousin, Monsieur de Lerchenau, la rose d'amour à sa jeune fiancée, noble et bien née...* », je me souviendrai que cet usage n'est pas seulement une coutume viennoise « folklorique » mais bien une façon de solenniser, en tant que condition nécessaire à la validation du mariage, l'union du futur couple. Ou encore dans le droit des personnes, s'agissant de l'identité des personnes, un moment qui fait souvent rire à l'opéra est celui où Sophie dresse la liste des prénoms du jeune Comte : « Octavian Maria Ehrenreich Bonaventura Fernand Hyazinth ». Avec une autre scène qui fait écho à cette dernière, celle où le Baron Ochs pour sauver son honneur fait croire que la soubrette Mariandel (Octavian déguisé en femme) n'est autre que sa fiancée et pour insister sur sa respectabilité, il ose le mensonge en la présentant : « *la jeune Faninal, Sophie, Anne, Barbe, Mademoiselle Faninal fille légitime du noble Monsieur de Faninal, demeurant à la cour, dans son propre palais* ». Il y a pourtant quelques années, Marie-Bernadette Bruguère m'avait fait l'honneur et la gentillesse de venir m'écouter à Vienne dans ce rôle. Je ne m'étais pas encore intéressée, loin s'en faut, à cet aspect des choses.

## Sophie Koch

De même ai-je constaté que le notaire à l'opéra est un personnage central bien que souvent confiné à de petits rôles et pourtant pivot des intrigues les plus folles. Un notaire dans *Le Chevalier à la rose* rédige un véritable contrat de mariage que Sophie refuse d'ailleurs de signer. Le Baron Ochs exige pour lui un *morgengabe*, « don du lendemain », alors qu'il s'agit d'un privilège dévolu à la seule épouse. Sans oublier le souvenir d'une désopilante collègue dans *Così fan tutte* qui incarnait une Despina ébouriffante et espiègle singeant un faux notaire au Festival de Salzbourg pour l'année Mozart en 2006.

Mais quelle surprise à la lecture de l'inventaire des opéras où sont mentionnés des contrats : *Rigoletto*, *Le Mariage secret*, *La Fille du Régiment*, *Parisina d'Este*, *Il Pirata*, *La Favorite*, *Les Vêpres siciliennes*, *Madame Butterfly*, *Sonnambula*, *Don Pasquale*, *Lucia di Lammermoor*, *Les Noces de Figaro*, *Gianni Schicchi* et la liste n'est point exhaustive.

Il n'est pas question de faire ici la liste de tous les articles qui auront eu une incidence sur tous les rôles qui sont à mon répertoire ou ceux qu'il me reste à aborder dans le futur. Un en particulier pour illustration de tout l'intérêt de ce recueil d'articles me tient à cœur : il s'agit de Didon, reine de Carthage, des *Troyens* de Berlioz, qui s'inscrit dans mes futurs projets. La lecture de l'article consacré à la majesté de Rome a particulièrement retenu mon attention. J'ai d'abord été surprise d'apprendre que Rome, bien que célébrée pour sa grandeur dès le début chez les précurseurs florentins et ensuite chez Monteverdi est peu ou quasiment pas évoquée dans l'opéra français. Il faut presque attendre le 3<sup>e</sup> acte du *Temple de la Gloire* de Rameau en 1745 pour qu'il y soit fait référence. J'ai donc appris que Troie est l'un des mythes fondateurs de la grande Rome. Troie et ses héros doivent mourir pour que Rome puisse naître. L'ombre d'Hector annonce bien la mission d'Énée : « *Va, cherche l'Italie, Où pour ton peuple renaissant Tu dois fonder un empire puissant, Dans l'avenir dominateur du monde* ». De même Cassandre confirme-t-elle : « *En Italie où le sort les appelle, Ils verront s'élever plus puissante et plus belle Une nouvelle Troie* ». C'est la fondation de la nouvelle Troie qui justifie le sacrifice de l'amour qui lie Didon à Énée.

Pour ce qui est de l'appréhension psychologique du personnage de Didon, j'ai été très sensible au passage tentant de faire la part des choses sur la « victimisation » de Didon. Il est naturellement question de la cruauté d'Énée envers elle confirmant l'idée selon laquelle Didon et Créuse sont « *des victimes féminines, sacrifiées sur l'autel de Rome* ». C'est pourtant faire fi de la responsabilité de Didon dans cette liaison. Elle sait dès le départ que son union avec Énée est interdite et sans issue et en dépit de cela, elle montre peu de résistance au charme d'Énée, violant elle aussi ses serments d'éternelle fidélité à Sichée. De même convient-il de nuancer la cruauté d'Énée. Pour accomplir sa mission, il deviendra le symbole du Romain érigeant la *pietas* romaine comme une vertu à laquelle il lui faut tout sacrifier. Il le doit à la *res publica* : « *il donne l'exemple le plus impressionnant du Romain se sacrifiant lui-même. Le destin de ce couple malheureux est le paradigme du conflit insoluble et toujours renaissant, non seulement entre humanitas et romanitas, mais encore entre politique et humanité...* ». Si Énée sacrifie Didon, il le fera aussi pour son fils. Didon, en revanche, ne saurait l'entendre de la sorte, restant dans l'incompréhension d'un tel acte : « *Va chercher l'Italie, errant au gré de l'onde, Il saura me venger, ce perfide élément... Fuis, Mais tremble, cruel ! mon ombre te*

## Un regard professionnel

*suivra... Je te livre en mourant une éternelle guerre Et ma fureur me survivra. Puissent renaître de ma cendre Des vengeurs altérés du sang de tes neveux ».*

À l'instar de Berlioz dans sa jeunesse, j'ai toujours condamné Énée. Pourtant, son jugement paraît moins arrêté quand il compose les *Troyens*, manifestant ainsi sa compréhension pour la mission du héros. L'air final de Didon, bouleversant, « *Adieu frère cité...* », ne peut que susciter de la compassion pour Didon et toute chanteuse ne peut être indifférente aux derniers mots de Didon : « *Ma carrière est finie* ». Cependant, et quoique conservant toute mon affection pour celle qui crut trop en l'amour, il faut bien reconnaître qu'en s'abandonnant à cette passion, Didon a trahi tous ses devoirs. En se donnant la mort, elle délaisse un peuple qu'elle avait juré de protéger.

En réalité, Didon et Énée ne sont ainsi que les simples instruments d'une histoire qui les dépasse. Il est question de Destin, en l'occurrence cruel, et c'est pourquoi nous n'envisageons que le seul aspect humain de cette tragédie, rendant les hommes prisonniers de leur sort. Pour l'illustrer, je reprendrais les mots de David Cairns : « *Berlioz ne nous laisse jamais oublier l'idée principale : la majestueuse destinée d'une nation, s'accomplissant inexorablement, par-delà les tragédies personnelles de Cassandre et de Didon. Le destin est le sujet des Troyens* ». Les derniers mots de Didon sont en cela implacables : « *Carthage périra, Rome, Rome, immortelle* ».

L'affect de l'interprète est tel que la compassion pour Didon, aidée en cela par cette extraordinaire musique, est spontanée. Le riche article du professeur Bruguière m'aura permis de relativiser la vraie nature de Didon et l'analyse approfondie de cette légende troyenne aura définitivement corrigé mon appréhension du rôle et de l'œuvre de Berlioz. Bien sûr, il ne modifiera pas l'aspect vocal et musical de mon travail, mais il aura incontestablement éclairé mon rapport au personnage et par conséquent son incarnation. Il serait bien difficile de pouvoir expliquer voire d'extirper ce qui fonde une incarnation et plus précisément ce processus qui amène à ce qui est restitué sur scène. Beaucoup d'éléments concourent à ce résultat, certains sur lesquels on veille jalousement comme sa voix, ou que l'on scrute, tous sens en alerte, comme l'orchestre et son chef. Et d'autres, moins palpables, tirés de son vécu, de son cœur, secrets ou avérés, innés ou acquis, conscients ou inconscients, mais dont l'apport constitue une alchimie qui fait qu'un artiste et son art ne ressemblent jamais à un autre. L'œuvre du professeur Bruguière est incontestablement à compter parmi ceux-là.





## COMITE DE PATRONAGE ET LISTE DES SOUSCRIPTEURS

### COMITE DE PATRONAGE

Université Toulouse 1 Capitole : Jean Bastier, André Cabanis, Danielle Cabanis, Philippe Delvit, Olivier Devaux, Jean-Christophe Gaven, Henri Gilles<sup>†</sup>, Jacques Krynen, Christine Mengès-Le Pape, Philippe Nélidoff et Germain Sicard  
Ludovic Azéma, Béatrice Fourniel, Caroline Gau-Cabée, Hervé Leroy, Bernadette Bédry-Pierchon

Université Aix-Marseille III Paul Cézanne : Michel Ganzin, Eric Gasparini, Jean-Louis Mestre

### LISTE DES SOUSCRIPTEURS

ACADEMIE DE LEGISLATION, Hôtel d'Assezat  
Patrick ARABEYRE, professeur à l'école nationale des Chartes  
ARCHIVES DEPARTEMENTALES DE LA HAUTE-GARONNE  
Jean-Marie AUGUSTIN, professeur émérite de l'Université de Poitiers  
Ludovic AZEMA, maître de conférences à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Jean-François BARBIERI, professeur des Universités, avocat  
Jean BARRERE, professeur émérite de l'Université Toulouse 1 Capitole  
Jean BASTIER, professeur émérite de l'Université Toulouse 1 Capitole  
Jacqueline BAYLÉ, présidente de l'APMA  
Jean-Marie BEDRY, avocat à la Cour, ancien bâtonnier, membre du Conseil national des barreaux  
Bernadette BEDRY-PIERCHON, maître de conférences, Université Toulouse 1 Capitole  
Michèle BEGOU-DAVIA, professeur à l'Université de Paris Sud  
Jacqueline BEGLIUTI-ZONNO, secrétariat et administration du Centre toulousain d'histoire du droit et des idées politiques  
Bernard BEIGNIER, recteur de l'Académie d'Amiens  
Jane BERBIE, cantatrice  
François BERGES  
Claude BERINGUIE et Annie BRUGUIERE-BERINGUIE  
Boris BERNABE, professeur des Universités  
Yves et Florence BESSIERES

## Liste des souscripteurs

Christian DUGAS de la BOISSONNY, professeur honoraire, Faculté de droit de Nancy  
Jacques BOUINEAU, professeur d'Université  
Fernand BOUYSSOU, avocat, professeur émérite de l'université Toulouse 1 Capitole  
Pierre-Louis BOYER, docteur en histoire du droit de l'Université Toulouse 1 Capitole  
Marie-Claire BROUQUIERE-FAGET, retraitée  
Marianne BRUGUIERE, membre de l'Institut  
Ninon BRUGUIERE, éditrice  
Pierrette BRUGUIERE  
Christian et Myrtho BRUSCHI, professeur d'Université et avocate  
Michel BURGAN, notaire - BBH notaires Toulouse  
Danielle et André CABANIS, professeurs à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Corinne CALMELS, maître de conférences à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Jean-Marie CARBASSE, recteur honoraire, professeur des Facultés de droit  
Micheline CASTERES  
Jean-Marie CAUCHIES, professeur émérite de l'Université Saint-Louis (Bruxelles) et de l'Université catholique de Louvain  
Géraldine CAZALS, maître de conférences d'histoire du droit, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse  
Anne-Marie CHIFFRE, administrateur de l'Education Nationale e.r.  
Julien COSSE, juriste et Clémentine BRUGUIERE-COSSE, avocate  
Marie-Yvonne CREPIN, professeur émérite de l'Université de Rennes 1  
Elisabeth DANDINE, maître de conférences en Histoire du Droit à l'Université de Rouen  
Jacqueline DAVID, professeur émérite  
Philippe DELVIT, professeur à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Marie-Hélène DEMARAIS, maître de conférences à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Francisque DES GARETS  
Olivier DEVAUX, professeur de l'Université Toulouse 1 Capitole  
Jean DEVEZE, professeur à la Faculté de droit de Toulouse  
Serge DIDIER, avocat  
Nicole DOCKES-LALLEMENT, professeur émérite à l'Université Jean-Moulin Lyon III  
Cyrille DOUNOT, maître de conférences, Université de Rouen  
Chantal DOUNOT-SOBRAQUES, maître de conférences

## Liste des souscripteurs

Madeleine FABRE-TREMOSA  
FACULTE DE DROIT ET SCIENCE POLITIQUE DE L'UNIVERSITE  
TOULOUSE 1 CAPITOLE  
Benoît FLEURY, professeur des Universités  
Claude FONTANEAU, ancien président du Conseil des prud'hommes de  
Toulouse  
Béatrice FOURNIEL, maître de conférences, Centre Universitaire  
Champollion  
Françoise FRAYSSE, professeur de droit à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Roland GANGHOFER, professeur émérite de l'Université de Strasbourg  
Michel GANZIN, professeur émérite de l'Université d'Aix-Marseille  
Florent GARNIER, professeur des Universités, Université Toulouse 1  
Capitole  
Bertrand GARRIGUES, avocat honoraire, Toulouse  
Eric GASPARINI, professeur à l'Université d'Aix-Marseille  
Caroline GAU-CABEE, maître de conférences à l'Université Toulouse 1  
Capitole  
Jean-Christophe GAVEN, professeur à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Jean-Louis GAZZANIGA, ecclésiastique, professeur honoraire de  
l'Université Toulouse 1 Capitole  
Hélène GILLES, retraitée  
Monique GILLES, archiviste-paléographe  
Anne Véronique GILLES-RAYNAL  
Eric GOJOSSO, professeur à l'Université de Poitiers, doyen honoraire  
Claude GOUR, professeur émérite, président honoraire de l'Université  
Toulouse 1 Capitole  
Vincent GRELLIERE, professeur à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Eric GUILLAUME, directeur librairie Duchemin, Paris  
Gérard ICHARD et Line BRUGUIERE-ICHARD  
Gérard JAZOTTES, professeur à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Sophie KOCH et Didier LACLAU-BARRERE  
Geneviève KOUBI, professeur des Universités  
Jacques KRYNEN, professeur à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Marie-Christine KRYNEN  
L'APPEL DU LIVRE, Université Paris 4 Sorbonne, département art  
archéologie, musique, musicologie  
André LAINGUI, professeur émérite de l'Université Paris 2  
Marie-Aimée LATOURNERIE, président de section au Conseil d'Etat

## Liste des souscripteurs

Jean-Michel LATTES, maître de conférences à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Jean LE POTTIER, directeur des Archives départementales de la Haute-Garonne  
Hervé LEROY, maître de conférences en histoire du droit à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Christophe de la MARDIERE, professeur à l'Université de Bourgogne  
Jean-Arnaud MAZÈRES, professeur émérite à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Christine MENGES-LE PAPE, professeur à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Anthony MERGEY, professeur à l'Université de Rennes 1  
Mady MESPLE, cantatrice  
Jean-Louis MESTRE, professeur à l'Université d'Aix-Marseille  
Jean-Claude MEYER, ecclésiastique  
Solange MIRABAIL, maître de conférences à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Tomàs de MONTAGUT, professeur Facultat de dret –UPF  
Delphine MONTARIOL, avocat à la Cour, Toulouse  
Paul MORBACH  
Jean-Luc MOUDENC, député de la Haute-Garonne, maire de Toulouse de 2004 à 2008  
Philippe NELIDOFF, professeur à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Claire NEIRINCK, professeur à l'Université Toulouse 1 Capitole  
Jacques POUMAREDE, professeur émérite de l'Université Toulouse 1 Capitole  
Louis-Albert REVAH, directeur honoraire à l'Assemblée nationale  
Laurent REVERSO, professeur à l'Université du Sud Toulon-Var  
Hugues RICHARD, professeur à la Faculté de droit de Dijon  
Michel ROQUEBERT, écrivain  
Henry ROUSSILLON, professeur émérite de l'Université Toulouse 1 Capitole, ancien président de l'Université  
Louis ROZES, professeur émérite de l'Université Toulouse 1 Capitole  
Solange SEGALA, maître de conférences en histoire du droit, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis  
Mireille et Germain SICARD, maître de conférences et professeur émérite de l'Université Toulouse 1 Capitole  
Bruno SIRE, président de l'Université Toulouse 1 Capitole  
SOCIETE ARCHEOLOGIQUE DU MIDI

## Liste des souscripteurs

Anne-Marie et Alain SORBARA, docteur en médecine et maître de conférences de l'Institut d'études politiques de Toulouse

Fritz STURM, professeur honoraire, Université de Lausanne

Serge TERRACOL, avocat

François TERRÉ, membre de l'Académie des sciences morales et politiques

Mathieu TOUZEIL-DIVINA, professeur de droit public, président du collectif l'unité du droit, fondateur du projet « Droit & Opéra »

UNIVERSITE PARIS II - salle d'histoire du droit

Andrée VAYSSIERE, artiste peintre, anciennement inspecteur des affaires sanitaires et sociales

Jean-Louis et Michèle VIDAL

José VIDAL, professeur émérite de l'Université Toulouse 1 Capitole

Jacques VIGUIER, professeur de droit public à l'Université Toulouse 1 Capitole

Charles VINCENTI, avocat à la Cour, Toulouse

Anne-Catherine WELTE, docteur ès lettres, chercheur associé au laboratoire de chrono-environnement de Besançon

Laurens WINKEL, professeur à l'Université de Rotterdam









## CURRICULUM

Née à Toulouse le 1<sup>er</sup> avril 1944

1952-1961 : études primaires et secondaires à l'Institution Sainte-Marie des Champs (1952-1953) et au lycée de jeunes filles de Toulouse (1953-1961)

1961-1964 : études à l'Institut d'études politiques de Toulouse

1961-1962 et 1964-1966 : études à la Faculté des Lettres de Toulouse

1961-1966 : études à la Faculté de Droit de Toulouse

1<sup>er</sup> novembre 1966 : assistante à la Faculté de droit et des sciences économiques de Toulouse

20 décembre 1968 : docteur en droit

25 octobre 1969 : agrégée de droit romain et d'histoire du droit

1<sup>er</sup> décembre 1969 : maître de conférences agrégé à la Faculté de droit de Rouen

1<sup>er</sup> décembre 1970 : maître de conférences agrégé à l'Université des sciences sociales Toulouse I

1<sup>er</sup> avril 1974 : professeur sans chaire à l'Université des sciences sociales Toulouse I

1<sup>er</sup> octobre 1975 : professeur titulaire à l'Université des sciences sociales Toulouse I

9 août 1979 : professeur de première classe à l'Université des sciences sociales Toulouse I

1<sup>er</sup> octobre 2004 : départ à la retraite

Membre de la Société archéologique du midi de la France, de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse, de l'Académie de Législation

Vice-président de l'Association française des historiens des idées politiques

Officier des palmes académiques



## LISTE DES PUBLICATIONS

1. *Littérature et Droit dans la Gaule du V<sup>e</sup> siècle*, thèse Droit, Toulouse, 1968 ; augmentée pour publication, Paris, P. U. F., 1974.
- 2 « Opinion publique et administration dans le Bas-Empire romain », *Mélanges Paul Couzinet*, Toulouse, 1974, p. 43-75.
- 3 « Renaissance, Romantisme et *Risorgimento* : Verdi et Shakespeare », *Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse (MAIT)*, 139, 1977, p. 189-204.
4. « Le domicile dans les droits antiques », *Mélanges Gabriel Marty*, Toulouse, 1978, p. 199-219.
5. « À propos des idées reçues en Histoire : le divorce de Louis VII », *MAIT*, 140, 1978, p. 191-206.
6. « Le mariage de Philippe-Auguste et d'Isambour de Danemark, aspects canoniques et politiques », *Mélanges Jean Dauvillier*, Toulouse, 1979, p. 135-156.
7. « Un précédent à la loi salique ? l'exclusion des femmes dans la maison de Toulouse et de Tripoli », *MAIT*, 141, 1979, p. 141-152.
8. « Rapport général pour la remise des prix décernés par l'Académie en 1978 », *MAIT*, 141, 1979, p. 167-173.
9. « Venise et l'opéra », *MAIT*, 142, 1980, p. 93-102.
10. « L'irrationnel et le droit : le duel judiciaire dans les coutumes du sud-ouest », *Mélanges Pierre Hébraud*, Toulouse, 1981, p. 165-170.
11. « Les débuts de l'état-civil dans le Perche : la paroisse du Mage à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », *Mélanges Pierre Vigreux*, Toulouse, 1981, p. 147-157.
12. « Autour de la loi d'orientation sur l'enseignement supérieur : rêveurs et administrateurs », *Revue des Sciences Politiques*, 6, 1981, p. 5-21.
13. « 2 avril 1974 – 2 avril 1981, introduction à une commémoration », *Revue des Sciences Politiques*, 6, 1981, p. 23-24.
14. « Georges Pompidou, sept ans après », *Revue des Sciences Politiques*, 7, 1982, p. 7.
15. Traduction de R. NIXON, « Pompidou », *Revue des Sciences Politiques*, 7, 1982, p. 9-10.
16. « État, pouvoir et révolution dans l'opéra italien du XIX<sup>e</sup> siècle », *AFHIP I*, Aix-en-Provence, 1982, p. 83-97.
17. « État, pouvoir et gouvernants dans les opéras de jeunesse de Mozart (à l'occasion du bicentenaire de *L'Enlèvement au Sérail*) », *AFHIP II*, Aix-en-Provence, 1983, et *Annales de l'Université des Sciences Sociales de Toulouse*, 31, 1983, p. 39-55.
18. « Corneille et l'opéra », *MAIT*, 145, 1983, p. 159-172.
19. *Introduction à l'Histoire des Institutions Françaises*, en collaboration avec H. GILLES et G. SICARD, Toulouse, 1983, p. 11-63 ; 2<sup>e</sup> éd., revue, 1990.
20. « Antiquité, Révolution et Romantisme : *La San Felice* d'Alexandre Dumas », *Mélanges Max Cluseau*, Toulouse, 1985, p. 69-83.

21. « L'opéra de Rameau et le pouvoir », AFHIP III, Aix-en-Provence, 1985, p. 41-54.
22. « Verdi et le patriotisme », *Revue des Sciences Politiques*, 13, 1985, p. 17-30.
23. « Un mythe historique : l'impérialisme capétien dans le Midi aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *Annales du Midi*, juillet-septembre 1985, p. 245-267.
24. « Victor Hugo, inspirateur d'opéras », *MAIT*, 148, 1986, p. 115-132.
25. « Romantisme militant et manipulations de l'histoire : l'Antiquité « prophétique » d'Eugène Sue dans *Les Mystères du Peuple* », *Mélanges Montané de la Roque*, Toulouse, 1986, p. 539-563.
26. Mise à jour et complément de (+) J. DAUVILLIER, « À propos d'un procès plaidé devant la reine Bérénice », *Mélanges Montané de la Roque*, Toulouse, 1986, p. 575-587.
27. « Le rose et le noir dans l'opéra : le tragique est-il subversif ? », AFHIP IV, Aix-en-Provence, 1986, p. 53-72.
28. « Autour du millénaire capétien : indisponibilité de la couronne et liberté individuelle », ANF, 193, oct. 1987, p. 39-46.
29. « Stendhal et l'opéra italien : critique musicale ou propagande politique ? », AFHIP V, Aix-en-Provence, 1987, p. 335-356.
30. « La loi de succession à la couronne de France : naissance d'un droit public et constitutionnel en Europe », *Mémoire*, VII, 1987, p. 73-89.
31. « Les villes et leurs libertés dans l'opéra *risorgimentale* », *Recueil de Mémoires et Travaux publiés par la Société d'Histoire du Droit et des Institutions des anciens pays de Droit écrit*, Montpellier, 1988, p. 131-137.
32. « Animal, opéra et politique », *Homme, animal, société*, Toulouse, 1989, III, 2, p. 133-146.
33. « *Ugo, conte di Parigi* de Donizetti : un opéra légitimiste ? », AFHIP VI, Aix-en-Provence, 1989, p. 95-111.
34. « La source oubliée d'un opéra de Donizetti : de *Blanche d'Aquitaine* à *Ugo, conte di Parigi* », *MAIT*, 151, 1989, p. 209-234.
35. « De la Révolution au *Risorgimento* : patrie, nationalisme et liberté dans *La battaglia di Legnano* », AFHIP VII, Aix-en-Provence 1990, p. 377-387.
36. Collaboration à *La protection sociale sous la Révolution française* (dir. J. IMBERT) : « Toulouse de 1789 à 1796 » et « Toulouse de 1796 à 1799 », Paris, 1990, p. 311-314 et 531-534.
37. « De la *Glorious Revolution* aux prodromes de la Révolution française : *Dioclesian* et *Tarare*, opéra, tyrannie et révolutions (1688-1787) », *Revue des Sciences Politiques*, 24, 1990, p. 43-55.
38. « *Montségur* : l'opéra de Marcel Landowski, tentative de rénovation du mythe », *Mythe et politique* (dir. C. -O. CARBONELL et J. RIVES), Toulouse, 1991, p. 221-235.
39. « Spirituel et temporel chez Verdi, conflits et convergences », AFHIP VIII, Aix-en-Provence, 1992, p. 67-82.
40. « Canon Law and Royal Weddings, Theory and Practice : the French Example, 987-1215 », *Monumenta Iuris Canonici, series C, Subsidia*, 9, 1992, p. 473-496.
41. « Jacobinisme et déchristianisation : une ville à deux visages, Toulouse dans les « années terribles » de la Révolution », ANF, n° spécial « *En mémoire de 1793* », 1993, p. 87-99.

## Liste des publications

42. « *L'Auberge du Lys d'Or* : Rossini, la France et l'Europe des Bourbons », AFHIP IX, Aix-en-Provence, 1993, p. 591-611.
43. « *Gorboduc* (1561) : théâtre élisabéthain, pouvoir et légitimité », *MAIT*, 155, 1993, p. 143-153.
44. « Europe : le jeu des masques et des tours d'ivoire, du traité d'Antalcidas aux accords de Maëstricht », *L'Europe entre deux tempéraments politiques : idéal d'unité et particularismes régionaux*, Aix-en-Provence, 1994, p. 591-608.
45. « Réflexions sur la crise de la justice en Occident à la fin de l'Antiquité : l'apport de la littérature », *XLII<sup>a</sup> Settimana di Studio (Aprile 1994)*, CISAM, Spolète, 1995, p. 165-223.
46. « Les mythes de fondation dans un opéra « national-républicain » : *Vercingétorix* de Canteloube », AFHIP X, Aix-en-Provence, 1995, p. 279-298.
47. « Anglomanie et mythes politiques dans la France des « Lumières » : propagande et diplomatie », *Mélanges Pierre Vellas, Recherches et Réalisations*, Paris, 1995, p. 475-491.
48. « Le pluralisme religieux et l'opéra », *Libertés, pluralisme et droit, une approche historique* (« Journées d'Histoire du Droit », Anvers, 1993), Bruxelles, 1995, p. 173-182.
49. « Mythes de fondation et mission de la France : la légende troyenne », *L'influence de l'Antiquité sur la pensée politique européenne*, Aix-en-Provence, CERHIIP, 1996, p. 51-75.
50. « La démocratie dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle : rêves inachevés », AFHIP XI, Aix-en-Provence, 1996, p. 219-228.
51. « Raisons du cœur et raison d'État dans les mythes fondateurs (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », *Méditerranées*, 13, 1997, p. 79-94.
52. « Nation et république chez les nationalistes républicains (1870-1914) », *La symbiose de la modernité*, CERHIIP, Aix-en-Provence, 1997, p. 161-186.
53. « La mémoire de la Terreur à l'opéra », *Études d'Histoire du Droit et des Idées politiques*, 1, Toulouse, 1997, p. 359-369.
54. « Le pouvoir entendu comme gestion : des monarchies orientales au service public à la française ? », *Histoire, Gestion, Organisations*, V (*Pouvoir et Gestion*), Toulouse, 1997, p. 31-48.
55. « *L'empire du roi* vu par les musiciens (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », AFHIP XII, Aix-en-Provence, 1998, p. 139-160.
56. « Saint-Simon et la succession anglaise : de curieux silences généalogiques », *Hommage à Romuald Szramkiewicz*, Paris, 1998, p. 201-211.
57. « Apostasie, amour et trahison, de *La prise d'Orange* à *Sancia di Castiglia* », *Méditerranées*, 17, 1998, p. 111-126.
58. « Le contrat social ou la confusion juridique », *La Frontière, des origines à nos jours* (« Journées d'Histoire du Droit », Bayonne, 1997), Bordeaux, 1998, p. 117-128.
59. « *Marino Faliero* entre Byron et Donizetti : la Liberté et le Lion », *Études offertes à Jacques Mourgeon*, Bruxelles, 1998, p. 27-37.
60. « La mise en scène des procès et l'idée de justice dans le romantisme musical », *Études d'Histoire du Droit et des Idées politiques*, 2, 1998, p. 37-51.
61. « De Brutus à Britannia : Troyens, Romains et saints dans le Moyen Âge britannique », *Méditerranées*, 17-18, 1999, p. 89-105.

62. « Images de Rome dans la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle », *Études d'Histoire du Droit et des Idées politiques*, 3, 1999, p. 17-47.
63. « Qu'est-ce que la Grèce, vue de France au XIX<sup>e</sup> siècle ? », *Méditerranées*, 21, 1999, p. 75-96.
64. « La lecture bonapartiste du Césarisme antique », *Du Césarisme antique au Césarisme moderne*, CERHIIP, Aix-en-Provence, 1999, p. 49-78.
65. « Paul Ourliac, historien des institutions et des idées politiques », *Paul Ourliac historien du Droit*, Toulouse, 1999, p. 53-60.
66. « Rapport de synthèse », *Histoire, Gestion, Organisations*, VIII (*Gestion et croyances*), Toulouse, 2000, p. 527-532.
67. « La loi et le temps, intangibilité ou obsolescence ? », *AFHIP XIII*, Aix-en-Provence, 2000, p. 13-21.
68. « *Salut à la France* dans l'opéra italien (1789-1919) : sources françaises et histoire de France », *Études d'Histoire du Droit et des Idées politiques*, 5, 2001, p. 61-106.
69. « Le droit civil à l'opéra », *Droit et musique*, Aix-en-Provence, 2001, p. 85-107.
70. « En marge de la loi salique : tentatives de subversion constitutionnelle, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles », *AFHIP XIV*, Aix-en-Provence, 2001, p. 65-85.
71. « Le droit à l'empire vu par les musiciens : une propagande oubliée », *Actes du Congrès « Droit et Histoire » (Alicante, 1995)*, Alicante, 2001, p. 43-54.
72. « Préface » à *Prendre le pouvoir : force et légitimité*, Actes de la table ronde de Toulouse (2001), *Études d'Histoire du Droit et des Idées politiques*, 6, 2002, p. 9-21.
73. « La fin de la légitimité dynastique dans l'Angleterre des deux roses », *Études d'Histoire du Droit et des Idées politiques*, 6, 2002, p. 45-100.
74. « La représentation royale et les muses du Soleil », *AFHIP XV*, Aix-en-Provence, 2003, p. 111-132.
75. « Citoyens et sujets de Rome : une vision lyrique », *AFHIP XVI*, Aix-en-Provence, 2004, p. 61-82.
76. « Les prodromes de la Révolution : la critique des institutions françaises au XVI<sup>e</sup> siècle », *Le Droit et les institutions en révolution (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.)*, CERHIIP, Aix-en-Provence, 2005, p. 135-153.
77. (+) J. DAUVILLIER, *Le Nouveau Testament et les droits de l'Antiquité*, présenté et annoté par M.-B. BRUGUIÈRE, *Études d'Histoire du Droit et des Idées politiques*, 9, 2005, 518 p.
78. « Jean Dauvillier historien du droit », *Études d'Histoire du Droit et des Idées politiques*, 10, 2006, p. 321-338.
79. « L'exploitation politique de l'histoire à l'opéra », *AFHIP XVII*, Aix-en-Provence, 2006, p. 277-296.
80. « Suisse, opéra et politique », *AFHIP XVIII*, Aix-en-Provence, 2007, p. 331-349.
81. « Théorie et droit de la guerre à l'opéra », CERHIIP, Aix-en-Provence, 2007, p. 187-218.
82. « Argent, commerce et droit à l'opéra », *Actes des Journées Internationales de la Société d'Histoire du Droit (Dijon 2007)*, « *Le Droit, les affaires et l'argent. Célébration du bicentenaire du Code de Commerce* », *Mémoires de la Société pour*

## Liste des publications

- l'Histoire du Droit et des institutions des anciens pays bourguignons...*, 65, 2008, p. 341-363.
83. « Contrat, politique et opéra », AFHIP XIX, Aix-en-Provence, 2008, p. 371-392.
84. « La liberté d'expression à l'Opéra », *Droit et Opéra*, Paris-Poitiers, 2008, p. 273-299.
- 85 « Grand opéra et politique : l'énigme de Charles VI », *Études offertes au professeur Jean-Arnaud Mazères*, Paris 2008, p. 35-46.
86. « Irons-nous tous à Pinsaguel ? Réflexions sur le Capitole et son public », *Toulouse, une métropole méridionale : vingt siècles de vie urbaine* (Actes du 58<sup>e</sup> Congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées, éd. B. SUAUI, J. P. AMALRIC et J. M. OLIVIER), Toulouse 2009, II, p. 819-831.
87. « Le droit naturel à l'opéra », AFHIP XX, Aix-en-Provence, 2010, p. 377-408.
88. « Homère a-t-il inventé le régime mixte ? », *La réception de l'idée du régime mixte en France (XVI<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> s.)*, CERHIIP, Aix-en-Provence, 2010, p. 17-39.
89. « Écrire la constitution, pourquoi ? », CERHIIP, Aix-en-Provence, 2011, p. 11-30.
90. « L'Angleterre dans les lettres françaises (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.) : de l'image floue à l'image fausse », AFHIP XXI, Aix-en-Provence, 2012, p. 139-161.
91. « Des mythes incompatibles ? », *Les mythes de fondation et l'Europe (Actes du Colloque de Dijon, 18-19 novembre 2010)*, dir. B. BERNABE et O. CAMY, Dijon 2013, p. 115-163.
92. « Le drame romantique, instrument de réforme politique et sociale », AFHIP XXII, Aix-en-Provence 2013, p. 226-240.

### SOUS PRESSE

93. « Jules Verne et la colonisation », *Mélanges Michel Ganzin*.
94. « Germanolâtrie et germanophobie en France au XIX<sup>e</sup> siècle », *Mélanges Nicole Dockès*.
95. « Amnésie historique et constitutionnelle : les Lois fondamentales dans le roman populaire », *Mélanges Henry Roussillon*.
96. « La figure du Roi de justice à l'opéra », AFHIP XXIII.

### EN PRÉPARATION

97. « L'*Astrée* et le mythe gallo-franc ».
98. « Pierre II d'Aragon, Marie de Montpellier et la « mémoire généalogique » : les bizarreries du procès en nullité ».
99. *Opéra, miroir et reflet de la politique*.
100. « Le modèle familial du pouvoir à l'opéra », AFHIP XXIV.





## ABRÉVIATIONS

Ach. : achevé.  
an. : (librettiste) anonyme.  
carn. : carnaval.  
cp : compositeur ou composé.  
cr. : création.  
ct : cantate.  
d'ap. : d'après.  
enr. : enregistrement.  
fin. : finale  
inach. : inachevé.  
int. : intégrale.  
liv. : livret.  
mus. sc. : musique de scène.  
posth. : posthume.  
pr. : prologue.  
rév. : révision.  
sc. : scène.  
snld : sans lieu ni date.  
tr. ou trad. : traduction.  
v. all. : version allemande.  
v. fr. : version française.  
v. int. : version intégrale.  
v. it. : version italienne.  
v. o. : version originale.

BP : théâtre des Bouffes-Parisiens.  
CG : Covent Garden, Londres.  
Fen. : théâtre de la Fenice, Venise.  
Marché aux Oies : Hambourg, Théâtre du Marché aux Oies (*Gänsemarkt*).  
Met. : Metropolitan Opera, New York.  
OC : Opéra-Comique, Paris.  
Sc. : théâtre de la Scala, Milan.  
SC : théâtre San Carlo, Naples.  
TI ou Th. It. : Théâtre Italien, Paris.

*Dict.* : *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, dir. M. Honegger et P. Prévost, Paris 1991, 3 vol.

*Guide de l'opéra* : H. Rosenthal et J. Warrack, éd. fr. R. Mancini et J. J. Rouveroux, *Guide de l'opéra*, Paris 1995 (3<sup>e</sup> éd.).

*Opera Guide* : *The New Penguin Opera Guide*, éd. A. Holden, Londres 2001.

## Marie-Bernadette Bruguière

Dans les notes, les opéras sont normalement indiqués comme suit : nom du compositeur, titre, nom du librettiste, lieu et date de la première. Exemple : Lully, *Alceste*, Quinault, Paris 19.1.1674. Toutefois, lorsqu'un même titre est porté par plusieurs opéras, le titre est donné d'abord ; il est suivi du nom du compositeur et du librettiste, du lieu et de la date de chaque version : *Il Barbiere di Siviglia*, Paisiello, Petrosellini, Saint-Pétersbourg 26.9.1782, Morlacchi (même liv.), Dresde 1816, Rossini, Sterbini, Rome 20.2.1816. Pour certains textes de librettistes célèbres (Métastase ou Apostolo Zeno) mis en musique de multiples fois, le nom du librettiste est indiqué d'abord, suivi du titre, puis des noms des compositeurs (éventuellement de l'auteur qui a révisé le livret) et du lieu et de la date des premières : Métastase, *Didone abbandonata* (1724) : Sarro, Rome 1724, Albinoni, Venise 1724, Federici, Londres 1724, Scarlatti, 1724, Porpora, Reggio Emilia 1725, Vinci, Rome 1726, Schiassi, Bologne, vers 1730,... Galuppi, Modène 1740, Da Capua, Lisbonne 1741, Hasse, Hubertsbourg 1742, Naples 1744, Berlin 1752 et Versailles 1753, Jommelli, Rome 1747, Vienne 1749, Stuttgart 1763,... Terradellas, Turin 1750, Manna, Venise 1751, Perez, Gênes 1751, rév. 1753, Scolari, Barcelone 1752 rév. Ferrare 1763, Mazzoni, 1753, V. Ciampi, Londres 1755, Traetta, Venise 1757,... Piccinni, Rome 1770 (rév. Marmontel, Fontainebleau 1783),... Mercadante, Turin 1823, Reissiger, Dresde 1824.

## QUELQUES EXPLICATIONS

L'idée première d'une étude politique des opéras est née, au début des années 1970, de mon exaspération (qui n'a guère eu l'occasion de diminuer, au contraire !) devant les « explications historiques » d'un metteur en scène qui visiblement ignorait l'histoire comme l'opéra ; *Carmen* se passait alors dans l'Espagne de Franco, on n'a jamais compris pourquoi, et le malheureux Don José, affublé d'un uniforme de *guardia civil* et étranglé par sa jugulaire était obligé pour chanter de se décoiffer et de rester empêtré de son casque, ce qui lui donnait l'air encore plus sot que ne l'exige le rôle (l'ignorance de l'histoire ayant augmenté depuis lors, j'ai pu lire récemment dans un programme, à propos de la *Caecilia* de Charpentier, que sainte Cécile était un sujet emprunté à l'Ancien Testament et que son histoire se situait vers le III<sup>e</sup> siècle *avant Jésus-Christ* ; heureusement il s'agissait d'une version de concert et le commentateur n'avait pas tenté d'interprétation politique...).

Une telle étude avait alors assez peu de matériaux à utiliser, le répertoire courant étant assez mince en France, où la chape de plomb post-wagnérienne commençait à peine à se lever, assez peu encore chez les critiques, mais de plus en plus dans le public, grâce au disque : Maria Callas, peu à peu et non sans mal, imposait Bellini. D'autres suivirent. Puis vint la renaissance du « baroque ». D'une centaine d'opéras vers 1970, essentiellement du XIX<sup>e</sup> siècle, le matériel disponible est passé aujourd'hui à près de quatre mille œuvres lyriques, opéras, oratorios, opérettes, scènes lyriques, cantates scéniques, disponibles intégralement ou en extraits. Il est en outre possible d'accéder assez souvent aux livrets d'œuvres non enregistrées.

Un plan d'étude avait été élaboré vers 1985, pour un livre qui ne vit jamais le jour après la rupture entre le directeur de la collection et le responsable financier. Il serait aujourd'hui impossible à suivre tel quel, devant la surabondance des documents, bien que le projet subsiste sous une autre forme. Mais grâce à l'Association française des historiens des idées politiques depuis sa fondation, puis à la revue *Études d'Histoire du Droit et des Idées Politiques*, divers articles de détail ont paru et contribué à susciter des colloques, *Droit et Musique* à Aix-en-Provence en 2000, *Droit et Opéra* à Paris et Poitiers en 2007 et 2008. Il ne paraît plus incongru de faire pour l'opéra la recherche qui a été entreprise depuis longtemps pour la littérature.

Mes collègues et amis ont aujourd'hui souhaité m'offrir la réunion des principales de ces études, publiées depuis 1977. Il a fallu bien évidemment procéder à une révision, à une mise à jour et à des compléments, parfois à une refonte complète pour les travaux les plus anciens. Il était aussi nécessaire de fusionner certains articles dont les thèmes étaient relativement proches (mais pour faciliter la lecture séparée des articles, quelques brèves redites ont été laissées). La correspondance entre les articles publiés et les seize articles de ces *Mélanges* s'établit ainsi :

## Marie-Bernadette Bruguière

« I. La liberté d'expression » : révision de « La liberté d'expression à l'Opéra », *Droit et Opéra*.

« II. Opéra, Nature et Droit » : « Le droit naturel à l'opéra », AFHIP XX (en partie).

« III. Religion, politique et droit » : à partir de « État, pouvoir et gouvernants dans les opéras de jeunesse de Mozart (à l'occasion du bicentenaire de *L'Enlèvement au Sérail*) », AFHIP, II (en partie), « De la *Glorious Revolution* aux prodromes de la Révolution française : *Dioclesian* et *Tarare*, opéra, tyrannie et révolutions (1688-1787) », *Revue des Sciences Politiques*, 24, « *Montségur* : l'opéra de Marcel Landowski, tentative de rénovation du mythe », *Mythe et politique*, « Le pluralisme religieux et l'opéra », *Libertés, pluralisme et droit, une approche historique*, « La mémoire de la Terreur à l'opéra », *Études d'Histoire du Droit et des Idées politiques*, 1, « Apostasie, amour et trahison, de *La prise d'Orange* à *Sancia di Castiglia* », *Méditerranées* 17, « Contrat, politique et opéra », AFHIP XIX (en partie) et « Le droit naturel à l'opéra » (en partie), AFHIP XX, tous revus et complétés.

« IV. Théorie et droit de la guerre » : révision de « Théorie et droit de la guerre à l'opéra », CERHIIP, 2007.

« V. L'exploitation de l'histoire » : à partir de « L'exploitation politique de l'histoire à l'opéra », AFHIP XVII, « De la *Glorious Revolution* aux prodromes de la Révolution française : *Dioclesian* et *Tarare*, opéra, tyrannie et révolutions (1688-1787) », *Revue des Sciences Politiques*, 24 (en partie), « Le droit à l'empire vu par les musiciens : une propagande oubliée », *Actes du Congrès « Droit et Histoire » d'Alicante, 1995* (en partie), « Verdi et le patriotisme », *Revue des Sciences Politiques*, 13, « Les villes et leurs libertés dans l'opéra *risorgimentale* », *Recueil de Mémoires et Travaux...*, « De la Révolution au *Risorgimento* : patrie, nationalisme et liberté dans *La battaglia di Legnano* », AFHIP VII et « *Grand opéra* et politique : l'énigme de *Charles VI* », *Études offertes au professeur Jean-Arnaud Mazères*.

« VI. Rose ou noir à l'opéra : le tragique est-il subversif ? » : révision complète de « Le rose et le noir dans l'opéra : le tragique est-il subversif ? », AFHIP IV, « L'opéra de Rameau et le pouvoir », AFHIP III et « Corneille et l'opéra », *MAIT*, 145.

« VII. Stendhal et l'opéra italien : critique ou propagande ? » : révision de « Stendhal et l'opéra italien : critique musicale ou propagande politique ? », AFHIP V.

« VIII. La majesté de Rome » : développe « Le droit à l'empire vu par les musiciens : une propagande oubliée », *Actes du Congrès « Droit et Histoire » d'Alicante, 1995* (en partie), « Citoyens et sujets de Rome : une vision lyrique », AFHIP XVI, « Raisons du cœur et raison d'État dans les mythes fondateurs (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », *Méditerranées*, 13.

## Quelques explications

« IX. La monarchie des Lys » : développe « *L'empire du roi vu par les musiciens (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, AFHIP XII, « La représentation royale et les muses du Soleil », AFHIP XV et « *L'Auberge du Lys d'Or : Rossini, la France et l'Europe des Bourbons* », AFHIP IX.

« X. Temporel et spirituel chez Verdi : conflits et convergences » : révision de « Spirituel et temporel chez Verdi, conflits et convergences », AFHIP VIII.

« XI. La démocratie dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle : rêves inachevés » : complète l'article du même nom, AFHIP XI.

« XII. « Les mythes de fondation dans un opéra « national-républicain » : *Vercingétorix* de Canteloube » : révision de l'article du même nom, AFHIP X.

« XIII. *Blanche d'Aquitaine* et *Ugo conte di Parigi* : d'un drame politique orléaniste à une tragédie passionnelle légitimiste ? » : complète « *Ugo, conte di Parigi* de Donizetti : un opéra légitimiste ? », AFHIP VI et « La source oubliée d'un opéra de Donizetti : de *Blanche d'Aquitaine* à *Ugo, conte di Parigi* », MAIT, 151.

« XIV. Venise » : augmente considérablement « Venise et l'opéra », MAIT, 142 et « *Marino Faliero* entre Byron et Donizetti : la Liberté et le Lion », *Études offertes à Jacques Mourgeon*.

« XV. Suisse, opéra et politique » : augmente l'article du même nom, AFHIP XVIII.

« XVI. Le droit privé » : complète « Le droit civil à l'opéra », *Droit et musique*, « Argent, commerce et droit à l'opéra », *Actes des Journées Internationales de la Société d'Histoire du Droit (Dijon 2007)*, « Contrat, politique et opéra », AFHIP XIX (en partie) et « Le droit naturel à l'opéra », AFHIP XX (en partie).

Il me reste à dire ici ma vive reconnaissance à mon vieil ami Jacques Krynen et à Olivier Devaux et Boris Bernabé, le premier et le dernier de mes anciens étudiants à être devenus des collègues (Olivier le fidèle allié dans les batailles universitaires, sans lequel ces *Mélanges* n'auraient jamais vu le jour, mon filleul Boris, dernier et si efficace chargé de T.D., qui partage avec moi la passion de l'archéologie, de l'opéra et de Jules Verne) pour leur si amicale préface, aux membres de la section d'Histoire du Droit de Toulouse, mes camarades d'études ou anciens étudiants, qui ont voulu m'offrir ces *Mélanges*, à André Cabanis, mon équipier d'agrégation, qui fait vivre les *Presses* de l'Université et a complété la préface, à Michel Ganzin qui a encouragé mes recherches en acceptant des communications parfois marginales par rapport aux thèmes des colloques de l'AFHIP et qui a publié dix-neuf de mes articles sur « opéra et politique », à mes amis aixois et aux membres de l'AFHIP pour leur écoute fidèle, à mes maîtres toulousains grâce auxquels j'ai appris à scruter les textes, fussent-ils des livrets d'opéra et non des documents juridiques, historiques ou politiques. Ma reconnaissance va aussi à Sophie Koch, qui a bien voulu prendre le temps de poser sur ces pages le regard d'une professionnelle, tour à

## Marie-Bernadette Bruguière

tour Cherubino, Sesto, Idamante, Dorabella, Charlotte, Cenerentola, Octavian, le Compositeur, Margared, Néron, Adalgisa, Brangäne, Vénus, Fricka, Adriano de *Rienzi*, Alceste, bientôt Didon et Léonore *la Favorite*... Merci à son mari, mon ancien étudiant Didier Laclau-Barrère, qui a négocié avec le théâtre du Capitole l'autorisation de reproduire les photos de la couverture ; merci à Fabrice Nin le photographe qui a su éterniser des instants inoubliables et merci au Capitole qui a autorisé l'utilisation de ces photos : Néron de *L'incoronazione di Poppea*, Margared du *Roi d'Ys* et Octavian le *Chevalier à la rose* incarnent à des degrés divers des éléments de politique et de droit qu'on retrouvera dans les pages qui suivent.

## LA LIBERTE D'EXPRESSION A L'OPERA

La liberté d'expression à l'opéra a été jusqu'à la Révolution française très large, la censure manifestant une grande ouverture d'esprit. Des sujets jugés plus tard subversifs, voire carrément révolutionnaires, sont fréquemment portés à l'opéra comme au théâtre (les deux Corneille et Racine ont mis en scène bien des crimes politiques, assassinats ou complots, contre les souverains ou à leur instigation). Conspirations, assassinats, tyrannicides, usurpations se multiplient, empruntés d'abord à toute l'histoire romaine puis à d'autres pays<sup>1</sup>, voire inventés<sup>2</sup>... Tarquins et décemvirs sont renversés<sup>3</sup>, divers tyrans, rois et empereurs détrônés<sup>4</sup>, César ou Britannicus assassinés<sup>5</sup>, on trame des complots qui échouent et dont les auteurs sont graciés contre Sylla, César, Octave-Auguste ou bien sûr Titus<sup>6</sup>, Séjan conspire et

---

<sup>1</sup> *Gerone tiranno di Siracusa* : A. Scarlatti, Naples 1692, Hasse, Naples 1727. *Ambieto* ou *Amleto* (*Hamlet*), A. Zeno rév. Pariati (qui ne s'inspire pas de Shakespeare) : F. Gasparini, Venise 1705, D. Scarlatti, Rome 1715, Carcani, Venise 1742. *Flavius Bertaridus, König von Langobarden* : Telemann, cp et Wend, Marché-aux-Oies 23.11.1729 (ne s'inspire pas du *Pertharite* de Corneille mais de Ghisi, *Flavio Bertarido re dei Longobardi*, pour Pollarolo, Venise 1706).

<sup>2</sup> Salieri, *Tarare*, Beaumarchais, Paris 8.6.1787 (rév. *Axur re d'Ormuz*, Da Ponte, Vienne 8.1.1788), F. Bianchi, *Tarara o sia La virtù premiata*, Sertor, Venise 1792.

<sup>3</sup> Caldara, Cesarini et A. Scarlatti, *Giunio Bruto ovvero La caduta de' Tarquini*, Vienne 1711, Logroscino, *Giunio Bruto*, Rome 1748, Cimarosa, *Giunio Bruto*, Gênes 1782. Sur la tentative de Turnus d'Aricie contre Tarquin le Superbe (Tite-Live, I, 50-51), *Turno Aricino* : A. Scarlatti, Naples 1702, G. Bononcini, Vienne 1707, Mancini, Naples 1708, Vinci, Naples 1724 ; Da Capua, *Turno Heredonio Aricino*, Rome 1743. *La caduta dei Decemviri* : A. Scarlatti, Naples 1697, G. Porta, Milan 1723, Vinci, Naples 1727. *I Decemviri*, Piccinni, sd. *Virginia*, Andreozzi, Romanelli, Florence 1788, Alessandri, A. Pepoli, Venise 1793, Miro, Lisbonne 1840, Nini, Gênes 1843, Petrella, Naples 1861, Mercadante 1866. *Virginie*, Berton, Paris 1823...

<sup>4</sup> Pescetti, *Nerone detronato*, Venise 1725, Tarchi, *La morte di Nerone*, Milan 1792, Paganelli, *La caduta di Leone, imperator d'Oriente*, Venise 1732, Duni, *La tirannide debellata*, Milan 1736 (sur Olybrius ?), Pampani, *La caduta d'Amulio*, Venise 1747.

<sup>5</sup> Cavalli, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, Venise 1646. *La morte di Cesare* : F. Bianchi, Venise 1788, Andreozzi, 1789, Zingarelli, Milan 1790. Graun, *Britannico*, Berlin 1751.

<sup>6</sup> *Silla*, Haendel, Londres 1713. Vinci, *Silla dittatore*, Naples 1723. Graun, *Silla*, Berlin 1753. *Lucio Silla* : Mozart, Milan 1772, Anfossi, Venise 1774, J. C. Bach, Mannheim 1775, Mortellari 1778. Métastase, *Catone in Utica* (projet d'assassinat de César par Emilia) : Vinci, Rome 1728, Leo, Venise 1729, Hasse, Turin 1731, Haendel (*pasticcio*), Londres 1732, Vivaldi, Vérone 1735, Torri, Munich 1736, Langendyck, Amsterdam 1738, Da Capua, Lisbonne 1740, Duni, Florence 1740, Graun, Berlin 1744, Latilla, Rome 1747, Jommelli, Vienne 1749 rév. Stuttgart 1754, Ferrandini, Munich 1753, Höpken, Stockholm (?) 1753, Ciampi, Venise 1756, Gassmann, Venise 1761, J. C. Bach, Florence 1761, Di Maio, Turin 1762, Piccinni, Naples 1770, Ottani, Naples, 1777, Andreozzi, Crémone 1786, Paisiello, Naples 1789, Winter, Venise 1791, etc. Tentatives d'assassinat aussi à la cour des Ptolémées, Haendel, *Giulio Cesare in Egitto*, Haym, Londres 1724. Autres *Cesare in Egitto*, Sartorio, Venise 1677, Pollarolo (sd), Predieri, Rome 1728, Giacomelli, Milan 1735, Jommelli, Rome 1751, Sarti, Copenhague 1763, Piccinni, Milan 1770, Tritto, Rome 1805, E. Paganini, Turin 1814, Pacini, Rome 1821 (le sujet reste admis parce qu'on y est habitué et que le complot, élément mineur de l'intrigue, échoue) ; Graun, *Cleopatra e Cesare*, Bottarelli, Berlin 1742. Porsile, *La clemenza di Cesare*, 1727. Pollarolo et G. Bononcini, *La clemenza d'Augusto*,

## Marie-Bernadette Bruguière

tombe, victime de ses machinations<sup>7</sup> ; on n'hésite pas, jusque dans les États pontificaux, à consacrer des opéras à Marius, aux Gracques, à Brutus, à Coriolan qui, bien que sympathique et finalement repentant, n'en est pas moins un rebelle, voire une fois au moins à Spartacus ; en 1792 Salieri, malgré un horizon politique menaçant, compose encore un *Catilina*<sup>8</sup> qui ne dut sans doute qu'à l'accélération brutale des événements en France d'être enterré jusqu'à sa création tardive en 1994 à Darmstadt. Ministres et conseillers royaux trahissent leur roi et leur pays pour tenter d'usurper le trône, Osmida près de Didon<sup>9</sup> à Carthage, Artaban en Perse près d'Artaserse<sup>10</sup>, Massimo à Rome près de Valentinien III<sup>11</sup>, Garibalde près de

---

Rome 1696. *Cinna* : Graun 1748, Portogallo, Florence 1793, Asioli 1793, F. Bianchi, Londres 1798. Von Poissl, *Ottaviano in Sicilia* 1812 (d'ap. Métastase). Soliva, *Giulia e Sesto Pompeo*, Perotti, Sc. 1818. Métastase, *La clemenza di Tito* (1734) : Caldara, Vienne 4.11.1734, Leo, Venise 1735, Veracini, Londres 1737, G. Arena, Turin 1738, Hasse, 1742, Wagenseil, Vienne 1746, Corradini, Mele et Corselli, Madrid 1747, Grua, Mannheim 1748, Perez, Naples 1749, Gluck, Naples 1752, Adolfati, Vienne 1753, Jommelli, Stuttgart 1753 et Ludwigsburg 1765, Valentini, Bologne 1753 et Modène 1768, Mazzoni 1755, V. Ciampi, Venise 1756, Holzbauer, Mannheim 1757, Giuseppe Scarlatti, Venise 1757, Galuppi, Venise 1760, G. Cocchi, Londres 1760, Bernasconi, Munich 1768, Naumann 1769, Anfossi, Rome 1769 rév. 1772, Sarti, Padoue 1771, Myslivecek 1773, Bachschmidt, 1776, P. A. Guglielmi, Turin 1785, Mozart (liv. revu par Mazzolà), Prague 1791, Nicolini 1797, Ottani, Turin 1798, Del Fante, Florence 1802 ; *Tito Vespasiano*, Hasse, Pesaro 1735, Portogallo, Livourne 1807 ; Marschner, *Titus* 1816 (d'ap. Mazzolà), etc. Métastase s'étant inspiré du *Cinna* de Corneille, le sujet reste toléré.

<sup>7</sup> Sartorio, *La Prosperità d'Elío Seiano* et *La Caduta d'Elío Seiano*, Minato, 15.1 et 3.2.1667. Repris par Draghi, *La Prosperità d'Elío Seiano*, 1671.

<sup>8</sup> *Caio Mario* : Bioni, Ferrare v. 1720, Jommelli, Rome 1746 et Bologne 1751, Giuseppe Scarlatti, Naples 1755, Piccinni, Naples 1757, Galuppi, Venise 1764, Scolari, Milan 1765, Anfossi, Venise 1770, Monza, Venise 1777, Cimarosa, Rome 1780, Bertoni, Venise 1781, F. Bianchi, Naples 1784, Giordani, Lodi 1789. Da Capua, *Mario in Numidia*, Rome 1749. *Mario fuggitivo* : G. Bononcini, 1708, Mancini, 1710. *Mario* : Telemann, 1709, Heinichen, Venise 1713 rév. *Calpurnia oder Die römische Grossmut*, Hambourg 1716. G. Bononcini, *Caio Gracco*, Vienne 1710, Leo, *Caio Gracco*, Naples 1720. *Tiberio Sempronio Gracco* : A. Scarlatti, Naples 1702, Sarro, Naples 1725. G. A. Canuti, *Lucio Giunio Bruto*, Lucques 1729, Ullinger, *Der Tod des L. Junii Bruti*, 1773. P. J. Candeille, *Brutus*, Paris 1793 (dans l'air du temps). *Caio Marzio Coriolano* : Perti, 1683, Caldara, Vienne 1717, Pulli, Reggio Emilia 1741, Maggiore, Livourne 1744. *Marzio Coriolano*, Perti, Venise 1683, Pollarolo, Venise 1697, Tomeoni, Lucques 1770. *Coriolano*, Cavalli, 1669, Ariosti, 1723, Treu, Breslau 1726, Graun, Berlin 1749, Lavigna, Turin 1806, Radicati, Amsterdam 1809, Seidel, Berlin 1811. Nicolini, *Coriolano o l'assedio di Roma*, Sc. 1808. Caracciolo, *Il trionfo di Veturia ovvero Coriolano in Roma*. Porsile, *Spartaco*, Vienne 1726. Salieri, *Catilina*, Casti d'ap. Voltaire, *Rome sauvée* (1752).

<sup>9</sup> Métastase, *Didone abbandonata* (1724) : Sarro, Rome 1724, Albinoni, Venise 1724, Federici, Londres 1724, Scarlatti, 1724, Porpora, Reggio Emilia 1725, Vinci, Rome 1726, Schiassi, Bologne, vers 1730, Haendel (*pasticcio*, Londres 1737), Duni, Milan 1739, Ristori, CG 1737, Bernasconi, Milan 1738, Lampugnani, Padoue 1739 et Naples 1753, Galuppi, Modène 1740, Da Capua, Lisbonne 1741, Hasse, Hubertsbourg 1742, Naples 1744, Berlin 1752 et Versailles 1753, Jommelli, Rome 1747, Vienne 1749, Stuttgart 1763, Adolfati, Venise 1747, Scalabrini, Dresde 1747, Terradellas, Turin 1750, Manna, Venise 1751, Perez, Gênes 1751, rév. 1753, Scolari, Barcelone 1752 rév. Ferrare 1763, Mazzoni, 1753, V. Ciampi, Londres 1755, Traetta, Venise 1757, Zoppis, Saint-Pétersbourg 1758, Auletta, Florence 1759, Ferrandini, Lucques 1760, Celoniati, Milan vers 1760, Sarti, Copenhague 1762, rév. Padoue 1782, Schwanenberger, Brunswick 1765, Brunetti, Florence 1766, Zanetti, 1766, Boroni, Prague 1768, Di Maio, Venise 1769, Insanguine, Naples 1770, Ottani, Forlì vers 1770, Piccinni, Rome 1770 rév. Fontainebleau 1783, Colla, Turin 1773, Anfossi, Venise 1775, Sacchini, Londres 1775/6, Schuster, 1776, un compositeur anonyme à La Havane, 1776, Astarita, 1780, Prati, Munich 1783, Rauzzini, Londres 1783, Andreozzi, Pise 1785, P. A. Guglielmi, Venise 1785, Mortellari, 1786, Gazzaniga, Vicence 1787, Paisiello, Naples 1794, Paër, Paris 1810, Fioravanti, Rome 1810, Mercadante, Turin 1823, Reissiger, Dresde 1824, etc.

<sup>10</sup> Métastase, *Artaserse* (1730) : Vinci, Naples 1730, Hasse (Venise 1730 et 1734, Dresde 1740, Naples 1760, et v. all. Graz 1735), Bioni, Breslau 1733, Porpora, Ariosti, Broschi, etc, Londres (*pasticcio* pour



## La liberté d'expression à l'Opéra

Grimoald chez les Lombards<sup>12</sup>, Rambaldo près d'Othon II<sup>13</sup>. D'autres, plus modestes, veulent d'abord voler au souverain sa fiancée ou sa femme, les conséquences politiques ne venant qu'après : tels sont Aniceto près de Lucius Verus<sup>14</sup>, Aquilio face à Hadrien<sup>15</sup>, ou Ottone dans les *Griselda*<sup>16</sup>. Les armées se révoltent, contre le consul

---

Farinelli) 1734, Paganelli, Brunswick 1737, Pampani, Venise, 1737, 1750, 1756, Schiassi, Lisbonne 1737, Araia, Saint-Pétersbourg 1738, Lampugnani, Milan 1738, Ferrandini, Munich 1739, Porta, Munich 1739, Adolfati, Venise 1741, Arena, Turin 1741, Gluck, Milan 1741, Graun, Berlin 1743, Duni, Florence 1744, Terradellas, Venise 1744, Abos, Venise 1746, Bernasconi, Vienne 1746, V. Ciampi, Palerme 1747, Maggiore, Trente 1747, Giuseppe Scarlatti, Lucques 1747 et Vienne 1763, Carcani, Plaisance 1748, Pampani, Venise 1748, Perez, Florence 1748 rév. 1754, Jommelli, Rome 1749 et Stuttgart 1756, Galuppi, Vienne 1749 et Padoue 1751, Ferradini, Forli, ap. 1750, Dal Barba, Vérone 1751, Pescetti, Milan 1751, Quirino Gasparini, Milan 1756, Scolari, Pavie 1757, J. C. Bach, Milan 1760 et Turin 1761, Arne, Londres 1762, Di Maio, Venise 1762, Piccinni, Rome 1762 (?) et Naples 1772 (?), Boroni, Prague 1767, Sacchini, Rome 1768, Paisiello, Modène 1771, Vento, Londres 1771, Giordani, Londres 1772, Manfredini, Venise 1772, Myslivecek, Naples 1774, Borghi, Venise 1775, P. A. Guglielmi, Rome 1775, Bertoni, Forli 1776, Londres 1779 et Gênes 1788, Luigi Caruso, Florence 1780, Cimarosa, Turin 1781, Rust, Pérouse 1781, Ullinger, 1781, Zanetti, Trévisé 1782, Alessandri, Naples 1783, Von Schacht, Regensburg 1785, F. Bianchi, Padoue 1787, Anfossi, Rome 1788, Tarchi, Mantoue 1788, Androzzini, Livourne 1789, Zingarelli, Trieste 1789 et Milan 1793, Isouard, Livourne 1795, Nicolini 1795, Portogallo, Lisbonne 1806, Bishop, Londres 1813, Dorn, Berlin 1850, etc. En 1709, Sandoni a composé un *Artaserse* à Vérone, liv. A. Zeno.

<sup>11</sup> Métastase, *Ezio* : Vinci 1728, Porpora, Venise 1728, Auletta, Rome 1728, Hasse, Naples 1730, Broschi, Turin 1731, Haendel 1732, Lampugnani, Milan 1736 et Venise 1743, Leo, Modène 1739, Jommelli, Bologne 1741, Naples 1748, Stuttgart 1758 et 1774, Sarro, Naples 1741, Giuseppe Scarlatti, Lucques 1744 rév. Venise 1753, Pescetti, Venise 1747, Bernasconi, Schönbrunn 1749, Perez, Milan 1751, A. Ferradini, Sinigaglia 1752, Conforto, Reggio Emilia 1754, Traetta, Rome 1754 et 1757, Graun, Berlin 1755, Galuppi, Milan 1757, Latilla, Naples 1758, Gluck, Prague 1750 et Vienne 1763, Rutini, Florence 1763, Schwanenberger, Brunswick 1763, De Maio, Londres 1764, Vento, Londres 1764, J. C. Bach 1764 (avec Galuppi), Alessandri, Vérone 1767, Bertoni, Venise 1767, Barthélémon, Londres 1770, Gassmann, Rome 1770, P. A. Guglielmi, Londres 1770, rév. Rome 1774, Sacchini, Naples 1771, Gazzaniga, Venise 1772, Myslivecek, Naples 1775, Anfossi, Venise 1778, Bachschmidt, 1780, Razzini, Londres, 1781, G. Protta, Pérouse 1784, Tarchi, Vicence 1789 et 1792, Mercadante, Turin 1827.

<sup>12</sup> Perti, *Rodelinda regina dei Longobardi*, Salvi d'ap. Corneille (*Pertharite*, 1651), Pratolino 1710, G. A. Canuti, *Rodelinda*, Salvi, Lucques 1724, Haendel, *Rodelinda*, Haym d'ap. Salvi, Londres 13.2.1725, II 3. Graun, *Rodelinda, regina de'Longobardi*, Potsdam 1741.

<sup>13</sup> Mayr, *Adelasia ed Aleramo*, Romanelli, Sc. 28.12.1806.

<sup>14</sup> Apostolo Zeno, *Vologeso* ou *Lucio Vero* (1700), souvent révisé : Pollarolo, Venise 1700, Perti, Bologne v. 1710, Albinoni, Ferrare 1713, F. Gasparini, 1719, Torri, Munich 1720, Sarro, Naples 1722, F. Ciampi, Mantoue 1726, Ariosti, Londres 1727, Bioni, Breslau 1727, Araia, Venise 1735, Da Capua, Rome 1739, Orlandini, Florence 1742, Leo, Turin 1744, Manna, Naples 1745, Galuppi, Rome 1748, Abos, Naples 1752, Adolfati, Gênes 1752, Lampugnani, Barcelone 1753, Zoppis, Prague 1753, Perez (*Lucio Vero*, Vérone 1754 et *Vologeso*, Vienne 1750), Jommelli (*Lucio Vero*, Milan 1754 et *Vologeso*, Ludwigsburg, 1766 rév. Salvaterra 1769), Sarti, Copenhague 1754 et Venise 1765, Bertoni (*Lucio Vero*, Turin 1757 et *Vologeso*, Padoue 1759), Sacchini (*Lucio Vero*, Naples 1764 et *Vologeso*, Padoue 1772), Colla, Venise 1770, Traetta, Saint-Pétersbourg 1774, Valentini, Saint-Pétersbourg 1774, P. A. Guglielmi, Milan 1775, Rutini, Florence 1775, Rust, Venise 1778, Martin y Soler, 1783, etc.

<sup>15</sup> Métastase, *Adriano in Siria* : Caldara, Vienne 1732. Giacomelli, Venise 1733. Pergolèse, Naples 25.10.1734. Sandoni, Gênes 1734. Duni, Rome 1735. Veracini, Londres, 1735. De Nebra, *Mas gloria es triunfar de si : Adriano in Siria*, Madrid 1737. Ferrandini, Munich 1737. Ristori, Naples 1739. Galuppi, Turin 1740. Lampugnani, Vicence 1740. Graun, Berlin 1745. Latilla, Naples 1747. V. Ciampi, (*L'Adriano*), Venise 1748. Pampani, Milan 1750. Abos, Rome 1750. Pescetti, (*Farnaspe*), Sienna 1750. Adolfati, Gênes 1751. Hasse, Dresde 1752. G. Scarlatti, Venise 1752. Perez, Lisbonne et Naples, 1752/4. Scolari, Venise 1753. Valentini, Bologne 1753. Conforto, Naples 1754. Bernasconi, Munich 1755. Da Capua, Rome 1758. Galuppi, Turin 1758. Borghi, Turin 1759. Mazzoni, Venise 1760. Colla, Milan 1762. J.-C. Bach, Londres 1765. P. A. Guglielmi, Venise 1765. Holzbauer, Mannheim 1768. Schwanenberger, Brunswick 1768. Di Maio, Rome 1769. Sacchini, Venise 1771. Insanguine, Naples 1773. Myslivecek,

## Marie-Bernadette Bruguière

Titus Manlius pour sauver son fils<sup>17</sup>, contre Lucius Verus jugé indigne de l'Empire pour son inconstance et sa tyrannie<sup>18</sup>. Le peuple romain s'oppose au dictateur Lucius Papirius Cursor pour sauver Quintus Fabius qui a, comme le jeune Manlius, remporté une victoire en désobéissant aux ordres<sup>19</sup>. On ne craint pas de montrer un souverain fou ou stupide<sup>20</sup>.

En France, où l'histoire romaine, abondamment traitée dans les tragédies, reste longtemps absente des opéras, les rébellions sont plutôt mythologiques, des Titanomachies ou Gigantomachies dont Jupiter sort triomphant<sup>21</sup> et le rappelle volontiers, proclamant *Les armes que je tiens protègent l'innocence, L'effort n'en est fatal qu'à l'orgueil des Titans*<sup>22</sup>. Parfois aussi tel ou tel dieu a des vellétés de révolte, ainsi Pluton dans *Proserpine* quand Jupiter lui ordonne de rendre Proserpine à sa mère, *Et par quel droit faut-il que Jupiter s'obstine À troubler le repos que l'Amour me destine ? Mon pouvoir n'est-il pas indépendant du sien ?* et les divinités infernales approuvent, *Plutôt que de souffrir l'injure Que le ciel veut faire aux enfers, Renversons toute la nature, Périssent l'univers, Retirons les Géants de leur prison obscure, Des Titans enchaînés il faut briser les fers* (V 1). Paisiello, en l'honneur du Premier Consul<sup>23</sup>, a utilisé un livret remanié (Bonaparte étant plus susceptible que Louis XIV) ; la célébration de la victoire sur les Titans et Géants au 1<sup>er</sup> acte est très abrégée et il n'est plus question au dernier acte de les libérer et de défier Jupiter : de l'acte III de Quinault, il ne reste que la protestation de Pluton quand *l'orgueilleux Jupiter (l') offense* en réclamant le retour de Proserpine<sup>24</sup>. Jupiter foudroie les Titans dans le prologue d'*Enée et Lavinie*<sup>25</sup>. Le prologue de *Nais*<sup>26</sup>

---

Florence 1776. Anfossi, Padoue 1777. Sarti, Rome 1778. Alessandri, Venise 1779. Rust, Turin 1781. Cherubini, Lisbonne 1782. Nasolini, Sc. 1789. Mayr, 1798. Portogallo, Padoue 1813. Farinelli, Milan 1816. Airoldi, Palerme 1821. Mercadante, Lisbonne 1828.

<sup>16</sup> Apostolo Zeno, *Griselda* : Pollarolo 1701, A. M. Bononcini 1718, A. Scarlatti, Rome 1721, G. Bononcini 1722, Vivaldi (rév. Goldoni), Venise 1735.

<sup>17</sup> *Tito Manlio* : Pollarolo, Florence 1696, Mancina, Naples 1698, Magni, Milan 1710, Ariosti, Londres 1717, Prota, Naples 1720, Vivaldi, Mantoue 1720, Predieri, Florence 1721, Manna, Rome 1742, Jommelli, Turin 1743, Venise 1746 et Stuttgart 1758, Abos, 1751, Lampugnani, Londres 1756, Cocchi, Londres 1761, P. A. Guglielmi, Rome 1763, Giordani, 1784, Tarchi, Rome 1791. Plusieurs de ces opéras (Vivaldi), malgré Tite-Live, sauvent le jeune héros. Fin tragique historique de rigueur au XIX<sup>e</sup> s., Nicolini, *I Manlii*, Scala 1802 et *Il trionfo di Tito Manlio*, 1833. Voir « La majesté de Rome ».

<sup>18</sup> *Vologeso* ou *Lucio Vero*, cf n. 14.

<sup>19</sup> Sur ou d'ap. A. Zeno, *Lucio Papirio dittatore* ou *Quinto Fabio* : Predieri, Pradolino 1714, Orlandini, Naples 1717, Caldara, Vienne 1719, Giacomelli, Parme 1729, Bioni, Breslau 1732, Haendel, *pasticcio*, Londres 1732, Leo, Naples 1735, Porpora, Venise 1737, Logroscino, Rome 1737, Zoppis, Graz 1739, Hasse, Dresde 1742, Graun, Berlin 1745, Manna, Rome 1748, Galuppi, Reggio Emilia vers 1750, Paisiello, Naples 1767, Anfossi, Rome 1771, Bertoni, Milan 1778, Bortnianski, Modène 1778, Cherubini, Alessandria 1779 et Rome 1783, Zingarelli, Livourne 1794, etc. *Il Trionfo di Quinto Fabio* : Fiodo, Parme 1807, Domenico Puccini, Livourne 1810. *Quinto Fabio*, Nicolini, Florence 1802 et Vienne 1811.

<sup>20</sup> Pagliardi, *Caligola delirante*, Venise 1672. Haendel, *Agrippina*, Grimani, Venise 1710, rôle de l'empereur Claude (Claudio).

<sup>21</sup> Lully, *Proserpine*, Quinault, Saint-Germain-en-Laye, 1680, pr., actes 1 et 5.

<sup>22</sup> Lully, *Isis*, Quinault, Saint-Germain-en-Laye 5.2.1677, I, 7.

<sup>23</sup> Paisiello, *Proserpine*, Guillard d'ap. Quinault (3 actes sans prologue), Paris 28.3.1803.

<sup>24</sup> En Suède, le livret de Kellgren pour Kraus (*Proserpin*, jouée devant Gustave III le 1.6.1781, abandonnée pour remaniements, créée à Drottningholm en 1980) adapte Quinault : pas de prologue, le chœur d'entrée célèbre la victoire divine, pas de vellétés de révolte de Pluton, Jupiter arrange tout sans aucune protestation, comme il convient au despotisme éclairé gustavien.

<sup>25</sup> Colasse (ou Collasse), *Enée et Lavinie*, Fontenelle, 7.1.1690.

<sup>26</sup> Rameau, Cahusac, Paris 22.4.1749.

## La liberté d'expression à l'Opéra

montre le combat des dieux contre Titans et Géants, puis le partage amical du monde entre Jupiter, Neptune et Pluton, dans une allégorie du traité d'Aix-la-Chapelle<sup>27</sup>.

Les rébellions des mortels sont plus discrètes, on chante surtout la gloire de leurs vainqueurs<sup>28</sup>. Pourtant on n'hésite pas à montrer la tyrannie ou l'injustice des dieux ou des souverains envers des individus, voire des peuples. Tout en exaltant la monarchie légitime, l'opéra français n'ignore pas les mauvais princes, les abus de pouvoirs et les possibles subversions. Aux virtualités subversives en politique s'ajoutent souvent les subversions de la morale. L'adultère, mythologique ou historique, est fréquemment recherché ou accompli, parfois sous les louanges. L'inceste fascine (et la crainte qu'il inspire permet de compliquer les intrigues par de fausses parentés). Le suicide n'est pas nécessairement condamné<sup>29</sup>.

Tout change au XIX<sup>e</sup> siècle : les monarchies restaurées sont sourcilieuses en politique, l'Église insiste sur le respect de la religion et de la morale. Le romantisme naissant puis envahissant s'y oppose. La censure a plus de matière à interdire et elle a mauvaise réputation : désormais, la question est, *comment la tourner*. Néanmoins, ces difficultés ont toujours fait à un livre, une pièce ou un opéra une excellente publicité, et les auteurs ont intérêt à y insister. En regardant de plus près, on constate que les censeurs (souvent écrivains voire librettistes) ont laissé passer bien des énormités apparentes, au prix de modestes arrangements. On examinera le plus classique de ces aménagements, le jeu des masques, avant de relever quelques cas d'apparente cécité de la censure et de s'interroger sur un cas célèbre, *Maria Stuarda* de Donizetti.

### LES MASQUES

Pour faire passer un sujet discutable, le mieux est de le déguiser en le déplaçant dans le temps, dans l'espace, ou dans les deux, et d'y apporter des modifications mineures<sup>30</sup>. Joseph Méry, lui-même traducteur et auteur de livrets, donne des conseils d'expert à ses amis florentins à propos de *Robert le Diable*, que les censures italiennes rejetaient à cause du ballet des « nonnes débauchées » et de la scène finale à la cathédrale de Palerme : *Il n'est pas strictement nécessaire de s'astreindre au libretto français ; au moyen de quelques variations qui ne changeraient rien au fond de la musique, vous pourriez vous faire un Robert épuré et admissible... Au lieu des nonnes, mettez les premiers fantômes venus ; je ne vois pas la nécessité que ces fantômes aient une large croix sur la poitrine et qu'ils dansent devant le tombeau de sainte Rosalie*<sup>31</sup>. *Quant au cinquième acte, vous conviendrez que l'église de Palerme ne joue qu'un rôle accessoire d'apparition et de décor, comme le Vésuve dans La Muette. Supprimez l'église et terminez court au trio, l'opéra n'y perdra rien. Pour de véritables amateurs de la musique, le spectacle s'efface toujours devant l'art. Moines, prêtres, nonnes, cathédrale, lampes d'argent,*

<sup>27</sup> Le thème n'est pas borné à la France : Gluck, *La caduta de' Giganti*, Londres 1746, etc.

<sup>28</sup> Destouches, *Omphale*, Houdar de la Motte, Paris 10.11.1701, I 2 et II 3, *Callirhoé*, P. C Roy, Paris 17.12.1712, rév. 22.10.1743, I 4.

<sup>29</sup> Voir « Rose ou noir à l'opéra ».

<sup>30</sup> Vers 1960 encore, la Centrale catholique du cinéma considérait que le caractère historique d'un sujet pouvait en faire admettre ou en atténuer l'immoralité.

<sup>31</sup> Le ballet des nonnes, destiné à flatter l'anticléricalisme ambiant de la monarchie de Juillet, n'avait effectivement rien d'indispensable.

## Marie-Bernadette Bruguière

*tout peut être retranché sans qu'une seule note du chef-d'œuvre soit immolée dans cette dévastation de décors. À mon retour à Paris, je demanderai à monsieur Meyerbeer s'il approuve mon idée, et si le compositeur ne répugne pas à ces mutilations de la forme, je vous fais envoyer un libretto orthodoxe, dussiez-vous prendre les fantômes que vous avez sous la main, dans le château d'Udolphe, entre Sienne et Poggibonsi*<sup>32</sup>. Manifestement, l'essentiel est de ne rien changer au fond de la musique, les modifications mineures de texte ne choquant personne<sup>33</sup>. Ce n'est d'ailleurs pas toujours la censure qui impose les déguisements : il y a aussi les risques de procès pour plagiat.

Ce jeu de masques n'a pas été inventé par Méry. On l'utilisait dès le XVII<sup>e</sup> siècle quand certaines raisons l'imposaient : nous en verrons deux exemples significatifs avant de rappeler des cas célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle.

*Sosarme* de Haendel<sup>34</sup> est issu d'un labyrinthe politico-diplomatique. Le livret, écrit par Salvi pour le *Dionisio rè di Portogallo* de Perti (1707), était fondé sur un épisode historique : au XIV<sup>e</sup> siècle le prince héritier Alphonse de Portugal, craignant d'être évincé par son père le roi Denis au profit de son demi-frère bâtard Alphonse Sanches, se révolte, soutenu par sa sœur Constance et son beau-frère Ferdinand de Castille. Sa mère Isabelle d'Aragon, la future sainte Élisabeth de Portugal, tente une médiation. Emprisonnée par son mari qui se croit trahi, elle s'évade et rétablit enfin la paix ; chez Salvi, les ficelles étaient tirées par un conseiller de Denis, grand-père maternel d'Alphonse Sanches, mais le vertueux bâtard le démasquait. Haendel d'abord ne changea que le titre, devenu *Fernando, rè di Castiglia*, mais des difficultés diplomatiques s'élevèrent : l'alliance anglo-portugaise remontait au mariage de Jean I<sup>er</sup> avec Philippa de Lancastre<sup>35</sup> et le roi Denis jouait dans l'affaire un rôle d'autant moins glorieux qu'il était historique ; pour éviter la gaffe, Haendel transféra l'action dans l'Antiquité, Ferdinand de Castille devint Sosarme roi de Médie, Denis, Haliatè roi de Lydie, la reine, Erenice. Alphonse, Constance, Alphonse Sanches et son grand-père devinrent Argone, Elmira, Melo et Altomaro. On « caviarda » les récitatifs pour effacer des allusions gênantes et si la trame perdit en clarté, Haendel ne s'en préoccupa point, comme d'habitude. Le traître resta exclu de la réconciliation finale et son suicide fut maintenu. La difficulté diplomatique était tournée, apparemment à la satisfaction générale. Il restait pourtant un élément beaucoup plus directement subversif, virtuellement au moins, puisqu'il touchait les affaires intérieures, mais personne ne semble l'avoir remarqué : dans l'Angleterre des Hanovre où les rois et leurs fils étaient régulièrement brouillés, tout le sujet était explosif. En 1732, le prince de Galles Frédéric était en conflit avec Georges II, comme celui-ci s'était opposé à Georges I<sup>er</sup>. Ces dissensions avaient déjà eu des effets sur l'opéra anglais avant la réconciliation de Georges I<sup>er</sup> et de son fils en 1720. Elles

---

<sup>32</sup> Méry, *Scènes de la vie italienne*, 1837, revu (*Les nuits italiennes. Contes nocturnes*), rééd. (*Les Nuits italiennes*), Paris 1998, p. 29-30.

<sup>33</sup> Grâce ou non aux conseils de Méry, la création de *Robert le Diable* en Italie, en v. it., eut précisément lieu à Florence, 26.11.1840. Elle fut suivie de représentations dans toute la péninsule, parfois avec un titre modifié (*Roberto di Piccardia* à Naples, 29.7.1856, sans doute pour éviter de nommer un personnage religieux) : Padoue 15.9.1842, Parme et Trieste 26.12.1843, Milan 1844 (au Carcano et à la Canobbiana, puis à la Scala, 7.5.1846), Fenice 22.1.1845, Bologne 26.12. 1846, Gênes 12.4.1853, Turin 1853...

<sup>34</sup> An., Londres 15.2.1732. Écrit pour le castrat Senesino, *Sosarme* est un des rares rôles d'opéra chantés par Alfred Deller (l'enregistrement radio en a récemment été commercialisé).

<sup>35</sup> Déjà en 1147, Lisbonne avait été reconquise avec l'aide de croisés anglais.

## La liberté d'expression à l'Opéra

allaient affecter la carrière de Haendel un an après *Sosarme* : en juin 1733, Frédéric fit créer l'Opéra *de la Noblesse* pour s'opposer à son père qui protégeait Haendel<sup>36</sup>. Peut-être toutefois, à la longue, ne prêtait-on plus attention à ces querelles...

À Lisbonne, le 5 juillet 1780, Joao de Sousa Carvalho fait jouer *Testoride Argonauta*, sur un livret de Martinelli : à première vue, un imbroglio comme on en voit tant dans les livrets baroques. Un père, le roi Testoride, et ses enfants Irene et Calcante, se retrouvent après des péripéties variées et sous de faux noms au pouvoir de leur pire ennemi, Icaro, qui s'éprend d'Irene ; à l'occasion de leur mariage, Irene obtient la libération des prisonniers. Père et enfants se reconnaissent, Testoride veut ramener sa famille en Grèce, mais Irene est déchirée entre amour et devoir. Icaro craint d'être trompé et en est sûr quand se découvre le plan d'évasion ; les fuyards sont repris, mais leurs identités se révèlent dans l'émotion générale. Icaro scelle la réconciliation en épousant Irene. La lecture attentive du livret fait apparaître sa vraie source, la *Zaïre* de Voltaire, avec une fin heureuse et le remplacement de Corasmin par une sœur d'Icaro, Nicea, éprise de Calcante et jalouse elle aussi. Pourquoi cette transposition (qui n'a pas été relevée dans la plaquette de l'enregistrement « Nuova Era ») ? Il faudra attendre Chateaubriand pour que *Zaïre* passe, à tort, pour une tragédie chrétienne et Voltaire n'avait pas pris la précaution, comme il le fera pour *Mahomet*, de la dédier au pape, mais a priori l'œuvre n'offense pas le christianisme et pourrait être admise, même dans le Portugal de la très dévote Marie I<sup>ère</sup>. Mais tout Voltaire ne pouvait être vu qu'avec suspicion à Lisbonne, une fois passé le despotisme éclairé du roi Joseph, et le Portugal n'avait pas à se louer de lui : son *Poème sur le désastre de Lisbonne* après le tremblement de terre de 1755 se consacre plus aux doutes sur la Providence<sup>37</sup> qu'à la catastrophe et l'épisode portugais de *Candide* peut être jugé insultant. Il pourrait cependant y avoir une raison de plus à la transposition de *Zaïre*. La tragédie offre en Orosmane une des premières images de cet Islam « éclairé » qui devient à la mode au long du XVIII<sup>e</sup> siècle et dont Sélim dans *L'enlèvement au sérail* sera la plus éclatante illustration à l'opéra. Le vieux croisé Lusignan, qui déchire le cœur de sa fille en voulant la ramener à la religion de son enfance, apparaît au contraire plutôt fanatique, même si Voltaire est resté prudent. Or en 1780, nul n'imaginait au Portugal ou en Espagne que l'occupation musulmane avait été la période la plus heureuse pour la péninsule ibérique, le règne de l'harmonie, comme on l'a prétendu depuis... Le Portugal était fier de sa reconquête, achevée plus tôt que celle de l'Espagne et avec peu de soutien extérieur<sup>38</sup> : une fille de croisé hésitant entre christianisme et Islam et prête à épouser un sultan ne pouvait y être une héroïne attrayante. Le conflit dans l'âme d'Irene entre le patriotisme et l'amour pour un ennemi est plus anodin et s'apparente aux déchirements des héroïnes de Métastase.

---

<sup>36</sup> Le prince et le compositeur se réconcilièrent quand Haendel en 1736 composa *Atalanta* en l'honneur de Frédéric.

<sup>37</sup> Comme l'indique le sous-titre *Examen de cet axiome : Tout est bien*.

<sup>38</sup> Le père d'Alphonse Henri, premier roi de Portugal, était un Capétien de la branche cadette de Bourgogne venu comme d'autres Français participer à la Reconquête et marié en 1093 à Thérèse de Castille, comtesse de Portugal. Peu après, avec la prédication de la première croisade, les Français se tournent vers la Terre Sainte et non vers la péninsule ibérique. L'aide anglaise pour libérer Lisbonne n'est qu'une étape sur la route maritime de la deuxième croisade en 1147.

## Marie-Bernadette Bruguière

De tels déguisements sont très fréquents après la Révolution et généralement attribués au caractère sottement sourcilieux de la censure. C'est sans doute bien à la censure qu'on peut attribuer le déguisement antique de *La Juive* de Halévy dans son adaptation pour Pacini<sup>39</sup> : la liste des personnages, avec Rachele (soprano) et Eleazaro (basse) laisse aisément deviner la source. Mais les autres personnages, plus nombreux que chez Halévy, s'appellent Berenice, Manlio, Antioco, Ottavia, Sejano, Cesennio. Le conflit doit opposer Juifs et Syriens ou Romains. Mettre en scène le concile de Constance en 1844 à Milan, où l'archevêque obligeait Verdi à remplacer *Ave Maria* par *Salve Maria* dans *I Lombardi*, aurait été impossible. L'œuvre n'est pour l'instant pas disponible. Il serait intéressant de pouvoir faire une comparaison détaillée.

Dans plusieurs cas cependant, les transferts semblent plutôt relever de la courtoisie diplomatique, comme pour *Sosarme* : le plus subversif ne sera pas modifié, mais seulement l'identité des personnages. C'est bien sûr le cas de *Rigoletto*<sup>40</sup>, où le remplacement de François I<sup>er</sup> par un duc de Mantoue imaginaire ne peut que satisfaire l'Histoire et éviter toute gêne diplomatique<sup>41</sup>, tandis que les éléments politiquement subversifs ou moralement douteux restent intacts<sup>42</sup>. Les métamorphoses du *Gustave III* d'Auber<sup>43</sup> quand on voulut l'imiter en Italie paraissent relever de raisons comparables : Gustave III avait restauré l'autorité royale en Suède en 1772 et soutenu Louis XVI face à la Révolution ; mettre en scène son assassinat, encore assez récent, pouvait impliquer des sous-entendus fâcheux, sauf dans la France de Louis-Philippe. Relevons en outre qu'après la déposition en 1809 de son fils Gustave IV au profit du frère de Gustave III, Charles XIII, qui –sans enfants– adopta pour successeur Bernadotte, évinçant la dynastie nationale issue des Vasa (éteinte dans les mâles en 1877 seulement<sup>44</sup>), les affaires suédoises pouvaient être jugées diplomatiquement « sensibles » : il n'est pas surprenant qu'à Turin, même sous Charles-Albert, on ait préféré transporter l'histoire dans l'Écosse de 1570 et faire tuer le régent « Murray » (Jacques Stuart de Moray) par le duc de Hamilton<sup>45</sup>. Rien d'étonnant non plus, quinze ans plus tard, à la réaction de la censure napolitaine face au projet de Verdi sur le même sujet, faisant transformer le roi en un duc

---

<sup>39</sup> *L'Ebreca*, Sacchero, Sc. 27.2.1844. On relève parmi les interprètes des noms connus, Marietta Alboni (Berenice), Nicola Ivanoff (Manlio), Ignazio Marini (Eleazaro).

<sup>40</sup> Verdi, Piave d'ap. Hugo (*Le roi s'amuse*, 1832), Fen., 11.3.1851.

<sup>41</sup> François I<sup>er</sup> était d'ailleurs aussi l'ancêtre des Habsbourg. En outre, la fille de Saint-Vallier, que le roi est censé avoir déshonorée, n'est autre que Diane de Poitiers. Si elle fut bien la maîtresse d'Henri II, elle ne fut pas celle de François I<sup>er</sup>, malgré certains ragots (c'est d'ailleurs son mari qui intervint en faveur de Saint-Vallier, compromis avec le connétable de Bourbon). Sa fille Louise de Brézé fut la grand-mère d'Anne de Lorraine-Aumale, mariée au duc de Nemours, dont descend toute la maison de Savoie de Victor-Amédée II à Charles-Félix, ainsi que l'épouse de l'empereur Ferdinand I<sup>er</sup> (qui n'avait abdicé que trois ans avant *Rigoletto*), Louis XV et tous les derniers Bourbons de la branche aînée, la maison de Parme, celle d'Espagne à partir du mariage de Charles IV, celle de Naples après François I<sup>er</sup>, celle de Portugal (et de Brésil) après Jean VI, celle de Saxe à partir du prince Maximilien (mort en 1838), celle de Habsbourg-Toscane après Léopold II, etc...

<sup>42</sup> Voir « L'exploitation de l'histoire » et notre « Victor Hugo, inspirateur d'opéras », *MAIT* 148, 1986, p. 151 s.

<sup>43</sup> Liv. Scribe, Paris 1833.

<sup>44</sup> Les souverains actuels de Suède en descendent par les femmes, par un mariage qui eut lieu en 1881.

<sup>45</sup> Mercadante, *Il Reggente*, Cammarano, Turin 2.2.1843.

## La liberté d'expression à l'Opéra

poméranien du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>. Quand Verdi rompit avec le San Carlo et offrit son œuvre à Rome, la censure pontificale se borna à des exigences modestes et Gustave III devint gouverneur de Boston<sup>47</sup> [Aujourd'hui, sous prétexte d'authenticité, on revient souvent à la version suédoise, en changeant les décors et quelques noms, voire à des reconstructions hypothétiques de la version originale à partir des premières ébauches de Verdi<sup>48</sup>, mais certaines mises en scène laissent le spectateur perplexe : sous prétexte de vérité historique et pour sacrifier à la mode, on a récemment insisté sur l'homosexualité de Gustave III ; que reste-t-il de l'opéra dont l'intrigue amoureuse s'effondre, et comment interpréter les admirables duos entre « Gustavo » et Amelia, si c'est de Renato que le ténor est épris ? En janvier 2006 à Malmö, on récrivit l'opéra : Gustave III, devenu ministre, fut rebaptisé Olof, comme l'ancien premier ministre Palme, assassiné en 1986 ; quel est l'intérêt d'une telle mascarade, quand on sait à quel point Verdi a tenu à conserver, sinon le lieu, du moins l'époque de son livret original, et la position de souverain (fût-il de moyenne importance) de son héros, pour ne pas dénaturer sa musique ? Jamais censure n'en fit autant...]

Des considérations protocolaires analogues motivent probablement le déguisement de l'histoire de *Don Carlos* en *Andronico* chez Mercadante<sup>49</sup>, mais le masque ici ne vient pas de la censure. Le librettiste, dans une introduction historique, évoque la nouvelle de Saint-Réal, *Don Carlos* (1672) et la transposition qu'en fit Campistron en 1685 sous le titre *Andronic* : pour des raisons impérieuses qu'il ne précisait pas mais qui étaient évidentes<sup>50</sup>, Campistron avait déplacé l'action au XIV<sup>e</sup> siècle dans l'empire byzantin, sous le règne de Jean VI Paléologue (rebaptisé Colojean, on ne sait pourquoi<sup>51</sup>), mort en 1391 et dont le fils aîné Andronic IV, mort en 1385, fut effectivement un empereur rebelle en 1376-1379 avec l'appui d'un prince turc puis des Génois<sup>52</sup>. Jean VI avait épousé en secondes noces Eudoxie Comnène de Trébizonde, rebaptisée Irène par Campistron, Eudoxe devenant sa gouvernante ! Les héros principaux de *Don Carlos* sont donc remplacés par d'approximatifs équivalents byzantins, les Flamands deviennent des Bulgares (Andronic IV avait épousé une princesse bulgare) et Colojean s'appuie contre son fils sur des ministres ambitieux et féroces, rivaux mais unis pour se débarrasser du prince héritier (Mercadante n'a conservé qu'un ministre, Leone). Tout ceci est

---

<sup>46</sup> Idée abandonnée après l'attentat d'Orsini. La censure exigea un report à Florence au XIV<sup>e</sup> s. et le remplacement du bal masqué par un festin ; Verdi refusa ce changement d'atmosphère.

<sup>47</sup> Verdi, *Un ballo in maschera*, liv. Somma, Rome 17.2.1859. La puritaine Boston était un choix maladroît, comme on l'a souvent relevé ; la Caroline, la Virginie ou la Louisiane auraient été préférables au Massachusetts !

<sup>48</sup> Göteborg, septembre 2000. Plaquette de l'enr. Dynamic avec explications de Philip Gossett.

<sup>49</sup> Liv. signé D.T.P.A. (Dalmiro Tindario Poeta Arcadico, pseudonyme du comte Giovanni Kreglianovich Albinoni), Fen., 26.12.1821.

<sup>50</sup> Les sujets d'histoire « moderne » étaient rares et assez mal vus au théâtre. De plus, Philippe II était le trisaïeul de Louis XIV ; en faire un personnage de théâtre, antipathique de surcroît, était plus gênant que pour Élisabeth d'Angleterre (Thomas Corneille, *Le comte d'Essex*) ou le sultan Amurat (Racine, *Bajazet*) et en fait absolument impossible.

<sup>51</sup> Kaloyan (« Jean le Beau ») fut le nom d'un tsar bulgare et d'un Comnène de Trébizonde. On ne connaît pas de « Colojean ».

<sup>52</sup> De plus, le fils d'Andronic, Jean VII, co-empereur en 1376, emprisonné avec son père, fut à nouveau empereur rebelle en 1390, à vingt ans (il ferait un meilleur jeune premier que son père, né vers 1348, mais il survécut jusqu'en 1408 et fut empereur de Salonique de 1404 à sa mort).

évidemment plus facile à faire accepter par la censure vénitienne, c'est-à-dire autrichienne, qu'un Philippe II ancêtre de l'empereur et flanqué d'un Inquisiteur<sup>53</sup> : on comprend aisément que Kreglianovich ait préféré Campistron aux modernes Pepoli, Alfieri ou Schiller, auteurs, sur le même sujet, d'*Isabella e Carlo*, *Filippo* et *Don Carlos*. Qu'aucune idylle n'ait existé entre Andronic IV et la princesse de Trébizonde n'a pas d'importance, puisqu'il n'y en eut pas davantage entre Don Carlos et Élisabeth ! Mais Kreglianovich, sans l'avouer, a complété la tragédie de Campistron, plus fondamentalement politique qu'amoureuse, par des emprunts à Schiller : Eudoxe (Eudossa) devient une princesse, dame d'honneur d'Irene qu'elle trahit par jalousie, comme Eboli, alors que l'Eudoxe de Campistron restait fidèle. On peut remarquer que les adieux d'Andronico et d'Irene ressemblent de près à ceux de Don Carlos et Élisabeth chez Verdi, *Nel seggio placido dell'ombra amanti, Avran pur termine angoscie e pianti, E le nostre anime rapite in estasi Liete gioiscano d'un puro ardor, et Au revoir en un monde où la vie est meilleure... Et là nous trouverons dans la paix du Seigneur Cet éternel absent qu'on nomme le bonheur !... Oublions tous les noms de profane tendresse...*

Inutile d'épiloguer sur les transpositions imposées par la censure à des œuvres déjà célèbres. Il est normal qu'à Milan, sous les Habsbourg, on ait fait de *Guillaume Tell* un *Vallace* au lieu d'un ennemi de l'Autriche : entre le héros de l'indépendance suisse et celui de l'indépendance écossaise, la différence est mince, surtout dans un livret d'opéra, et le « message » politique est à peu près le même ; il est étrange d'entendre le ranz des vaches en Écosse, mais les valse ou boléros que maints opéras sèment au Moyen Âge sont aussi contraires à la couleur locale, mais aussi plaisants. Pour cette création scaligère du 26 décembre 1836, Rossini lui-même a refait le finale, sur le texte italien de Calisto Bassi<sup>54</sup>, qui laisse deviner quelques nuances politiques. Wallace et ses amis combattent bien en effet pour l'indépendance de l'Écosse, mais pas pour un gouvernement populaire : ils sont les hommes de Robert Bruce, le prétendant au trône écossais. Quand Wallace, après l'orage et la traversée mouvementée d'un loch, rejoint les siens, Elvino (Arnold) l'acclame, *A lui dovrà la Scozia, a lui soltanto, D'esser lieta e tranquillo il nobil vanto*, mais Wallace s'empresse de préciser *Salvo è Bruce, egli è la luce Che al triofo de' guidar*. On entend en coulisse un dernier et très bref combat entre Anglais et Écossais, et les cris de victoire de ceux-ci, Wallace redit, suivi par le chœur, *Roberto [Bruce] è salvo ! S'allegri il cor. Il grido alziam di gloria, e onor, Oppressa è alfin la crudeltà, Ripeti il labbro, e lieto il cor, Vittoria e securtà !* Robert Bruce ne paraît pas, mais que la victoire lui soit ainsi dédiée permet de rétablir une légitimité monarchique, donc d'avoir un opéra tout à fait politiquement correct<sup>55</sup>. Qu'à Rome le même *Guillaume Tell* soit devenu *Giuda Maccabeo*, ou *La Vestale* de Mercadante *San Camillo, azione sacra*, ne trompait personne, mais correspondait aux suggestions de Méry : satisfaire

<sup>53</sup> Rappelons que Rodrigue de Posa n'est pas dans Saint-Réal et a été inventé par Schiller (1787).

<sup>54</sup> Calisto Bassi avait déjà fait la version italienne, *Guglielmo Tell*, pour Lucques en 1831, la censure des Bourbons de Parme n'ayant pas fait déplacer le sujet (pas plus que ne le fera en 1833 celle des Bourbons de Naples).

<sup>55</sup> Rossini retrouvera Robert Bruce (sans Wallace) pour le *pasticcio* réalisé avec Niedermeyer (*Robert Bruce*, Vaëz et Royer, Paris 23.12.1846), composé d'extraits de *La donna del lago*, *Zelmira*, *Bianca e Falliero*, *Torvaldo e Dorliska*, *Armida*, *Mosè in Egitto* et *Maometto II*. Le livret illustre l'anglophobie ambiante en France (voir « L'exploitation de l'Histoire », à propos de *Charles VI*).



## La liberté d'expression à l'Opéra

aux règles locales tout en permettant au public (et aux censeurs) d'entendre *sur scène* la musique qu'il connaissait déjà par des concerts privés avec accompagnement de piano... Ces déguisements peuvent d'ailleurs être étrangers à la censure et être imposés par la protection de la propriété littéraire : c'est l'action en justice de Hugo, fort peu libéral en la matière, qui fit en France de *Lucrezia Borgia* une *Rinnegata* turque<sup>56</sup>, interdit *Ermani* et retarda *Rigoletto*.

Si la censure peut imposer des masques, il lui arrive parfois, plus étrangement, d'avoir apparemment un bandeau sur les yeux.

### LES CECITES DE LA CENSURE

Les censeurs, prétend-on, avaient coutume d'éplucher sans pitié les livrets à la recherche de la moindre insinuation politique. Un romancier bien oublié, Jules Lerminat, dans *Le fils de Monte-Cristo*, nous les décrit ainsi, sans aménité : *Le censeur est un être à part dans la création, tenant le milieu entre le policier et le tortionnaire, un flaireur de complots et un bourreau de littérature, une sorte de dentiste qui arrache les dents saines dans la crainte qu'elles ne se gâtent plus tard, un ignare et stupide personnage qui cache sa nullité sous l'aplomb, un chirurgien qui coupe une jambe en vous affirmant qu'elle nuit au développement de l'autre, qui vous crève un œil pour que l'autre devienne plus clair : une grosse bête qui en cherche de petites, un quêteur de truffes qui ne lève que des pommes de terre... Que pourrait-on dire ? Tout et ce ne serait pas assez.* Lerminat narre les malheurs d'un compositeur milanais : *Pas un livret n'avait pu passer entre les mailles serrées de la censure. L'un offensait le souverain parce qu'il était dit quelque part que parfois la défaite fait oublier la victoire – l'autre l'armée, parce que le ténor brisait une épée en scène – l'autre la religion, parce qu'une statue de la Vierge était renversée de son socle par un mécréant... Partout lèse-majesté ou sacrilège !* Pourtant, un jour, on lui propose un sujet allégorique, *La Reine des Fleurs*, qu'il soumet au censeur. Le conseiller Gluckspiel se jette sur le livret avec minutie : *La Reine des Fleurs ! Teufel ! Voyons ! Autriche, Italie, Saint-Siège, droits du souverain, revendications domestiques, révolution ? Décidément impossible de presser ces quatre mots de telle sorte qu'il en sortît une insulte au droit divin ou à la sainte Église catholique, apostolique et romaine.* L'imbécile finit donc par accorder l'autorisation : il n'a pas vu ce qui aurait dû lui crever les yeux : *La Reine des Fleurs était la Rose ; elle aimait l'œillet qui, lui, avait une passion pour la marguerite des prés. De là, lutte, courtoise bien entendu... Au dénouement, la Rose, l'orgueilleuse reine des fleurs, vaincue par l'innocence de la Marguerite, l'unissait à l'œillet sous un berceau de feuillage.* Et à cet instant, le soir de la première à la Scala, on voit le résultat : *De quelle couleur est l'œillet ? – Rouge. Un enfant ne dirait point le contraire. La marguerite ? – Blanche... Et le feuillage ? – Pardieu, vert ! Eh bien ! rouge, blanc, vert... les couleurs de l'Italie, les couleurs de la liberté !* Et l'émeute éclate.

La caricature, dira-t-on, est énorme. Pourtant, il existe dans un opéra célèbre quelque chose d'analogue à cette *Reine des Fleurs*, qu'aucun censeur n'a vu et plus bizarrement qu'aucun public n'a relevé. C'est, à la première scène de *Tancredi*<sup>57</sup>, la description des indications scéniques. Dans la galerie du palais d'Argirio, arrivent

<sup>56</sup> Créée à Paris le 27.10.1840, *Lucrezia Borgia* devint *La Rinnegata* pour la reprise du 16.1.1845.

<sup>57</sup> Rossini, Gaetano Rossi d'ap. Voltaire (1760), Fen. 6.2.1813.

des chevaliers, leurs écuyers, Isaura et des damoiselles. *Due scudieri portano due bacili d'argento, su quali molte sciarpe bianche. I cavalieri s'abbracciano, slacciano le loro sciarpe, alcune blu, altre rosse, che distinguevano i vari partiti, Deux écuyers portent deux corbeilles d'argent sur lesquelles sont des écharpes blanches. Les chevaliers s'embrassent, dénouent leurs écharpes, soit bleues, soit rouges, qui distinguaient les partis.* On entonne un chœur de réconciliation : la guerre civile finie, Syracuse se réjouit, Isaura ceint les chevaliers d'écharpes blanches, en chantant *Sia tra voi concordia eguale Delle insegne al bel candore, Qu'existe entre vous une concorde égale à la belle blancheur de vos enseignes.* Le texte est parfaitement anodin, mais que voit-on ? Une scène d'abord tricolore, bleu-blanc-rouge, où l'on ôte le bleu et le rouge pour les remplacer par le blanc, le tout à Venise sous l'occupation française : le fameux banquet où les gardes du corps avaient chanté pour Louis XVI *Ô Richard, ô mon roi, l'univers t'abandonne*<sup>58</sup> et repris la cocarde blanche en octobre 1789 était, à tout prendre, une bien moindre provocation. *Personne* pourtant depuis 1813 ne semble s'être avisé de cette énormité. Bien plus, dans l'enregistrement RCA<sup>59</sup>, les traducteurs du livret, Jacqueline Chnéour pour la version française, Lucy E. Cross pour la version anglaise et Peter M. Schaufler pour la version allemande, ont reculé, inconsciemment sans doute, devant le sens du texte et l'ont traduit exactement à contresens : *Les Chevaliers choisissent une écharpe, soit à bordure bleue, soit à bordure rouge, selon le parti auquel ils appartiennent, The Knights select their scarves from the salver, some with blue, some with red trim, identifying their particular parties, Die Ritter nehmen Tücher von den Tablets, manche mit blauen, andere mit roten Rändern, um ihre verschiedenen Parteien zu kennzeichnen.* Comment les censeurs n'ont-ils pas remarqué ce jeu de scène, comment ne s'est-on apparemment aperçu de rien à la représentation, comment Stendhal qui aimait tellement *Tancredi* n'a-t-il rien vu, au contraire ? N'ont-ils tous vu que le tricolore, sans remarquer que le blanc triomphait (il est bien sûr impensable qu'on ait interdit de suivre les indications à la scène tout en les laissant publier dans le livret) ? Il est pourtant bien difficile de ne pas voir dans ces indications scéniques une manifestation de résistance à l'occupation française, en un temps où le public cherchait –et croyait trouver– des sous-entendus politiques partout et quand la censure de Napoléon interdisait en France le *Sargine* de Dalayrac comme dangereusement royaliste, Philippe-Auguste y étant sympathique ; si plus tard Henri Heine et la *Revue des Deux Mondes* ont pu voir en *Robert le Diable* le symbole de Louis-Philippe<sup>60</sup> ou de la France<sup>61</sup>, il est surprenant que cette scène pavoisée de tricolore puis de blanc n'ait suscité aucune réaction. Est-ce parce que l'opéra était inspiré de Voltaire, dont la censure assurément n'avait pas à se méfier (mais Voltaire n'avait pas prévu ce jeu de couleurs, seulement des chevaliers disposés en demi-cercle) ?

<sup>58</sup> Grétry, *Richard Cœur-de-Lion*, Sedaine, Paris, 21.10.1784.

<sup>59</sup> 1995, Vesselina Kasarova, dir. Roberto Abbado.

<sup>60</sup> « Robert le Diable, fils d'un démon aussi dépravé que Philippe-Égalité et d'une princesse aussi pieuse que la fille de Penthièvre, est poussé au mal, à la Révolution, par l'esprit de son père ; et par celui de sa mère, au bien, c'est-à-dire vers l'Ancien Régime. Ces deux natures innées se combattent dans son âme ; il flotte entre les deux principes, il est le juste milieu ».

<sup>61</sup> « Comme Robert, la France a deux natures ennemies, deux penchants contraires, deux conseils adverses. Voilà une lutte grande et terrible, un puissant intérêt ».

## La liberté d'expression à l'Opéra

On est tenté d'expliquer cet aveuglement des censeurs par un autre, plus général, quant à l'opinion des pays occupés. Milan était pro-française (le Milanais, après tout, avait été longuement français), mais Venise, agressée et humiliée par Bonaparte sous des prétextes futiles, privée d'une indépendance millénaire, donnée à l'Autriche puis soumise à Milan sa vieille ennemie dans le royaume français d'Italie, n'avait nulle raison d'être également francophile et ne le fut pas, mais avec discrétion. Quoi que les Vénitiens aient lu derrière le décor de *Tancredi*, ils se sont probablement contentés de rire sous cape. Mais on est tenté de pouffer en voyant Stendhal lier *Tancredi* et campagne d'Italie : *De toutes les passions généreuses, la tyrannie ne permettant en Italie que l'amour, la musique n'a commencé à être belliqueuse que dans Tancredi, postérieur de dix ans aux prodiges d'Arcole et de Rivoli*<sup>62</sup>. *Avant que ces grandes journées eussent réveillé l'Italie, le nom de la guerre et des armes n'était employé en musique que pour faire valoir les sacrifices faits à l'amour. Comment des gens à qui la gloire était défendue, et qui ne voyaient dans les armes qu'un instrument d'insolence et d'oppression, auraient-ils pu trouver du charme à rêver aux sensations guerrières*<sup>63</sup> ? Si le père de Rossini a manifesté quelque enthousiasme pour les débuts de la Révolution française, si Rossini enfant a bien pu voir passer à Pesaro *les héroïques demi-brigades de 1796*, il est douteux que ce spectacle lui ait appris *l'honneur moderne* et lui ait plus tard inspiré les accents martiaux de *Tancredi*<sup>64</sup> : les sympathies révolutionnaires du jeune Rossini restent largement hypothétiques et ses opinions politiques à cette date sont incertaines<sup>65</sup>. L'apparente provocation de *Tancredi* pourrait d'ailleurs ne venir que du librettiste.

Mais Rossini, un an plus tôt, pourrait déjà s'être livré à une provocation discrète, elle aussi inaperçue (probablement pour les mêmes raisons), avec *Ciro in Babilonia*<sup>66</sup>. Cet opéra de carême, à sujet biblique selon l'usage, paraît à première vue anodin. Le tyrannique roi de Babylone Balthazar (Baldassare), en guerre contre Cyrus (Ciro) de Perse, a capturé son épouse Amira et son jeune fils. Selon un scénario usé par l'opéra baroque, il s'éprend de sa prisonnière et quand Cyrus tombe en son pouvoir, il veut épouser de force Amira. Les captifs sont sauvés *in extremis* par les troupes de Cyrus qui devient roi de Babylone. Rien de bien original. Mais dans un opéra biblique, la main de Dieu intervient pour préparer le dénouement. Cyrus est son vengeur et son instrument, *Quello son io Cui d'Israelle il Dio Dee confidar la sua vendetta ! Il giuro, Nume, che pur ti sento entro il mio cuore, Vendicato sarai. Nel giorno istesso Ch'io vincerò per te, de'fidi tuoi Sciolti saranno i ceppi e le catene, Libero il culto tuo !* Balthazar est despotique et impie : pour son festin, il fait apporter *i vasi Che trasser gli avi miei dal Tempio odiato Del Nume degli Ebrei*, et proclame son mépris pour ce Dieu *Che mai da lor difeso Perdetta un giorno in quel tremendo scempio Il trono, l'Are, i Sacerdoti, il Tempio*. Mais la foudre frappe le palais et sur le mur de la salle du festin s'inscrivent en lettres de feu

---

<sup>62</sup> C'est bien sûr totalement faux, les opéras baroques italiens regorgeant de « batailles » et de sentiments guerriers. Voir « Théorie et droit de la guerre ».

<sup>63</sup> Stendhal, *Vie de Rossini*, 1823, rééd. 1977, I, p. 14-15.

<sup>64</sup> *Vie de Rossini*, I, p. 90.

<sup>65</sup> Voir « La monarchie des lys » et notre « *L'Auberge du Lys d'Or* : Rossini, la France, et l'Europe des Bourbons », AFHIP IX, Aix-en-Provence, 1993, p. 591-611.

<sup>66</sup> Liv. Aventi, Ferrare, mars 1812.

les mots mystérieux, *Mane, Thecel, Phares*<sup>67</sup>. Le prophète Daniel (Daniello) vient les interpréter et reproche à Balthazar son ingratitude envers le Dieu d'Abraham, *Oppressi Furon i fidi suoi, Distrutto il tempio e profanati i vasi, Che tua preda rimasti Servirono ai tuoi vizi all'empie mense. Or stanco Iddio di tollerarti omai T'annunzia in questo scritto La pena meritata al tuo delitto*. Le texte sacré pourrait masquer sous son apparente neutralité des allusions contemporaines : Balthazar n'est-il pas Napoléon, dont les armées s'enlissent en Espagne et qui se prépare à l'aventure russe, le *commencement de la fin* ? Des jours *comptés, pesés, divisés*, beaucoup pouvaient alors les lui souhaiter et les crimes envers Dieu cités par Daniel pourraient être concrets et récents, l'occupation des États de l'Église, l'enlèvement du pape Pie VII, les dissolutions du concile de Paris, l'arrestation des évêques de Troyes, Gand et Tournai, le décret sur l'institution des évêques, l'abrogation du Concordat le 23 février 1812 (moins d'un mois avant la création de *Ciro*), et avec l'allusion aux trésors ravis les pillages des campagnes d'Italie. Cyrus, défenseur de Dieu, pourrait être l'un des Alliés, peut-être le mystique tsar Alexandre I<sup>er</sup>. Amira, la prisonnière, est susceptible d'interprétations symboliques : la France, l'Europe et pourquoi pas Marie-Louise... Il serait exagéré de voir dans le destin que Daniel annonce à Babylone les intentions des Alliés envers Paris : *De'nemici le spade, le faci Struggerano le torri e le mura E de'rettili e serpi l'impura Cruda sorte qui sol regnerà. D'atra polve e di cenere asperso Rimarrà questo suolo infecondo Nè avrà alcun più memoria nel mondo Dove fosse l'ingrata città*. Mais cette prophétie, non pas de Daniel mais d'Isaïe<sup>68</sup>, reparaitra dans *Nabucco*, dans un contexte résolument politique. Les censeurs de Ferrare, abusés par l'antiquité du sujet, semblent n'y avoir pas vu malice.

C'est au tour des censeurs autrichiens d'être aveugles pour l'*Attila* de Verdi<sup>69</sup>. *Attila* est en effet d'abord un opéra anti-autrichien, les Huns, encore fort mal connus, étant alors identifiés aux Germains. Attila en est le protagoniste, non le héros, et Verdi ne l'a certes pas voulu sympathique. Si Verdi conseille à Piave en 1844 de lire *De l'Allemagne* de Mme de Staël, ce n'est pas par goût pour la Germanie primitive, mais comme on signale une utile documentation. Mme de Staël, dont on connaît la germanomanie, juge Werner *le premier des écrivains dramatiques de l'Allemagne* depuis la mort de Schiller et le retrait de Goethe : *Attila* est pour elle une pièce *bien belle et bien originale*, surtout pour la *peinture vraiment admirable de la cour de Valentinien à Rome, où la vieille Rome est punie par un barbare de s'être montrée elle-même si tyrannique envers le monde : ce tableau est d'un poète historien comme Tacite*. Mais ce n'est pas ce qui a séduit Verdi dans le sujet. Certes, *Dès la première lecture, l'Attila de Z. Werner suscita chez Verdi un intérêt immédiat et passionné. Le puissant relief des personnages, le vigoureux entrelacement d'aspirations*

---

<sup>67</sup> « Compté, pesé, divisé ».

<sup>68</sup> Isaïe, XIII, 19-22.

<sup>69</sup> Verdi, *Attila*, Solera rév. Piave d'ap. Z. Werner, *Attila König der Hunnen* 1808, Fen. 17.3.1846. Verdi pensa à Piave, puis à Solera, l'homme des grandes fresques historiques, qui fit l'essentiel. Mais Solera étant retenu en Espagne au moment d'achever le dernier acte, Verdi revint à Piave, dont le dénouement scandalisa Solera : Odabella, à l'instant de tuer Attila pour venger sa famille, est saisie de peur et de remords et fuit le lit conjugal où elle devait commettre le meurtre ; ce n'est qu'après le trio avec Ezio et Foresto et les insultes d'Attila, quand on entend l'assaut donné au camp des Huns, qu'elle frappe, devançant de peu Foresto.

## La liberté d'expression à l'Opéra

*individuelles et de destins collectifs, la possibilité de revêtir de connotations patriotiques le combat entre le monde païen et le monde chrétien, entre oppresseurs et opprimés, faisaient sans aucun doute de ce « drame romantique » un sujet particulièrement adapté aux idéaux non seulement dramatiques et musicaux, mais aussi politiques, du jeune Verdi*<sup>70</sup>. Mais les oppresseurs ne sont pas les Romains, qui incarnent la civilisation jusque dans les combats, leurs soldats étant des *guerriers*, tandis qu'Attila mène des *bandits*<sup>71</sup>. La cour corrompue de Valentinien III disparaît, comme le rôle d'Honorina, la sœur de l'empereur honteusement éprise d'Attila. L'empereur, qui n'apparaît pas, est simplement qualifié d'*imbelle giovine* ou de *coronato fanciul*. C'est Aétius (Ezio) qui incarne Rome et si Verdi l'a conservé en vie jusqu'à la fin (alors que Werner le faisait mourir au combat devant la Ville), ce n'est pas uniquement pour respecter l'Histoire ni pour bien utiliser son baryton ! Aétius rappelle à Attila la gloire romaine et sa victoire aux Champs Catalauniques, une gloire qu'il sait ternie mais qu'il veut restaurer, quitte à sacrifier sa vie (*Sopra l'ultimo Romano Tutta Italia piangerà*). Werner narrait un règlement de compte entre Barbares, l'assassinat d'Attila par la Burgonde Ildegonde, une sombre créature qui s'est vouée aux dieux des ténèbres pour venger les siens. Solera et Verdi italianisent les héros, Ildegonde devient Odabella d'Aquilée<sup>72</sup>, son fiancé Foresto, le légendaire fondateur de Venise. En fait, *Fortement imprégné des idées révolutionnaires qui déboucheront peu après sur les mouvements de 1848, l'opéra élaboré par Solera et Verdi transformait profondément le drame de Werner : d'un côté la figure d'Attila – héros positif dans la saga germanique- rejoignait l'image traditionnelle du tyran « fléau de Dieu », en opposition avec les figures d'Odabella, Foresto et Ezio, exemples des vertus italiennes ; d'un autre côté, quelques scènes nouvelles (comme la fondation de Venise dans le prologue) se trouvaient insérées dans le but évident de flatter le patriotisme vénitien... L'intérêt du public se fixait en particulier sur les principaux slogans propres au Risorgimento, abondamment disséminés dans le cours du texte, comme le vers célèbre d'Ezio, Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me, ou les cabalettes de Foresto, Cara patria, già madre e reina et È gettata la mia sorte*<sup>73</sup>.

Depuis qu'Attila est revenu au répertoire, la beauté musicale et dramatique du rôle du roi des Huns, comme l'exceptionnel talent d'interprètes tels que Ghiaurov, R. Raimondi ou Ramey, a souvent amené les exégètes à rétablir une lecture à la Werner où Attila serait non seulement le protagoniste mais le héros, abattu par des traîtres. Une telle lecture est impensable pour un Italien de 1846, surtout à la Fenice : à Venise, dont Bonaparte s'est proclamé l'Attila un demi-siècle plus tôt, mais qui garde la nostalgie des splendeurs de la Sérénissime, Attila ne peut jamais être le héros. De plus, Solera et Verdi ont pris soin de rendre sympathiques les héros italiens. Odabella n'est plus vouée au mal comme Ildegonde, elle se veut imitatrice de Judith, héroïne traditionnellement positive ; son rôle d'amazone guerrière en fait un symbole de patriotisme, dans un *Risorgimento* où les femmes ont un rôle moins martial mais important, comme l'a décrit un romancier français, narrant une représentation de *Macbeth* à la Fenice en 1848 : *Les femmes, toujours promptes à*

<sup>70</sup> G. Staffieri, « Attila », *Dictionnaire*, I, p. 163-164.

<sup>71</sup> Duo Aétius-Attila, pr., sc. 5 : *Tu conduci le stesse masnade, io comando gli stessi guerrier*.

<sup>72</sup> F. Malipiero avait conservé Ildegonde dans *Attila*, Venise 1845 (publié sous le titre *Ildegonda di Borgogna*).

<sup>73</sup> G. Staffieri, l.c. *È gettata la mia sorte* est la cabalette de l'air d'Ezio, *Negl'immortali vortici*.

## Marie-Bernadette Bruguière

*céder à leurs mouvements généreux, se distinguèrent par l'exaltation de leur patriotisme. Debout, penchées sur l'appui des loges, elles jetaient des fleurs avec des bravos ! Alba avait donné le signal : son exemple fut bientôt suivi par toutes les loges ; ce fut une pluie de bouquets ; les acteurs marchaient sur des roses, et aussitôt après, entre Alba et son prétendant autrichien s'échangent ces répliques significatives : « Vous êtes bien fanatique de Verdi, ce soir ? – Il est si franchement italien ! – On le voit bien à vos applaudissements ! – Il est vrai que tout ce qui est italien me transporte ! »<sup>74</sup>. Aétius offre de partager le monde avec Attila, mais c'est pour sauver ce qui peut l'être malgré l'incapacité de Valentinien et il redevient vite *le dernier des Romains*. Foresto, qui n'existait pas chez Werner où le fiancé d'Ildegonde est mort avant le lever du rideau, est un héros positif qui guide les survivants d'Aquilée vers les îles d'une lagune et prédit la résurrection en ce *Rio Alto* de la patrie détruite, *Cara patria... dall'alge di questi marosi, Qual risorta fenice novella, Rivivrai più superba, più bella, Della terra, dell'onde stupor !* Le phénix, *la fenice* : le symbole, évident, est particulièrement fort dans ce théâtre. Enfin, la scène où Attila recule devant *Leone* met Dieu même du côté des Romains : nul n'a pu manquer d'identifier le pape saint Léon dans ce Leone même si sa qualité ne pouvait être mentionnée et chacun a reconnu dans la vision affolée du Barbare -l'apparition de saint Pierre et saint Paul- le tableau de Raphaël au Vatican. Verdi avait craint que cette scène ne fût pas autorisée, mais le patriarche de Venise n'en a pas réclamé la suppression, bien qu'elle fût « sacrée ». La censure autrichienne a laissé passer le reste sans sourciller, bien qu'on puisse difficilement croire qu'elle n'a rien compris. L'aspect chrétien a pu la rassurer et le défunt saint empire s'était voulu héritier de Rome : le culte d'Attila n'existait qu'en Hongrie et dans certaines parties d'Allemagne<sup>75</sup>, mais le nouveau nationalisme allemand ne concernait pas l'empire d'Autriche. Peut-être aussi, ayant laissé passer un an plus tôt l'*Attila* ou *Ildegonda* de Malipiero, lui aussi d'après Werner, la censure ne s'est-elle pas méfiée.*

Reste un cas où la censure n'a été ni aveugle ni tolérante, mais qui n'est pas totalement élucidé, les malheurs napolitains de *Maria Stuarda*.

### AUTOUR DE MARIA STUARDA

*Maria Stuarda* de Donizetti devait être créée au San Carlo le 6 septembre 1834. Son interdiction entre la répétition générale et la première a fait couler beaucoup d'encre et suscité des mythes, le plus tenace étant le prétendu évanouissement de la reine à la générale, évanouissement qui n'eut pas lieu puisque la reine n'était pas là. On tenta de sauver l'œuvre selon le procédé habituel de la transposition : *Maria Stuarda* devenait *Giovanna Gray* (pour *Grey*), une reine usurpatrice protestante remplaçant une reine catholique, mais le procédé échoua. Il fallut, pour concilier le contrat de Donizetti et les exigences de la censure, refaire le livret, ré-intitulé *Buondelmonte* et concernant désormais un complot à Florence<sup>76</sup>. *Maria Stuarda* vit

---

<sup>74</sup> Louis Énault, *Alba*, Paris 1857.

<sup>75</sup> Les Hongrois se croyaient descendants des Huns, établis en Pannonie. Etzel (Attila) était un prénom traditionnel dans des dynasties allemandes, notamment une branche des Hohenzollern.

<sup>76</sup> *Buondelmonte*, SC 18.10.1834, liv. « adapté » par Salatino et Donizetti.

## La liberté d'expression à l'Opéra

le jour à Milan l'année suivante<sup>77</sup>, pour peu de temps, la Malibran ayant bravé l'interdiction et traité Élisabeth de *Vil bastarda*, négligeant l'euphémisme prescrit.

On doit à Jeremy Commons les premiers éclaircissements de l'affaire napolitaine, dans sa remarquable contribution au *Convegno Internazionale di Studi donizettiani* de 1975<sup>78</sup>. Venant comme il l'a dit des antipodes, il a pu étudier la documentation d'un œil neuf sans être handicapé par le poids des préjugés et de l'histoire officielle des Bourbons de Naples<sup>79</sup>. Il a étudié la personnalité des censeurs, écrivains eux-mêmes et beaucoup moins répressifs que ne le veut la tradition historiographique consécutive à la conquête de Naples par le royaume d'Italie. Il a établi que l'interdiction n'a pu venir que du roi (alors que la censure s'était contentée de quelques accommodements) et précisé la raison de cette prohibition, qui apparaît dans une lettre du secrétaire du roi, Caprioli, au ministre de la police Delcarretto, le 4 septembre 1834<sup>80</sup> : *C'est la volonté de Sa Majesté que, pour les soirées de gala de la Cour dans les théâtres royaux, la présentation d'opéras et de ballets à argument tragique soit toujours interdite*. Delcarretto écrivait dès le 13 décembre 1831, pour *Fausta*<sup>81</sup> que les galas royaux, *consacrés à la joie publique, devraient être nourris de délicieux spectacles en harmonie avec les sentiments des spectateurs* et ne pas se changer en *soirées de tristesse et d'ennui par l'impression inévitablement déplaisante produite par des représentations qui ne correspondent nullement à leur objectif*. *Fausta* pourtant avait été créée pour l'anniversaire du roi, qui alors admettait, voire appréciait la nouvelle mode tragique. Mais en 1832 Ferdinand II a épousé Marie-Christine de Savoie, qui n'allait au spectacle que par devoir d'état<sup>82</sup>. Fortement influencé par sa femme, il a changé de goût et *Maria Stuarda* en fait les frais, bien qu'il ne s'agisse pas d'un gala. Caprioli et Delcarretto ont devancé les désirs du roi qui (pour Delcarretto au moins) étaient déjà les leurs.

Si le tragique n'est pas intrinsèquement subversif<sup>83</sup>, il est incompatible avec une atmosphère de fête et Ferdinand II n'a pas été seul à se lasser des outrances noires du romantisme montant. Mais il y avait, semble-t-il, d'autres raisons que le caractère tragique pour interdire *Maria Stuarda*, et d'abord les liens de filiation entre la reine d'Écosse et les souverains napolitains. Cette explication a été tôt avancée, par Donizetti lui-même qui écrivait *Il Re proibì la rappresentazione che la Regina scende di quella*, et (jointe à l'interdiction du tragique) par son ami Guglielmo Cottrau de façon plus détaillée, dans une lettre en français du 18 septembre 1834 : *On ne donne plus le nouvel opéra de Donizetti, au moins sous son titre de Maria Stuarda*

---

<sup>77</sup> *Maria Stuarda*, Bardari d'ap. Schiller (1800), Sc. 30.12.1835.

<sup>78</sup> « Un contributo ad uno studio su Donizetti e la censura napoletana », *Atti del primo Convegno Internazionale di Studi donizettiani* (1975), Bergamo 1983, p. 65-106.

<sup>79</sup> Il est révélateur de comparer ses recherches aux interventions, dans la discussion qui suivit, du grand critique Fedele d'Amico, qui pour étudier Naples en 1835 invoque *l'expérience de ceux qui ont connu les méthodes de la dictature*, confondant à peu près Ferdinand II et Mussolini...

<sup>80</sup> Elle évoque des répétitions de *Maria Stuarda* et de *Lucrezia Borgia*, ce qui a son importance.

<sup>81</sup> Donizetti, *Fausta*, Gilardoni et cp, SC 12.1.1832. *Fausta*, deuxième épouse de Constantin, est éprise de son beau-fils Crispe qui en aime une autre. Comme Phèdre, elle le calomnie auprès de l'empereur. Les machinations de son père Maximien, qui veut reprendre le trône, assurent la mort de Crispe que Constantin voulait gracier. *Fausta* avoue et se suicide.

<sup>82</sup> Elle avait souhaité entrer au couvent et s'était mariée par devoir.

<sup>83</sup> Voir « Rose ou noir à l'opéra : le tragique est-il subversif ? ».

*ou même de Giovanna Gray qu'on lui avait substitué... Ces deux sujets viennent d'être mis à l'index par le roi lui-même. On attribuait d'abord cette rigueur à une susceptibilité de la Reine, dont Marie Stuart est la duodéciaëule, ni plus ni moins que le roi par Marie-Louise de Savoie, femme de Philippe V; mais il est avéré maintenant que ce n'est que le corollaire d'un changement absolu de système.* La susceptibilité n'aurait pas été valable pour Lady Jane Grey, simple cousine sans postérité. Pour Marie Stuart, la parenté existe bien, de multiples façons pour le roi<sup>84</sup> et la reine, directe et plus proche que ne le croit Cottrau : par sa bisaïeule paternelle Élisabeth de France, duchesse de Parme, fille de Louis XV et arrière-arrière-petite-fille de « Madame » Henriette d'Angleterre, Ferdinand comptait Marie Stuart pour nonaïeule ; par sa grand-mère paternelle Marie-Caroline d'Autriche, arrière-petite-fille de la Princesse Palatine (petite-fille d'Élisabeth Stuart), elle était son octaïeule. Elle était de même l'octaïeule de Marie-Christine de Savoie dont le grand-père maternel Ferdinand d'Autriche était frère de Marie-Caroline. La grand-mère maternelle de Marie-Christine, Marie-Béatrice d'Este, petite-fille d'une Orléans, descendait de la Palatine à la quatrième génération et avait aussi pour bisaïeule paternelle Charlotte de Brunswick, petite-fille d'Édouard de Palatinat, fils d'Élisabeth Stuart : Marie Stuart était ici deux fois la nonaïeule de Marie-Christine. Enfin le grand-père paternel de Marie-Christine, Victor-Amédée de Sardaigne, était l'arrière-petit-fils d'Henriette d'Angleterre, faisant ici de Marie son heptaïeule. Le roi et la reine ont pu ne pas apprécier de voir une parente multiple transformée en héroïne d'opéra et décapitée à la fin<sup>85</sup>.

Cette répugnance pouvait avoir des raisons plus proches : quarante ans plus tôt on avait décapité une autre reine, Marie-Antoinette, grand-tante à la fois de Ferdinand et de Marie-Christine, souvenir beaucoup plus sensible. Les liens étaient multiples entre les maisons de France et de Naples ; la grand-mère maternelle de Ferdinand (Bourbon lui-même), Louise de Parme, était cousine germaine de Louis XVI. Victor-Emmanuel, père de Marie-Christine, était cousin issu de germain du père de Louis XVI. L'oncle de Marie-Christine, Charles-Emmanuel IV, avait épousé la sœur de Louis XVI, Clotilde de France, et ses tantes Louise et Marie-Thérèse les futurs Louis XVIII et Charles X. Nièce à la mode de Bretagne, par les Habsbourg, de la duchesse d'Angoulême Madame Royale, la reine de Naples était par les Savoie cousine germaine du duc d'Angoulême et de son frère le duc de Berry, tandis que la duchesse de Berry, Marie-Caroline de Naples, demi-sœur de Ferdinand II, était cousine de Marie-Christine du 2<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> degré!

Avec cet écheveau généalogique, on touche à d'autres raisons, politiques et non plus sentimentales, de l'hostilité à *Maria Stuarda*. En France, la révolution de 1830 a renversé ces proches parents des souverains de Naples. La femme de Louis-Philippe,

---

<sup>84</sup> Le roi ne descendait cependant pas de Marie-Louise de Savoie, dont la postérité fut tôt éteinte, mais d'Élisabeth Farnèse, 2<sup>e</sup> femme de Philippe V.

<sup>85</sup> Les *Maria Stuarda* de Casella (Florence 1812) et de Mercadante (Bologne 29.5.1821), racontant les noces de Marie et de Darnley sur un livret anonyme fantaisiste (le nom même de Darnley est changé), étaient plus acceptables à cet égard. De *Maria Stuarda ossia I carbonari di Scozia* (!), *mélodrame héroï-comique* de P. Sogner sur son propre livret, Venise 1815, on ne connaît que le titre, qui laisse supposer une certaine fantaisie historique...



## La liberté d'expression à l'Opéra

Marie-Amélie de Naples, était bien la tante de Ferdinand et la tante à la mode de Bretagne de Marie-Christine, mais les rapports politiques étaient tièdes. Surtout, de plus récents événements pouvaient faire voir en *Maria Stuarda* des allusions diplomatiques qui pour les auteurs n'y étaient sûrement pas. En 1832, la duchesse de Berry avait tenté de soulever la Vendée et de renverser le mari de sa tante ; Marie Stuart prétendait au trône d'Élisabeth, sa tante à la mode de Bretagne. Capturée par le futur maréchal Bugeaud, Marie-Caroline fut emprisonnée dans des conditions ignobles et libérée seulement en juin 1833 : la captivité fut moins longue que celle de Marie Stuart et s'acheva moins tragiquement, mais le rapprochement pouvait venir à l'esprit<sup>86</sup>.

Autre difficulté diplomatique possible, l'aspect odieux du personnage d'Élisabeth, qui pouvait déplaire à l'Angleterre<sup>87</sup>. Le romancier Wilkie Collins, certes, qualifia Élisabeth de *très surévaluée*<sup>88</sup>, mais c'est là une exception ; l'Angleterre du XIX<sup>e</sup> siècle tend à exalter le mythe de *Gloriana*. Toutefois, les rapports entre Naples et l'Angleterre, excellents au temps des guerres révolutionnaires et napoléoniennes, s'étaient rafraîchis, même si le gouvernement britannique ne qualifiait pas encore celui de Naples de *négation de Dieu érigée en système de gouvernement* comme le fera Gladstone. Mais l'Angleterre admettait qu'on présentât Élisabeth comme une femme jalouse, du moment qu'on voyait en elle une grande souveraine : *Marie Stuart* de Schiller avait inspiré un opéra à Londres<sup>89</sup> et nul n'y avait trouvé à redire. Si l'œuvre avait eu peu de succès, c'était apparemment parce que la Pasta n'était pas en voix et aussi parce que la critique jugea le sujet *trop sombre pour plaire*, curieuse préfiguration des positions napolitaines.

Mais Marie Stuart, héroïne voire martyre catholique, est peinte par Schiller, auteur protestant qui l'a faite sympathique mais coupable. Au fidèle Talbot, qui a reçu les ordres pour pouvoir la confesser<sup>90</sup>, elle avoue implicitement sa complicité dans le meurtre de son mari Darnley<sup>91</sup>, et semble-t-il (bien que le passage soit obscur) dans celui de son secrétaire Rizzio, ce qui est historiquement faux mais implique à tort qu'il était son amant ; le texte semble admettre confusément une complicité avec Babington qui projetait l'assassinat d'Élisabeth. Or tout cela, Marie l'a toujours nié et l'Histoire a bien des doutes. Le livret pourrait donc paraître hostile ; on se rappelle d'ailleurs l'opinion brutale exprimée par Donizetti quand ses deux *prime donne* en sont venues aux mains en répétition en se traitant de putain, *Ces deux reines étaient des putains et vous en êtes aussi...*

---

<sup>86</sup> Même le *Vil bastarda* pouvait être suspect, non à l'égard de Marie-Amélie mais de son mari : Philippe-Égalité avait encouragé par ferveur sans-culottiste une rumeur de bâtardise des Orléans que le roi des Français préférait voir oublier.

<sup>87</sup> *Giovanna Gray* aurait été à cet égard satisfaisante : que la catholique Marie Tudor fût antipathique aurait pu plaire à Londres. C'était moins admissible à Naples. Transposer la rivalité amoureuse des reines était délicat, Lady Jane Grey étant mariée.

<sup>88</sup> *That highly overrated female, Queen Elizabeth (The Woman in White, 1859, 2<sup>e</sup> période, récit de Marian Halcombe, rééd. « Everyman », Londres 1969, p. 179).*

<sup>89</sup> Coccia, *Maria Stuart* (ou *Stuarda*), Giannone (plus fidèle à Schiller que Donizetti), 7.6.1827.

<sup>90</sup> Ce point a suscité des difficultés d'ordre religieux. À Milan encore, on interdira à la Malibran de s'agenouiller pour cette scène, qui pouvait profaner les sacrements.

<sup>91</sup> Pourtant, à la dernière scène, elle parle à Cecil des *finti scritti* sur lesquels on la condamne, les fameuses « lettres de la cassette ».

## Marie-Bernadette Bruguière

Enfin, alors que s'apprêtait la première de *Maria Stuarda*, on tentait à Naples de monter *Lucrezia Borgia* : c'était sans nul doute de trop. Le librettiste Romani, qui détestait ce sujet, s'était vainement efforcé d'y faire renoncer Donizetti. Tout le monde était choqué, surtout par la scène grand-guignolesque de l'empoisonnement massif et des cinq cercueils. L'hostilité au noir ne pouvait qu'être accrue par tout effort pour ressortir l'œuvre. De plus, Lucrece Borgia, fille de pape (ce que le livret omettait prudemment), était l'ancêtre des souverains de Naples par Anne d'Este, les Gonzague et les Habsbourg, et de la reine en particulier par Jeanne de Savoie-Nemours, l'épouse du duc Charles Emmanuel II. Si l'on ajoute qu'en 1833 la *Parisina* de Donizetti<sup>92</sup> mettait en scène avec le nom erroné d'Azzo et sous un jour cruel un autre ancêtre de Marie-Christine, Nicolas III d'Este, on pourrait croire que pour les souverains Donizetti s'intéressait trop à leurs ancêtres les moins plaisants! Tout cela, sans être aussi explicite, a pu peser sur le destin de *Maria Stuarda*, sans empêcher Donizetti plus tard de mettre en scène à Milan et à Paris la Padilla et Éléonore de Guzman<sup>93</sup>, deux autres aïeules peu recommandables de toutes les têtes couronnées d'Europe...

Mais au total la censure, dans bien des cas, s'est montrée bonne fille, et les Habsbourg de Toscane ont laissé passer Lucrece et Parisina.

---

<sup>92</sup> *Parisina*, Romani, Florence, 17.3.1833.

<sup>93</sup> *Maria Padilla*, G. Rossi d'ap. Ancelot, Sc. 26.12.1841. *La Favorite*, Vaëz et Royer, Paris 2.12.1840.

-II-

**OPÉRA, NATURE ET DROIT**

Contraire à la nature pour Saint-Evremond et d'autres, l'opéra lui est pourtant associé dans ses livrets, au moins par allusion, dès sa naissance : dans la *Dafne* de Peri, en 1597 à Florence (réduite à des fragments), la nymphe devient laurier. L'*Euridice* de Rinuccini, mise en musique par Peri et Caccini, sans dire le mot est imprégnée de l'idée de nature : soleil, étoiles, lumière, nuit, nuages, fleurs, roses, violettes, lauriers, oiseaux, fauves, ruisseaux, orages, tempêtes, autant d'images pour la beauté, l'amour, la joie, la douleur ou l'espoir d'Orphée, d'Eurydice et de leurs amis. Images et thèmes qui traduiront les sentiments pour plus de deux siècles dans opéras et oratorios : les saisons prennent à la nature des dons pour la Vierge (lis et roses du printemps de l'Annonciation, fruits de l'automne de la Nativité, neige pure de l'hiver de l'Immaculée Conception, cœur de l'été de l'Assomption). Iphise voit dans le cours fuyant des ruisseaux *l'image des grandeurs du monde*. Flavio compare la tyrannie à la glace et Domitien son pouvoir à un torrent. Douceur et bonté trouvent des correspondances dans la nature : la Vierge chante *C'est la nuit, tout est calme encor dans la nature* ; jeunes filles et laboureurs saluent l'éveil de la nature au matin<sup>1</sup>. La nature s'associe à l'amour, à la beauté, à la joie, à la tranquillité<sup>2</sup>, au bonheur, à l'espoir, à la prospérité, à la gloire de la France, à la grandeur de Dieu<sup>3</sup>, à la mélancolie, à la douleur, à la colère, à la mort, au deuil<sup>4</sup>. Elle reste présente sans être nommée : Wagner emploie *Natur* trois fois<sup>5</sup>, jamais dans l'affrontement des forces naturelles qu'est la *Tétralogie*, mais le jeu du soleil dans le Rhin, l'évocation du printemps, les murmures de la forêt, l'oiseau, Siegfried même (incarnant « l'état de nature » dans sa force incontrôlée) ou son voyage sur le Rhin<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Peri, *Euridice*, Florence 1600. Caccini, *Euridice*, Florence 1602. B. Marcello, *Il pianto e il riso delle quattro stagioni*, Vitelleschi, Macerata 1731. Montéclair, *Jephté*, Pellegrin, Paris 1732, IV 1. Leonardo Leo, *Decebal*, an., Naples 1743, I 2 et I 12. Massenet, *La Vierge*, Grandmougin, Paris, 1880, I. Gounod, *Faust*, Barbier et Carré, Paris 1859, I 1.

<sup>2</sup> J. M. Leclair, *Scylla et Glaucus*, d'Albaret, Paris 1746, V 1. Mondonville, *Les Fêtes de Paphos*, Paris 1758, II (*Érigone*, La Bruère). Janacek, *Katia Kabanova*, cp, Brno 1921, I. Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse*, Badoaro, Venise 1641, V 10. Lully, *Thésée*, Quinault, Saint-Germain-en-Laye, 1675, IV 7. Mercadante, *Il Bravo*, Rossi, Scala 1839, I 2.

<sup>3</sup> Bellini, *La Sonnambula*, Romani, Milan 1831, I 1, *Il Pirata*, Romani, Sc. 1827, I 1. L. Berkeley, *Ruth*, Crozier, Londres 1954, 2. Lully, *Ballet royal de Flore*, Benserade, Tuileries 1669, XIV<sup>e</sup> entrée. A. Scarlatti, *Umanità e Lucifero*, Rome 1706.

<sup>4</sup> Bellini, *I Puritani*, Pepoli, Paris 1835, I 2, *Il Pirata*, I 1. Mayr, *Ginevra di Scozia*, Rossi, Trieste 1801, I 11 et II 3. Bellini, *La Sonnambula*, fin. II. A. Scarlatti, *Il dolore di Maria Vergine*, an., Rome 1717. Erkel, *Hunyadi Laszlo*, Egressy, Budapest 1844, III 4. Mercadante, *Il Bravo*, III 5.

<sup>5</sup> *Das Liebesverbot*, Magdebourg 1836, I 3. *Rienzi*, Dresde 1842, II 3. *Parsifal*, Bayreuth 1882, III (Enchantement du Vendredi Saint).

<sup>6</sup> *Rheingold*, Munich 1869, I. *Die Walküre*, Munich 1870, I. *Siegfried*, Bayreuth 1876, II. *Götterdämmerung*, Bayreuth 1876, entre pr. et acte I.

en sont des rappels évidents. Et ne trouve-t-on pas un opéra (oublié) intitulé *I portentosi effetti della madre Natura*<sup>7</sup> ?

Omniprésente dans la pensée européenne du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, la nature l'est aussi à l'opéra et le restera, dans tous les domaines : nature et systèmes du monde, nature humaine et ses lois, nature et beauté, morale, religion, société, bonheur, « nature humaine » et « nature des choses », nature et Providence (voire nature divine, sujet qu'on n'attendait guère sur les scènes lyriques<sup>8</sup>), nature et nécessité, nature et progrès. Si on n'attend pas de l'Opéra la traduction fidèle des nuances politico-philosophiques, il donne en revanche un reflet assez exact. La nature s'y montre, dès avant le XVIII<sup>e</sup> siècle ou le romantisme, sous les deux aspects qui ont fondé les systèmes : *Senza il lavoro, se vedean biondeggiar l'ariste d'oro, Qui triboli e spine s'imbosca il prato e acciò sterile, ignodo, il campo non rimanga, bastanti appena son vomere e vanga*. Nature de Hobbes, dure et sauvage avec des hommes à son image, *loups pour l'homme*, nature de Locke ou Rousseau, voire Bernardin de Saint-Pierre, bienveillante et nourricière avec aussi des hommes à son image (*Nous suivons sur nos bords l'innocente nature*), bergers, paysans, et « bons sauvages ». Une nature qui écrase l'homme ou que l'homme soumet (*Nulla impresa per huom si tenta in vano Nè contr'à lui più sà Natura armarse*<sup>9</sup>). Dieux et magiciens courroucés ou malveillants suscitent tempêtes, séismes, bêtes féroces et monstres, souvent à l'appel des méchants<sup>10</sup>. Méphisto pervertit la nature, rend les fleurs maléfiques ou envoûte Faust par le parfum des roses, Klingsor a son jardin enchanté et ses filles-fleurs ensorcelantes. Miarka la bohémienne, *la fille à l'ourse*, chante la nature, l'eau, le vent, le soleil, mais sa nature est totalement asociale. Nersa l'errante n'a qu'un rêve, l'appel mystérieux de la nature et de l'inconnu, de l'infini que symbolisent la mer et ses génies. Traîtres et personnages tourmentés ou désespérés appellent les calamités naturelles ou s'en réjouissent et les sombres héros romantiques croient s'y refléter. Suscité par un dieu violent, l'orage de *L'or du Rhin* purifie une sombre atmosphère pour l'entrée au Walhalla sur un arc-en-ciel<sup>11</sup>. Dèités

<sup>7</sup> D. Scarlatti, Venise 11.11.1752.

<sup>8</sup> A. Scarlatti, *Oratorio per la Santissima Trinità*, an., Rome 1715, I, Infidélité/ Amour divin.

<sup>9</sup> Draghi, *La Vita nella Morte*, Minato, Vienne 1688. Rameau, *Les Indes galantes*, IV, *Les Sauvages* (Paris 1736) : « bons sauvages » avant le *Contrat social*. Sallinen, *Punainen viiva (La ligne rouge)*, cp, Savonlinna 1983. Monteverdi, *Orfeo*, Striggio, Mantoue 1607, fin. III.

<sup>10</sup> Lully, *Thésée*, I 8, *Proserpine*, Quinault, Saint-Germain-en-Laye, 1680, III 7. Rameau, *Zoroastre*, Cahusac, Paris 1749 rév. 1756, III 7. Gluck, *Bauci e Filemone*, Pagnini, Parme 1769, 5. Lully, *Alceste*, Quinault, Paris, 1674, I 8, *Persée*, Quinault, Paris 1682, IV 4. J. F. Rebel, *Ulysse*, Guichard, Paris 1703, IV 9. Marcello, *Arianna*, Cassani, Venise 1726. F. Rebel et Francoeur, *Pirame et Thisbé*, La Serre, Paris 1726 rév. 1740 et 1771, II 6. Rameau, *Hippolyte et Aricie*, Pellegrin, Paris 1733, IV 4, *Dardanus*, La Bruère, Paris, 1739 rév. 1744, III 4. Mondonville, *Les Fêtes de Paphos*, I (*Vénus et Adonis*, Collé), *Titon et l'Aurore*, Houdar de la Motte, Paris 1753, II 4. Mysliveček, *Bellerofonte*, Bonechi, San Carlo 1767, I 2. Paisiello, *Fedra*, Savioni, SC 1778, II 10. Salieri, *Palmira, regina di Persia*, Gamerra, Vienne 1795, I 6. Mayr, *Fedra*, Romanelli, Sc. 1820, I 8. Rameau, *Les Indes galantes*, Fuzelier, Paris 1735 rév. 1736, II 5-8. Spohr, *Jessonda*, Gehe, Cassel 1823, III, chœur.

<sup>11</sup> Gounod, *Faust*, III. Berlioz, *La Damnation de Faust*, cp, Gandonnière et Nerval, Paris 1846, II 6. Wagner, *Parsifal*, II. Alexandre Georges, *Miarka*, J. Richepin, OC 7.11.1905. Smareglia, *Oceana*, Benco, Sc. 22.6.1903. Berlioz, *Damnation de Faust*, IV 16. Wagner, *Tristan und Isolde*, Munich 1865, I 1. Verdi, *Otello*, Boito, Sc. 1887, I. Aribert Reimann, *Lear*, Henneberg, Munich 1978, I 3. Chabrier, *Gwendoline*, Catulle Mendès, Bruxelles 1886, I 4. Wagner, *Rheingold*, 4.

## Opéra, Nature et Droit

protectrices et mages bienveillants<sup>12</sup> rétablissent l'ordre naturel<sup>13</sup> (chez Steffani, les dieux propices ou hostiles à Énée alternent leurs ordres contradictoires aux éléments<sup>14</sup>), font surgir les bienfaits de la nature et récompensent valeur et bonté<sup>15</sup>. Les invocations à la nature sont courantes, même hors de *Werther* et de *La Damnation de Faust*<sup>16</sup>.

Mais les références explicites au droit naturel sont rares et pas toujours où on les attend. C'est de façon assez fantaisiste que Gafforio cite *il Puffendorff e il Grozio*. Voltaire librettiste ne s'y intéresse pas plus qu'à la nature, ni Rousseau dans son *Devin du village*<sup>17</sup>. L'Américain de Piccinni est un homme « naturel » qui juge les mœurs européennes d'une complication insensée, mais on ne peut tirer de son rôle un tableau du droit naturel. La Nature créatrice de Beaumarchais l'ignore, comme Oromasès, roi des génies et créateur, ou Prométhée<sup>18</sup> (elle se borne à mentionner l'égalité qui ne doit être que future, *Éteignons en eux Ce germe d'une grande idée, Faite pour des climats et des temps plus heureux*). Mais le couronnement de *Tarare* ajouté en 1790 implique contrat social et souveraineté populaire (*Ce peuple... dépose en tes mains lui-même Sa redoutable autorité*), libère les esclaves (*Le despotisme affreux outrageait la nature*), introduit le divorce et proscrit les abus de liberté. Déjà à Venise en 1707, un opéra avait parlé de souveraineté populaire en pleine Antiquité : exigeant un gage de l'usurpateur Farnace, Mitridate Eupatore veut *De'popoli il consento* et insiste *Non t'adular, monarca, L'universal volere è il tuo sovrano*<sup>19</sup>. Venise, en tant que république (certes aristocratique), fait parfois exprimer à l'opéra des idées peu habituelles ;

<sup>12</sup> Cavalli, *Didone*, Busenello, Venise 1641, II 2. Cesti, *Argia*, Apolloni, 1655, pr. Lully, *Alceste*, II, *Isis*, Quinault, Saint-Germain en Laye, 1677, pr. 2, *Amadis*, Quinault, Paris 1684, IV 6, *Roland*, Quinault, Versailles 1685, V 1.

<sup>13</sup> J. F. Rebel, *Ulysse*, IV 6. Rameau, *Zoroastre*, II 3, *La naissance d'Osiris*, Cahusac, Fontainebleau 1752, 3.

<sup>14</sup> Steffani, *Amor vien dal destino*, Dusseldorf 1709, *Introduzione*.

<sup>15</sup> Lully, *Phaéton*, Quinault, Versailles, 1683, IV 1, *Atys*, Quinault, Saint-Germain-en-Laye 1676, I 2, *Proserpine*, I 2. Purcell, *The Fairy Queen*, an., Londres 1692, *The Indian Queen*, Dryden et Howard, Londres 1695, pr. Rebel et Francoeur, *Pirame et Thisbé*, III 5. Rameau, *Zéphyre*, an., 1750/55. Gluck, *Aristeo*, Pezzana, Parme 1769, 5.

<sup>16</sup> Massenet, *Werther*, liv. Blau, Milliet et Hartmann, Vienne 1892 et Paris 1893, I 4. Berlioz, *Damnatio*, IV 16. Dans *Faust* de Gounod, la nature est associée à l'amour (chœur I 1, III 3), sauf I 1, *En vain j'interroge en mon ardente veille La nature et le créateur*. Le *Faust* de Schumann (*Szenen aus Goethes Faust*, Dresde, Leipzig et Weimar, 1849) salue la nature à l'aube, II, n°4, et rêve de lui faire face sans magie, II, n°5. Chez Boito (*Mefistofele*, cp, Scala 1868), la nature l'apaise ; son *Credo : Natura ! Amor ! Mistero ! Vita ! Dio !* Chez Spohr (*Faust*, Bernard, Francfort 1818, rév. Londres 1852, II), il boit un philtre pour accéder aux secrets de la nature. Busoni (*Doktor Faust*, cp, Dresde 1925, II) n'offre qu'un « philosophe de la nature » à demi ivre.

<sup>17</sup> Paisiello, *Il Re Teodoro in Venezia*, Casti, 1780, I 13, *Un espediente... propongo, È sempre savio e giusto, Quand'utile è un negozio, Come c'insegna il Puffendorff e il Grozio*. Rameau, *Le Temple de la Gloire*, Voltaire, Versailles 1745 rév. 1746, pas de nature ; *La Princesse de Navarre*, Voltaire, Versailles 1745 rév. Bordeaux 1763, II, *Répétez avec moi ce que dit la nature*. Rousseau, Fontainebleau 1752 (il écrit une fois nature : *Ici de la simple nature L'Amour suit la naïveté*, 8. Mozart, *Bastien und Bastienne*, Weisskern d'ap. Rousseau, 1768, pas de *Natur*).

<sup>18</sup> Piccinni, *L'Americano*, Longi, Rome 1772. Salieri, *Tarare*, Beaumarchais, Paris, 1787, pr., rév. 1790, 1795, 1802, 1819 (v. it. Da Ponte, *Axur, Re d'Ormus*, Vienne 1788, sans pr.). Rameau, *Zaïs*, Cahusac, Paris 1748, pr. 1-2, *Anime la Nature, Soleil* (comme d'autres « frères », le franc-maçon Cahusac ne parle pas de droit). Mondonville, *Titon et l'Aurore*, pr. 2, *Règne sur les mortels que mon art a fait naître, C'est à l'Amour... De leur donner un nouvel être* (Prométhée).

<sup>19</sup> A. Scarlatti, *Mitridate Eupatore*, G. Frigimelica Roberti, Venise 5.1.1707, II 4.

Eupatore a d'ailleurs des arrière-pensées : héritier caché du royaume de Pont, il veut connaître l'opinion de ses sujets. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, *Guercoeur* prédit un triomphe qui semblerait celui du droit naturel : *Un jour, dans la patrie et sur toute la terre, le rêve de ta vie, Guercoeur, doit s'accomplir. L'homme, enfin conscient de sa tâche, doit grandir dans l'amour et dans la liberté. La fusion des races, des langages, lui donnera le culte de la paix. Par le travail, il vaincra la misère ; par la science il vaincra la douleur, et pour monter à moi dans un élan suprême, il unira la Raison à la Foi. Voici venir l'aube des temps nouveaux, où la faune et la flore, docilement soumises, libèreront vos êtres de la faim, où votre conscience, inondée de lumière, évoluera dans les sphères du bien, où votre esprit vainqueur, terme de la matière, comprendra sans effort les lois de l'univers, mais c'est la Vérité qui parle, non la Nature*<sup>20</sup>. Parfois cependant la Nature est expressément source de droit : *la loi douce et pure Qu'au fond de votre cœur A tracée avant moi la main de la Nature, Votre premier législateur*. Des êtres vertueux s'honorent d'obéir aux « lois de la nature » et s'indignent si on les viole : *Chi di natura Alle leggi ubbidisce, altro non cura*, affirme Philémon, mais Jupiter outré est prêt à punir, *E cosi dunque obblia Questa malnata gente Di natura ogni legge, ogni dover ?... Ma giusto è pure Che quel suolo indegno Che a'dritti di natura empio s'oppono, Conosca un Dio che su i mortali impera*<sup>21</sup>. Rareté prévisible, le langage usuel de l'opéra n'étant pas celui des théories juridiques. L'opéra moderne, pourtant plus ouvert aux conflits politiques et sociaux, n'est guère plus explicite, dans les œuvres disponibles (peut-être l'est-il dans des œuvres connues seulement par les dictionnaires, *L'écharpe rouge, Secondatto, Des droits de l'homme* ou *The savage land*<sup>22</sup>). Toutefois, à défaut des mots, les idées sont là.

### LE DROIT NATUREL, CADRE DE LA VIE SOCIALE

Nous rencontrons surtout le droit naturel « chrétien », de saint Thomas d'Aquin à Bodin et Suarez, ou plutôt -la plupart de ses préceptes remontant à l'Antiquité- le droit naturel « traditionnel ». Grotius, Pufendorf et autres pères du droit naturel « moderne » se prêtent peu à la mise en musique et sont protestants, l'Opéra est né dans les pays catholiques : l'Opéra devenu universel et la religion moins importante, l'école du droit naturel était moins à la mode. Néanmoins, droit naturel traditionnel et droit naturel moderne sont souvent proches quant aux principes ; s'ils s'opposent, à l'Opéra, le droit traditionnel l'emporte.

La parenté générale entre Dieu, nature et droit se conçoit aisément à partir de la *Prima Regula* de Grotius, *Le Droit est ce que Dieu a signifié être sa volonté* -à l'opéra, *Dio, Quel motor increato... I sovrani decreti Del gran Dio delle sfere*<sup>23</sup>-,

---

<sup>20</sup> Magnard, *Guercoeur*, cp, Paris 1931, III 2. Pour Magnard (en note), c'est le triomphe du « substantialisme », doctrine issue du transformisme de Lamarck, Darwin et Herbert Spencer, *formulée définitivement par notre admirable Clémence Royer* et qui *comble l'abîme qui sépara trop longtemps la philosophie de la science*, en se rapprochant de la Vérité (cf Teilhard de Chardin).

<sup>21</sup> Rameau, *Sibaris*, Marmontel, Fontainebleau 1753, 1. Gluck, *Bauci e Filemone*, 2 et 5.

<sup>22</sup> Aperghis, A. Badiou, Lyon 1984 (grève de postiers, révolte paysanne, troubles sociaux, guérillas, en Amérique du Sud et en Océanie). Bruni-Tedeschi, cp, Nice 1987 (pamphlet contre la tyrannie avec influence démo-libérale et marxiste-léniniste). M. Constant, sur textes « des Lumières », Marseille 1989. Jin Xiang, Wan Fang, Washington 1992 (internement politique).

<sup>23</sup> Pasquini, *Caino e Abele*, Apolloni, Rome 1671, I.

## Opéra, Nature et Droit

ainsi précisée : Dieu a doté les choses créées de certaines propriétés naturelles, par lesquelles elles se conservent et parviennent chacune à leur bien comme par une prime loi originelle. Aussi est-ce à juste titre que poètes et philosophes anciens ont tenu l'amour pour le principe de tout l'ordre naturel<sup>24</sup> ; le christianisme, au premier commandement *Tu aimeras le Seigneur ton Dieu*, a ajouté *Tu aimeras ton prochain comme toi-même pour l'amour de Dieu*. *S'ami l'uomo a vicenda, Solo s'adori Iddio*, dit Adam : Abel acquiesce, Caïn refuse, *Sol m'è guida il mio volere, Sol m'è legge il mio desio, Odio l'uom, mi celo a Dio*. Attitudes amplement illustrées, hors même de toute référence vétéro- ou néo-testamentaire : Philémon évoque le *fraterno affetto* *Che per ogni mortal nudriamo in petto*. Dans le premier opéra allemand, la Musique libérée de l'esclavage mondain s'engage dans sa liberté nouvelle à louer Dieu et à aimer le prochain. Montezuma vu par Frédéric de Prusse arrange en ce sens la religion aztèque, *santa e perfetta appien, Ella c'impone d'amare e di servir ogni mortale, c'insegna a compatire chiunque pensi altrimenti da noi*<sup>25</sup>. De cet amour, on verra le rôle et les formes, puis les fruits « naturels », famille et société politique.

### L'AMOUR, MOTEUR DU MONDE

Moteur de la nature et du monde<sup>26</sup>, l'amour peut être assimilé à la grâce divine (*grazia feconda per cui vive natura e ogn'alma vive*<sup>27</sup>), mais plus souvent invoqué sous son propre nom. En 1649, Cavalli lui fait vaincre le destin. Premier opéra français, *Pomone* évoque *ce dieu puissant dont la vertu Anime tout ce qui respire*, Lully enchaîne *l'Amour... est le plus grand des dieux*<sup>28</sup>. Maints exemples seraient aussi révélateurs<sup>29</sup>. Dans ce rôle, l'amour est incarné chez les Grecs par Aphrodite Ourania, que prient les habitants d'Amathonte, *Reine de la Nature, ô puissante déesse...*, *Vous par qui l'univers se reproduit sans cesse, Régnés sur nous !* Le prologue de *Castor et Pollux* est le plus explicite : contre les troubles de la guerre, à l'appel de Minerve, l'Amour invoque Vénus, *Toi par qui l'univers reconnaît mon empire, Qui soumet les mortels, qui règnés sur les Dieux, Toi, qui sortis des mers pour embellir les Cieux, Reine de tout ce qui respire...* ; Vénus paraissant, *La nature se renouvelle, Un pur éclat se répand dans ces lieux, Mars cède au dieu de la*

<sup>24</sup> *De Jure Praedae*, cap. II, *Regula I*, p. 7-8, et p. 9. Cf A. Dufour, *Droits de l'Homme, Droit naturel et Histoire*, Paris 1991, p. 117 s.

<sup>25</sup> Pasquini, *Caino e Abele*, I. Gluck, *Bauci e Filemone*, 2. S. T. Staden, *Seelewig*, « poème sylvestre et religieux », Harsdörffer, Nuremberg 1644, pr. Graun, *Montezuma*, Frédéric II et Tagliazucchi, Berlin 1755.

<sup>26</sup> A. Scarlatti, *Oratorio per la Santissima Trinità*, I, Amour divin.

<sup>27</sup> A. Scarlatti, *La Colpa, il Pentimento e la Grazia*, cardinal Ottoboni, Rome 1708.

<sup>28</sup> Cavalli, *Giasone*, Cicognini, Venise, pr. Cambert, *Pomone*, Perrin, Paris 1671, I 1. Lully, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, Quinault et Molière, Paris 1672, III 1.

<sup>29</sup> Cavalli, *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, Busenello, Venise 1640, I 3, *Egisto*, Faustini, Venise 1643, I 9, et III 4. Gibbons et M. Locke, *Cupid and Death*, J. Shirley, Londres 1653, IV. Bontempi, *Il Paride*, cp, Dresde 1662. Lully, *Le Triomphe de l'Amour*, Quinault, Saint-Germain-en-Laye 1681. Blow, *Venus and Adonis*, Allestry (?), Oxford 1681 (?), pr. Purcell, *King Arthur*, Dryden, Londres 1691, III. Marais, *Sémélé*, Houdar de La Motte, Paris 1709, III 3. Boismortier, *Les 4 saisons*, ct, v. 1722. Rameau, *Hippolyte et Aricie*, pr. 2. Gluck, *Orphée et Eurydice*, Moline, Paris 1774, chœur final. Liszt, *Don Sanche ou Le château d'amour*, Mme Théaulon et Rancé, Paris 1825. Smetana, *Les Brandebourgeois en Bohême*, Sabina, Prague 1866, I 3, *Les deux veuves*, Züngel, Prague 1874 rév. 1878, I 9.

tendresse *L'empire des humains*. Bien après que le romantisme ait éliminé les divinités classiques, l'idée reste : Isolde évoque *Frau Minne... Des Weltwerdens Walterin, Leben und Tod sind intertan ihr*. En 1896 l'*Improvviso* de Chénier<sup>30</sup> répète *Del mondo anima e vita è l'Amor !* L'idée revient laïcisée dans *Al gran sole carico d'amor* avec la citation de Louise Michel, *Pour ce cœur vaste et secourable, Ivre de solidarité, Le seul air qui soit respirable, C'est l'amour de l'humanité*<sup>31</sup>.

Sous les traits de Cupidon ou non, l'Amour est aussi capricieux (*Enfant de Bohême, Il n'a jamais connu de loi*), provocateur, voire un brin canaille<sup>32</sup>, et Vénus tout entière à sa proie attachée, non plus Ourania mais Pandémios<sup>33</sup>, peut susciter des flammes vulgaires, des passions troublant délibérément l'ordre du monde. *La Belle Hélène*<sup>34</sup> en est le joyeux exemple ; souvenir conscient ou non du *Thésée* de Lully et de la plainte, *Revenez, Amours*, l'entrée d'Hélène en est la caricature : *Il nous faut de l'amour, n'en fût-il plus au monde. Quand Vénus ordonne, Pourquoi s'insurger*, la vertu d'Hélène cascade et la puissance de Vénus perturbatrice éclate, burlesque, à l'acte III : elle a plongé les Grecques dans un immense besoin de plaisir et d'amour et Agamemnon s'affole, *Vertu, devoir, honneur, morale, Par le flot tout est emporté !*. Si cette ambivalence est tragique ou comique, le rôle moteur de l'Amour reste.

Malgré le goût des fins heureuses qui rétablissent l'ordre, l'amour destructeur ou autodestructeur est là bien avant Révolution et Romantisme et leur survivra : Didon<sup>35</sup>, Mérope, Cybèle, Médée, Phèdre, Phébé, Polyphème, Hermione<sup>36</sup> détruisent

<sup>30</sup> Leclair, *Scylla et Glaucus*, pr. 1. Rameau, *Castor et Pollux*, P. Bernard, Paris 1737, rév. sans pr. 1764. Wagner, *Tristan und Isolde*, II 1. Giordano, *Andrea Chénier*, Illica, Sc. 1896, I.

<sup>31</sup> L. Nono, *Al gran sole...* (titre emprunté à Rimbaud), écrit sur des textes de Che Guevara, L. Michel, Marx (*La guerre civile en France, Manifeste du Parti communiste*), Brecht (*Die Tage der Commune*, 1949), Tania Bunke, Lénine, Gorki, C. Pavese, Lioubimov, H. Santamaria, C. Sanchez, « des Vietnamiennes », Gramsci, G. Dimitrov, F. Castro, Milan, Teatro Lirico 1975.

<sup>32</sup> Bizet, *Carmen*, Meilhac et Halévy, OC 1875. Cherubini, *Anacréon ou l'Amour fugitif*, Mendouze, Paris 1803. L'opéra vénitien du XVII<sup>e</sup> s. est fort leste, même hors des rôles de valets : Cavalli, *L'Ormino*, Faustini, Venise 1644, *Giasone*, ou *Calisto*, Faustini, Venise 1651.

<sup>33</sup> C'est la Vénus de *Thaïs* (Massenet, Gallet, Paris 1894, II) ou de *Tannhäuser* (Wagner, Dresde 1845 rév. Paris 1861), aboutissant à la *Lulu* de Berg (cp, Paris 1979) ou au *Grand macabre* (Ligeti, cp et Meschke, Stockholm 1978 rév. Salzbourg 1997), opposée à l'Amour métaphysique, à l'amour platonique d'Élisabeth ou de Wolfram, à l'amour humain « permis » très souvent célébré [Monteverdi, *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, Badoaro, Venise 1641, V 10. Lully, pr. à Cavalli, *Xerse* (Minato, Venise 1654), Paris 1660, mariage du roi, *Amadis*, V 5. Sartorio, *Orfeo*, Aureli, Venise 1673, I 1. Destouches, *Callirhoé*, Roy, Paris 1713, I 5. Albinoni, *Il nascimento d'Aurora*, Minato (?), Vienne 1716/7. Haendel, *Amadigi*, Haym, Londres 1715, III 4. Rameau, *Les Indes galantes*, II 2, *Platée*, Autreau et Le Valois d'Orville, Versailles 1745, II 5. Gluck, *Bauci e Filemone*, 5. J. C. Bach, *Amadis des Gaules*, Quinault remanié, Paris 1779, III 7. Michel Haydn, *Andromeda e Perseo*, Varesco, Salzbourg 1787, II 5. Paisiello, *I giuochi d'Agrigento*, A. Pepoli, Fen. 1792, III 4, *La Daunia felice*, Massari, Foggia 1797. Liszt, *Don Sanche*].

<sup>34</sup> Offenbach, Meilhac et Halévy, Paris 1864.

<sup>35</sup> Cavalli, *Didone*, III 6 et 10. Jommelli, *Didone abbandonata*, Métastase, Rome 1747 rév. Vienne 1749, Stuttgart 1763, III, 10 à 20 (même liv. abrégé, Galuppi, Modène 1741, III 8 à 17). Piccinni, *Didon*, Marmontel, Fontainebleau 1783, II 7, III 3, III 5-11. Berlioz, *Les Troyens*, cp, cr. III, IV, V, Paris 1863, cr. int. en all. Karlsruhe 1890, en fr. Nice 1891, V. Voir « La liberté d'expression », n. 9.

<sup>36</sup> Lully, *Persée, Atys*. Charpentier, *Médée*, Th. Corneille, 1693. Cherubini, *Médée*, Hofmann, Paris, 1797. Mayr, *Medea in Corinto*, Romani, SC, 1813. Pacini, *Medea*, Castiglia, Palerme 1843. Rameau, *Hippolyte et Aricie*, IV 4. Traetta, *Ippolito ed Aricia*, Frugoni, Parme, 1759, IV 1, V 1. Paisiello, *Fedra*, II, 5, 6 et 11. Mayr, *Fedra*, II 9-10. Rameau, *Castor et Pollux*. Lully, *Acis et Galatée*, Campistron, Anet 1686. Haendel, *Acis, Galatea e Polifemo*, Giuvo, Naples 1708, *Acis and Galatea*, Gay, Cannons 1718/1720 et



## Opéra, Nature et Droit

ou rêvent de détruire l'objet aimé, se détruisent ou déplorent leur immortalité. Louis XIV fait célébrer en 1681 *Le Triomphe de l'Amour* et sur son ordre *Amadis* (V 5) annonce un monde rendu au bonheur par des amants fidèles, mais dès 1685, toujours d'ordre du roi, *Roland* puis *Armide*<sup>37</sup> soulignent les dangers d'un amour irresponsable (Roland et Renaud oublient par amour leur devoir et trahissent leur camp, fût-ce passivement<sup>38</sup>). L'Amour peut rendre Eurydice à Orphée, mais ni les dieux ni les ombres ne laissent Énée oublier pour Didon sa mission fondatrice<sup>39</sup>. Seul l'Amour orgueilleux et amoral de Monteverdi renverse tous les principes pour le triomphe d'une courtisane. Moins audacieux, Bontempi célèbre un adultère sans le dire expressément quand Priam félicite Pâris. Chez Gluck, Hélène n'est que fiancée à Ménélas, mais la prophétie menaçante de Pallas assombrit le finale<sup>40</sup>. L'*Isis* de Lully, qui fit tant de bruit grâce aux lectures malicieuses de la cour, montre complaisamment l'infidélité de Jupiter, mais le réconcilie enfin avec Junon. Le plus souvent, l'Amour sert le bien et le droit contre le mal. Alliés *temporaires, chancelants et peu sûrs*, les couples maléfiques -Abramane et Érinice, Lysiart et Églantine<sup>41</sup>- ne s'aiment pas. Un amour de prince doit correspondre à l'amour du souverain pour son peuple : il peut paraître manquer à la responsabilité des gouvernants, ce n'est souvent qu'une épreuve, dans *Dardanus*, *Ascanio in Alba*, *Il Re pastore*, voire *Les Boréades*<sup>42</sup>. Le romantisme, par son goût du noir et de l'absurde, perturbe cet ordonnancement ; reste la *catharsis*, soulignée ou non par le repentir des survivants ou la rédemption des victimes, insuffisant retour à l'ordre et au droit. Après les fureurs de Maria, de Bianca, de Carlos ou d'Amnérís<sup>43</sup>, il reste parfois le salut des personnages sympathiques et surtout la prière (du Padre Guardiano, d'Amnérís ou des rescapés) dans un monde qui s'apaise ; même le *Crépuscule des dieux* –et l'amour est bien un moteur du *Ring-* s'achève, avec la rédemption par l'amour de Brünnhilde et le retour de l'Anneau aux filles du Rhin,

---

Londres 1731. Cras, *Polyphème*, Samain, OC 28.12.1922, IV. Grétry, *Andromaque*, L. G. Pitra, Paris 1780. Rossini, *Ermione*, Tottola, SC 1819.

<sup>37</sup> Lully, *Roland*, pr. Cf. Piccinni, *Roland*, Marmontel d'ap. Quinault, Paris 1778. Vivaldi, *Orlando finto pazzo*, Braccioli, Venise 1714, *Orlando furioso*, Braccioli, Venise 1727. Porpora, *Orlando*, Métastase, Naples 1720. Haendel, *Orlando*, an., Londres 1733. Haydn, *Orlando Paladino*, Porta, Esterhaza 1782. Lully, *Armide*, Quinault, Paris 1686, pr. Cf. Stradella, *Lo schiavo liberato*, Baldini, Rome v.1675. Jommelli, *Armida abbandonata*, de Rogati, Naples 1770. Salieri, *Armida*, Coltellini, Vienne 1771. Gluck, *Armide*, Quinault, Paris 1777. Haydn, *Armida*, Esterhaza 1784. Sarti, *Armida e Rinaldo*, Coltellini, Saint-Pétersbourg 1786. Rossini, *Armida*, Schmidt, SC 1817. Dvorak, *Armide*, Vrchlicky, Prague 1904. Chez Haendel, *Rinaldo*, Rossi, Londres 1711, Renaud oublie son devoir pour sa fiancée, non pour Armide.

<sup>38</sup> Voir « Religion, politique et droit ».

<sup>39</sup> Peri, *Euridice*. Caccini, *Euridice*. Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Calzabigi, Vienne 1762 rév. Paris 1774. Cavalli, *Didone*, III 4. Jommelli, *Didone abbandonata*, I 1, I 17 (Galuppi, I 1, I 16). Piccinni, *Didon*, II 1, II 6-7, III 3-4. Berlioz, *Les Troyens*, IV, V 1. Voir « La majesté de Rome ».

<sup>40</sup> Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, Busenello, Venise 1642, pr., *Il mondo a cenni miei si muta*. Bontempi, *Il Paride*, V 4 et 8. Gluck, *Paride ed Elena*, Calzabigi, Vienne 1770.

<sup>41</sup> Rameau, *Zoroastre*. Weber, *Euryanthe*, H. Von Chézy, Vienne, 1823.

<sup>42</sup> Mozart, *Ascanio in Alba*, Parini, Milan 1771. Mozart, *Il Re pastore*, Métastase (revu), Salzbourg 1775. Même liv., Mazzoni, *Aminta il re pastor*, Madrid 1756. Rameau, *Les Boréades*, Cahusac, Paris (radio) 1964, Aix-en-Provence 1982.

<sup>43</sup> Repentir : Donizetti, *Roberto Devereux*, Cammarano, SC 1837, *Pia de' Tolomei*, Cammarano, Venise 1837. Pacini, *Maria, regina d'Inghilterra*, Tarantini, Palerme 1843. Verdi, *Aida*, Ghislanzoni, Le Caire 1871. Fureurs : Donizetti, *Maria Stuarda*, Bardari, Sc. 1835, *Maria de Rudenz*, Cammarano, Fen. 1838, *Ugo, conte di Parigi*, Romani, Sc. 1832. Verdi, *La Forza del Destino*, Piave, Saint-Pétersbourg 1862 rév. Sc. 1869, *Aida*, IV 1.

## Marie-Bernadette Bruguière

par un énigmatique retour à l'ordre souligné par l'apaisement de l'orchestre. Et toujours l'homme sans amour a été jugé un sauvage, un « homme des bois »<sup>44</sup>.

Clé du droit naturel, l'amour revêt plusieurs formes. D'abord, l'indispensable culte divin : le droit naturel refuse l'athéisme. Opéra et oratorio abondent en prières et cérémonies religieuses<sup>45</sup>. L'amour du prochain s'exprime dans l'amitié : Oreste et Pylade, Don Carlos et Posa sont prêts à mourir l'un pour l'autre ; Posa trahit sans remords la confiance du roi pour sauver son ami. Thésée veut mourir pour Pirithoüs. Entre Gonzalve et Almanzor, nobles chefs d'armées ennemies, l'estime crée l'amitié, Gonzalve sauve Almanzor de la trahison. Par amitié pour Carmine, Elèma renonce à Fernando. Même les traîtres peuvent être fidèles : *Ognor quest'anima Nel fido petto Si scuote ai palpiti Dell'amistà*, dit Carlo à Ormondo quand ils conspirent contre Marie Stuart. La reconnaissance est aussi amour du prochain : Elaisa ou Gioconda sauvent la rivale qui a sauvé leur père ou leur mère. Esmeralda, protégée d'une rixe par Gringoire, l'épouse, *seulement par reconnaissance*. L'oubli de la reconnaissance peut attirer le malheur, mais on ne doit pas réclamer deux récompenses<sup>46</sup>.

Surtout, l'amour du prochain fonde la vie en société, dans ses deux cellules de base, la famille et la société politique.

### LA FAMILLE

Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? demande le quatuor de *Lucile*<sup>47</sup>. C'est l'opinion usuelle à l'opéra, même si le diabolique docteur Miracle veut en détourner Antonia (*tous ces biens que le ciel t'a livrés en partage, Faut-il les enfouir dans l'ombre d'un ménage ?... Voilà l'ardente joie et la fête éternelle Que tes vingt ans en fleur sont près d'abandonner Pour les plaisirs bourgeois où l'on veut t'enchaîner Et des marmots d'enfants qui te rendront moins belle*) et pour y parvenir pervertit par magie l'amour entre mère et fille<sup>48</sup>. La meilleure « défense et illustration » de la famille apparaît, inattendue, dans un opéra moderne, *La femme sans ombre* de Richard Strauss : après le cataclysme de la guerre mondiale, Hofmannsthal et Strauss veulent restaurer des valeurs et en premier l'amour du prochain et la famille. L'empereur, chasseur et amant, n'aime en sa femme que l'amante et méprise « les humains » dont il s'écarte avec soin ; l'impératrice peine à se détacher de son monde natal, celui des esprits, son amour conjugal doit s'humaniser et se compléter par la maternité (que symbolise l'acquisition de l'ombre) ; Barak déborde d'altruisme envers ses frères handicapés et tous les malheureux, oubliant que sa femme est aussi une personne, avec ses désirs et ses rêves ; la femme, écoeurée par la pauvreté, par le travail et par l'inconscience de son

---

<sup>44</sup> Sarro, *Eurilla e Beltramme*, Stampiglia, intermède de *Partenope*, Naples 1722.

<sup>45</sup> Voir « Religion, politique et droit ».

<sup>46</sup> Gluck, *Iphigénie en Tauride*, Guillard, Paris 1779. Verdi, *Don Carlos*, II 1. Rameau, *Hippolyte et Aricie*, Pellegrin, Paris 1733, II. Cherubini, *Les Abencérages*, Jouy, Paris 1813. Ponchielli, *I Mori di Valenza*, Ghislanzoni, Monte-Carlo 1914. Mercadante, *Maria Stuarda regina di Scozia*, an., Bologne 29.5.1821, *Il Giuramento*, Rossi, Sc. 1837, II 7. Ponchielli, *La Gioconda*. Schmidt, *Notre-Dame*, cp et Wilk, Vienne 1914, I 2. F. et L. Ricci, *Crispino e la Comare*, Rossi, Trieste 1838. Donizetti, *Sancia di Castiglia*, Salatino, SC 1832, I 8 (Ircano veut le butin et la reine).

<sup>47</sup> Grétry, Marmontel, Paris 1760.

<sup>48</sup> Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*.

mari, s'enferme dans un égoïsme agressif et se dit *lasse de la maternité avant de l'avoir goûtée*. Tous doivent surmonter leur égoïsme et accéder au véritable amour, source du salut. À travers épreuves et désillusions, ils deviennent ce qu'ils doivent être, l'empereur sort humanisé de sa gangue de pierre, l'impératrice refuse l'ombre dont l'achat causerait le malheur d'autrui et en reçoit une en récompense, Barak comprend sa femme, qui échappe aux tentations pour le rejoindre ; les « enfants à naître », dont le chœur plaintif a protesté quand la femme a banni Barak de son lit<sup>49</sup>, peuvent jubiler en un chœur final, avec les deux couples réunis : *Écoutez-nous, nous voulons dire Père, écoutez-nous, nous voulons appeler Mère ! Mère, vois ton ombre, comme elle est belle, vois ton époux qui va vers toi ! Père, rien ne te menace, regarde, déjà disparaît, mère, la crainte qui t'égarait. Y aurait-il une fête à la maison si nous n'y étions pas, nous les invités, vous les hôtes ?*

La famille naît du mariage, état ou but naturel des garçons et filles (on juge avec ironie ceux qui en ignorent la nature ou tentent de l'occulter), bien que des grincheux y voient une calamité et qu'il subisse des orages plus ou moins graves<sup>50</sup>. Le mariage doit être conclu librement (*Sacra è la scelta d'un consorte, Esser appieno libera deve*), fondé sur l'amour mutuel des parties avec l'accord des parents. Ceux-ci doivent considérer les vœux de leurs enfants et protéger l'honneur familial et le bonheur futur des couples, inséparable de cet honneur, comme l'expliquent diversement (parfois en vain) le comte des Grioux, Mamma Rosa, Germont, les parents de Jean ou la mère de Ruggero. Contrainte ou faiblesse ne peuvent que susciter des catastrophes. Mais parfois, les époux devant être assortis, la jeune génération évite à un barbon de se marier, par un faux mariage avec une fausse ingénue devenue virago dès le « contrat » signé. Le mariage conclu doit persister dans l'amour mutuel et la fidélité. La jalousie aveugle, qui peut apporter le malheur, doit être combattue et « guérie »<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> *Die Frau ohne Schatten*, Hofmannsthal, Vienne, 1919. Finale I, les vieillards : *Époux dans les maisons de cette ville, aimez-vous plus que votre vie ; dans les bras l'un de l'autre vous êtes le pont au-dessus de l'abîme, par où les morts reviennent à la vie, bénie soit votre œuvre d'amour !* Fin. I, les enfants à naître : *Mère, laisse-nous entrer dans la maison ! La porte est verrouillée, nous ne pouvons entrer, nous sommes dans le noir et nous avons peur, hélas ! Appelle notre père chéri pour qu'il nous ouvre la porte... ô mère, ton cœur dur !*

<sup>50</sup> Vivaldi, *L'incoronazione di Dario*, Morselli, Venise 1717, I 6. Chabrier, *Une éducation manquée*, Leterrier et Vanloo, Paris 1879. Donizetti, *L'ajo nell'imbarazzo*, Ferretti, Rome 1824 (le marquis a voulu que ses fils ignorent les femmes, mais Enrico est secrètement mari et père, et Giulio prêt à se faire initier par la vieille Leonarda avant que précepteur et père comprennent). Sartorio, *Orfeo*, II 2. Nicolini, *Il geloso sincero*, Naples 1804. Respighi, *Belfagor*, Guastalla, Sc. 1923. Prokofiev, *Histoire d'un homme véritable*, Moscou 1960. Telemann, *Der geduldige Sokrates*, Minato tr. von König, Hambourg 1721. Mozart, *Le nozze di Figaro*, da Ponte, Vienne 1786. Carafa, *I due Figaro*, Romani, Sc. 1820. R. Strauss, *Intermezzo*, cp, Dresde 1924. Wolf-Ferrari, *Il segreto di Susanna*, Golisciani, Munich 1909 en all., New-York 1911, v.o.

<sup>51</sup> Verdi, *Luisa Miller*, Cammarano, SC 1849, I 1. Massenet, *Manon*, Meilhac et Gille, OC 1884. Cilea, *L'Arlesiana*, Marengo, Milan 1897. Verdi, *La Traviata*, Piave, Fen. 1853. Massenet, *Sapho*, Cain et Bernède, OC 1897. Puccini, *La Rondine*, Adami, Monte-Carlo 1917. G. Charpentier, *Louise*, cp, OC 1900. Pavesi, *Ser Marcantonio*, 1810. Cherubini, *Il Crescendo*, 1810. Donizetti, *Don Pasquale*, cp et Ruffini, Paris 1843. R. Strauss, *Die schweigsame Frau*, Zweig, Dresde 1935. Rossini, *Otello*. Donizetti, *Pia de Tolomei*. Verdi, *Otello*. Grétry, *L'amant jaloux*, d'Hèle et Levasseur, Versailles 1778. Nicolini, *Il geloso sincero*. Opéras inspirés des *Merry Wives of Windsor* (jalousie de Ford) : Salieri, *Falstaff*, Defranceschi, Vienne 1799, Nicolai, *Die lustige Weiber von Windsor*, Mosenthal, Berlin 1849, Verdi, *Falstaff*, Boito, Sc. 1893, Vaughan Williams, *Sir John in Love*, Londres 1929. D'Albert, *Die Abreise*, von Sporck, Francfort 20.10.1898 : jalousie « positive » qui réunit les époux. Voir « Le droit privé ».

## Marie-Bernadette Bruguière

L'amour conjugal est complété « naturellement » par celui des parents pour leurs enfants et inversement : dans l'opéra baroque comme à l'époque romantique, où substitutions d'enfants et erreurs d'identité sont légion, la « voix du sang » attire souvent l'un vers l'autre les vrais parents et enfants : *Non so donde viene Quel tenero affetto*, s'étonne Clistene face à Licida qu'il vient de condamner. Cette voix peut être burlesque, trompeuse ou tragique, frôlant l'inceste : Marcellina ou Sémiramis croient s'éprendre de leur fils, Figaro ou Arsace, Ascanio de ses sœurs, Gustave Vasa hésite entre Ergilda et Dorisbe (sa sœur Clotilde). Elle peut se taire : une voix céleste doit révéler leur fraternité à Giustino et Vitaliano, Azzo et Ugo n'ont rien deviné, pas plus que César et Manuel, épris de leur sœur Béatrice<sup>52</sup>. Quand les liens sont connus, l'affection est aussi la règle et les exemples en sont innombrables, dans l'opéra baroque, romantique ou moderne, tragique ou non. Pour *satisfaire la nature*, un père cède sa fiancée à un fils qui meurt d'amour. Sainte Élisabeth de Hongrie s'efforce, pour ses enfants, de faire naître ces sentiments chez sa belle-mère Sophie, *Tu es mère aussi, écoute la voix de la Nature (Höre die Stimme der Natur)*<sup>53</sup>.

Verdi est sans nul doute le meilleur chanteur de l'amour parental, quasi omniprésent. Certes, les mères sont marginales : on demande leur protection du haut du ciel, on s'inquiète pour elles si leur fils meurt au combat, mais on les voit peu : Viclinda et Sofia, mères aimantes, disparaissent tôt ; Azucena dit aimer son fils adoptif, mais son esprit troublé oscille entre affection et désir de se venger en poussant les frères di Luna à s'entretuer (son *Egli era tuo fratello !* est un cri de victoire, non la plainte d'une mère). Seule Alice Ford veille au bonheur de sa fille et organise une solidarité des femmes pour protéger l'amour (ce qu'elle ne faisait pas chez Shakespeare). Mais les pères sont partout. Oberto –comme Stankar et Egbert, qui semblent préférer leur gendre à leur fille<sup>54</sup>– est mû par le point d'honneur plus que par l'amour paternel, qui existe pourtant, car un père est naturellement clément<sup>55</sup>. Pour Amonasro, Aida est un outil dont le bonheur est un prétexte (comment serait-elle heureuse en Éthiopie avec un Radamès déshonoré pour elle ?). Mais malgré les conflits d'Arvino ou du comte de Toulouse avec Giselda ou Hélène,

---

<sup>52</sup> Vivaldi, *L'Olimpiade*, III 6 (Cf. Winter, *Maometto*, Romani, Scala 1817). Mozart, *Nozze...* Rossini, *Semiramide*. Pergolèse, *Lo frate 'nnamurato*, Federico, Naples 1732. Galuppi, *Gustavo I°, Re di Svezia*, Goldoni, Venise 1740. Boismortier, *Daphnis et Chloé*, Laujon, Paris 1747. Vivaldi, *Giustino*, Pariati, Venise 1724. Haendel, *Giustino*, Londres 1737. Donizetti, *Parisina*, Romani, Florence 1833. Fibich, *La fiancée de Messine*, Hostinsky, Prague 1884 (Cesare tue Manuel et se suicide en apprenant la vérité).

<sup>53</sup> Rossini, *Guillaume Tell* (Tell, sa femme et son fils, Melcthal et Arnold, Leuthold). Donizetti, *L'assedio di Calais*. Meyerbeer, *Le Prophète* (Fidès). Mercadante, *Virginia*. Massenet, *Werther*. Lalo, *Le Roi d'Ys*. Puccini, *Gianni Schicchi*, Forzano, New-York 1918, *Turandot*, Adami et Simoni, Sc. 1926. Métastase, *Antigono* : Hasse 1744, Gluck 1756, etc (Antigono renonce à Berenice et la marie à Demetrio : sujet déjà traité par Stradella, *La forza dell'amor paterno*, an. d'ap. Minato, Gênes 1678). Méhul, *Stratonice*, Hoffmann, Paris 1792. Pacini, *Il Contestabile di Chester*, Gilardoni d'ap. Scott, SC 1829. Liszt, *Die Legende von der Heiligen Elisabeth*, oratorio, Otto Roquette, Budapest 15.8.1865.

<sup>54</sup> Mères : *I Lombardi. Stiffelio. Aroldo. Rigoletto*, Piave, Fen. 1851. *La battaglia di Legnano. Il Trovatore*, IV 2. *Falstaff*. Pères : *Oberto, conte di San Bonifacio. Stiffelio. Aroldo*.

<sup>55</sup> Les « enfants coupables » sont souvent pardonnés : Paër, *Agnese*, Buonavoglia, Ponte d'Attaro 1809. Generali, *Adelina*, Rossi, Venise 1810. Meyerbeer, *Il Crociato in Egitto*. Bellini, *Norma*. Donizetti, *Emilia di Liverpool*, Checcherini, Naples 1824, rév. *L'eremitaggio di Liverpool*, Naples 1828, *Rosmonda d'Inghilterra*, Romani, Florence 1834 (même liv., Coccia, Fen. 1829). Nicolai, *Il Templario*, II 4. Ponchielli, *Il figliuol prodigo, I Mori di Valenza*. Bizet, *Carmen*, III. Zemlinski, *Sarema*, cp, Munich 1897.

## Opéra, Nature et Droit

l'affection triomphe. Ataliba se soucie plus de son peuple que du bonheur de sa fille Alzira, mais Alvaro aime profondément Gusmano, malgré ses défauts. Jacques d'Arc perd sa fille par amour, pour la sauver de l'enfer, et retrouve son affection quand il comprend enfin. Nabucco s'humilie devant Abigail pour sauver Fenena. Le doge Foscari forcé à condamner son fils innocent est crucifié dans son amour paternel, comme Massimiliano Moor qui, trompé par Francesco, maudit Carlo, puis déplore son erreur mais pardonne même la tentative de parricide. Macduff se désespère du massacre de ses enfants. Miller est le père modèle, ferme en fait d'honneur et de devoir, mais doux, compréhensif, toujours soucieux du bonheur de sa fille et prêt à se sacrifier pour elle. Rigoletto adore sa fille, qui le lui rend mal : agacée par sa protection maladroitement mystérieuse, elle a hâte qu'il parte, pour rêver en paix à son admirateur. Germont aime sincèrement ses enfants ; même si Alfredo l'irrite chez Flora, il a voulu le consoler. Le marquis de Calatrava s'oppose inflexiblement au bonheur de sa fille, mais a pour elle une affection manifeste dont Leonora est consciente, hésitant à fuir. Montfort, attiré par Henri sans savoir qu'il est son fils, est prêt à tout ensuite pour être accepté comme père, au point de renoncer à toute vengeance et de marier Hélène et Henri. Même Philippe II, qui se méfie de son fils (à juste titre), a un bref retour d'amour paternel après la mort de Posa<sup>56</sup>.

Mais chez Verdi, l'amour paternel et familial se déploie surtout dans *Simon Boccanegra*<sup>57</sup>. Fiesco pleure sa fille ; malgré sa rigueur, il est prêt à reconnaître et élever sa petite-fille bâtarde ; plus tard, il sert de père à Amelia et oublie l'orgueil de caste devant l'amour de Gabriele : *Di lei sei degno*, dit-il, au mépris de tout rang, « tu es digne d'elle » et non « elle est digne de toi ». Entre Simon et Amelia, la voix du sang crée d'emblée un lien transformé par la « reconnaissance » en une affection mutuelle intense (avec le bouleversant *Figlia!* murmuré qui clôt la scène), qui efface les haines : Simon pour l'amour de sa fille pardonne à Gabriele Adorno et Gabriele, d'abord guidé (tel Ernani<sup>58</sup>) par le désir de venger son père, pardonne aussi devant l'aveu du doge, *Quel padre tu ben vendicasti, Un celeste tesor m'involasti, la mia figlia* ; c'est dans une famille reformée, entre un père (Fiesco réconcilié) et deux enfants, que Simon expire.

L'amour filial et fraternel, moins omniprésent chez Verdi, est la règle naturelle : les pires crimes sont *il parricidio e il fratricidio, ma non puo concepirle uman pensiero*, explique Moser à Francesco, qui a tenté pourtant les deux<sup>59</sup> ; Carlo Moor épargne son frère malgré ses crimes. Luisa Miller sacrifie tout pour sauver son père, comme Aida, dans un registre différent. Outre Ernani et Adorno, d'autres veulent venger leurs parents : Odabella sacrifie Attila à son père ; Carlo de Vargas, mû par l'orgueil plus que par l'amour filial, veut remplir en tout cas le devoir filial de vengeance (obligation de droit naturel, en l'absence d'autre recours<sup>60</sup>) ; Manrico

---

<sup>56</sup> *I Lombardi. Jérusalem. Giovanna d'Arco. Nabucco. I due Foscari*, Piave, Rome 1844. *I Masnadieri*, Maffei, Londres 1847. *Macbeth*, Piave et Maffei, Florence 1847 rév. Paris 1865. *Luisa Miller. Rigoletto. La Traviata*, II. *La Forza del Destino*, I. *Les Vêpres siciliennes. Don Carlos*, IV 2.

<sup>57</sup> Piave, Fen. 1857, rév. Boito (scène du conseil ajoutée, I 2), Sc. 1881.

<sup>58</sup> Verdi, *Ernani*, Piave, Fen. 1844.

<sup>59</sup> *I Masnadieri*, IV 1. Pagano a agi de même dans *I Lombardi*.

<sup>60</sup> Le devoir de vengeance figure dans trop d'opéras pour qu'on en tente l'énumération.

## Marie-Bernadette Bruguière

tente de venger celle qu'il croit sa mère, mais une voix mystérieuse le retient de tuer Luna (qui, lui, n'entendra rien). Hélène veut venger son frère<sup>61</sup>.

Hors Verdi, très tôt, les enfants défendent un père menacé, les héros de Métastase, Arbace ou Fulvia, risquent tout plutôt que de dénoncer un père criminel. Settimio aime mieux mourir que de révéler le vrai coupable, père de sa fiancée. Henri se sacrifie pour sauver son père le duc d'Albe : c'est lui qui reçoit le coup de poignard d'Hélène d'Egmont sa fiancée. Au duc qui s'exclame *Qu'as-tu fait ?* il répond *Mon devoir, J'ai défendu mon père, elle a vengé le sien*. Elena et Imogene - du *Pirata* -, acceptent un mariage forcé pour sauver leur père. Elaisa ou Gioconda se sacrifient en souvenir de leurs parents. Zelmire risque sa vie, sa réputation et l'amour de son mari pour sauver son père. Elisabetta se dévoue pour ses parents, Fernando et Bianca pour leur père, le « petit Marat » pour sa mère. Irène, comme Antigone -archétype du dévouement filial-, assiste son père : Bélisaire aveuglé reçoit aussi l'aide du jeune « Barbare » Alamir (son fils perdu). Louis V voue son règne à venger son père assassiné<sup>62</sup>. L'amour fraternel complète ce tableau d'une famille « naturelle » : Castor et Pollux, Oreste et Iphigénie ou Électre, Antigone et Polynice, Rozenn et Margared ou Adelia et Bianca avant de se savoir rivales, Nitocri voulant venger un frère assassiné<sup>63</sup>. Un opéra de Winter, en 1804, s'intitule *Il trionfo dell'amor fraterno*.

Les affections familiales peuvent amener des excès. Égée cède aux sentiments que la nature inspire pour préparer un meurtre : il ignore que Thésée, qui l'a sauvé d'une révolte, est son fils caché et Médée lui fait craindre pour l'avenir de ce fils la popularité du héros. Pour garder son fils, Sela blasphème et meurt. Antonina hait son mari Bélisaire qui a fait tuer -croit-elle- son fils nouveau-né (déclaré par un oracle dangereux pour Byzance) et l'accuse de trahison vingt ans plus tard, le jour de son triomphe. Des parents se font criminels pour donner un avenir superbe à leurs enfants : pour faire son fils Arbace roi de Perse, Artaban devient régicide et au lieu de disculper Arbace accusé, prépare une révolte et un second régicide. Altomaro veut que son petit-fils Melo, bâtard du roi, hérite du trône ; par la calomnie, il brouille le roi avec sa famille et met le pays au bord de la guerre civile ; Melo, informé, rétablit la paix. Damira a persuadé le sultan de substituer leur fils à

---

<sup>61</sup> Verdi, *Il Trovatore*, I 2. *Les vêpres siciliennes*.

<sup>62</sup> Haendel, *Tamerlano*, Haym, Londres 1724. Vivaldi, *Bajazet*, Piovene, Vérone 1735. Grétry, *Zémire et Azor*, Marmontel, Paris 1771. J.C. Bach, *Temistocle*, Verazi, Mannheim 1772. Sousa Carvalho, *Testoride Argonauta*, Martinelli, Quéilus 1780. Spohr, *Zémire und Azor*, Ihlée, Francfort 1819. Métastase, *Artaserse ou Ezio*, voir « La liberté d'expression », n. 10 et 11. Donizetti, *L'esule di Roma*, Gilardoni, SC 1828, *Le duc d'Albe*, IV. Mercadante, *Elena da Feltre*, Cammarano, SC 1839. Bellini, *Il Pirata*. Mercadante, *Il Giuramento*. Ponchielli, *Gioconda*. Rossini, *Zelmira*, Tottola, SC 1822. Donizetti, *Otto mesi in due ore*, Gilardoni, Naples 1827 (rév. Ferretti *Gli esiliati in Siberia*, Rome 1832, rév. 1834, et *Élisabeth ou la Fille de l'exilé*, prévu OC 1839/40, inédit). Bellini, *Bianca e Fernando*, Gilardoni, SC 1826, rév. Romani, Gènes 1828. Mascagni, *Il Piccolo Marat*, Forzano, Rome 1921. Sacchini, *Edipe à Colone*, Guillard, Versailles 1786. Gouvy, *Edipe à Colone*, Leipzig 1881. Enesco, *Edipe*, Fleg, Paris 1936. Donizetti, *Belisario*, Cammarano, Fen. 1836. Donizetti, *Ugo conte di Parigi*, I 1.

<sup>63</sup> Rameau, *Castor et Pollux*. De Nebra, *Iphigenia en Tracia*, Madrid 15.1.1747. Gluck, *Iphigénie en Aulide*, du Roullet, Paris 1774, *Iphigénie en Tauride*. Martin y Soler, *Ifigenia in Aulide*, Serio, SC 1779. Tanéiev, *Oresteia*, Wenckstern, Moscou 1895. Milhaud, *L'Orestie*, Claudel, Bruxelles (radio) 1949. Haeffner, *Electra*, Ristell, Drottningholm 1787. R. Strauss, *Elektra*, Hofmannsthal, Dresde 1909. Theodorakis, *Electra*, Luxembourg 1995. Sacchini, *Edipe à Colone*. Lalo, *Le Roi d'Ys*. Donizetti, *Ugo, conte di Parigi* (l'affection de Rozenn ou d'Adelia persiste). Mercadante, *Nitocri*, Zeno, Turin 1824.

## Opéra, Nature et Droit

l'héritier légitime Zelim et accumule les intrigues dont triomphent péniblement les remords du sultan, la douleur de la sultane et la vertu de Zelim. Le comte de Walter a tué son prédécesseur pour faire hériter son fils Rodolfo, dont le suicide rendra le crime stérile. Mare trahit pour sauver son fils et le perd. Mais la nature peut éviter ou retarder un crime. Norma, prête à tuer ses fils pour se venger, se rappelle sa tendresse maternelle et renonce. Sancia empoisonne la coupe qu'elle va offrir à son fils, mais au dernier moment s'affole (*Arresti la natura il braccio traditor!*) et boit le poison elle-même. Philippe II hésite à condamner son fils et interroge l'Inquisiteur, *La nature et le sang se tairont-ils en moi ?* Médée même recule un instant : *Malheureuse ! Est-ce à toi d'écouter la voix de la nature*<sup>64</sup> ?

Mais les affections naturelles peuvent aussi être renversées, les familles déchirées par la haine : la reine de la Nuit veut tuer sa fille, rompant les *Bande der Natur*. Sur quatre générations –Pélops et Hippodamie, Atrée, Thyeste et Aéropé, Agamemnon, Clytemnestre et Égisthe, Iphigénie, Oreste, Électre– se succèdent adultères, meurtres, matricides, éclairés seulement par l'affection d'Iphigénie pour les siens et celle qui lie Électre à Oreste. À Thèbes, la vengeance de Dionysos détruit sa famille. Idoménée devenu fou tue son fils. Minio, le Bacchant séditieux, veut ravager les familles romaines, *La Natura ogni laccio discioglie, Più non ode il mortale consiglio, Contro il padre cimentasi il figlio, Non si ascolta amicizia nè fè*. Claudius et Gertrude tuent le roi et tentent d'écarter Hamlet, les filles de Lear trahissent leur père qui les maudit, Cenci hait ses fils et viole sa fille, la famille du prince Kourlatieff s'entre-déchire, Adolf trompe son oncle pour évincer Bohus. La rivalité amoureuse entre deux frères (Castor et Pollux, Manrico et Luna, César et Manuel) ou deux sœurs (Ariane et Phèdre, Bianca et Adelia, Abigail et Fenena, Rozenn et Margared, Goneril et Regan) peut finir par le meurtre ou le suicide mais aussi par un assaut de générosité ou une prompte consolation. Regina laisse délibérément mourir son mari. Le droit naturel est oublié. Parfois, il entre en conflit avec d'autres devoirs : Adriano aime son père Colonna, malgré les crimes de celui-ci et leurs divergences politiques ; quand Rienzi lui rappelle *Tu es un Romain, et non le fils d'un traître*, Adriano proteste, *Veux-tu sacrifier les liens de la Nature (die Bande der Natur) à tes exigences de liberté*<sup>65</sup> ?

Comme celle du mari, l'autorité du chef de famille est naturelle et en principe absolue, parce que calquée sur celle de Dieu (qu'on invoque parfois comme *Padre e*

<sup>64</sup> Lully, *Thésée*, V 3. Donizetti, *Il diluvio universale*, Gilardoni, SC 1830 rév. Gênes 1834. Donizetti, *Belisario*. Métastase : *Artaserse*. Haendel, *Sosarme*, an., Londres 1732. Vivaldi, *La verità in cimento*, Palazzi, Venise 1720. Verdi, *Luisa Miller*. Pytkänen, *Mare et son fils (Mare jahänen)*, Kallas, Helsinki 1945. Bellini, *Norma*, II 1. Donizetti, *Sancia di Castiglia*, II 4 et 9. Verdi, *Don Carlos*, IV 1. Cherubini, *Médée*, III 3.

<sup>65</sup> Mozart, *Die Zauberflöte*, II. Fibich, *Hippodamie*, trilogie de mélodrames (1889, 1890 et 1891). *Supra*, n. 52 pour les Atrides. Henze, *The Bassarids*, Auden et Kallman d'ap. Euripide, Salzbourg 1966. Börtz, *Backanerna*, Euripide, Stockholm 1992. Campra, *Idoménée*, Danchet, Paris 12.1.1712. Pavesi, *I Baccanali di Roma*, Buonavoglia, Livourne 1806. Mercadante, *Amleto*, Romani, Sc. 1822. Thomas, *Hamlet*, Barbier et Carré, Paris 1868. Cagnoni, *Re Lear*, Ghislanzoni, cp 1896, cr. Festival della Valle d'Itria 2009. Reimann, *Lear*, cp, Munich 1978. Goldschmidt, *Beatrice Cenci*, Esslin, Londres 1988. Tchaïkovski, *L'enchanteresse*, Chpajinsky, Saint-Pétersbourg 1887. Dvorak, *Le Jacobin*, Cervinkova-Riegrova, Prague 1889. Rameau, *Castor et Pollux*. Verdi, *Il Trovatore*. Vaccai, *La sposa di Messina*. Fibich, *La fiancée de Messine*. Conradi, *Ariadne*, Postel, Marché-aux-Oies 1691. Massenet, *Ariane*, C. Mendès, Paris 31.10.1906. Donizetti, *Ugo, conte di Parigi*. Verdi, *Nabucco*. Lalo, *Le roi d'Ys*. Reimann, *Lear*. Blitzstein, *Regina*, d'ap. L. Hellman, New-York 31.10.1949. Wagner, *Rienzi*, II.

Dio), mais la même ressemblance divine doit la tempérer, *In terra un padre somiglia Iddio*<sup>66</sup>.

Sur un point, l'opéra diverge de Grotius, pour qui Dieu, et non le droit naturel, interdit l'inceste. À l'opéra et dans le droit naturel traditionnel, l'inceste est contre nature et condamné, même si dans *Die Walküre* Fricka seule le rappelle, qu'il soit ou non effectif, conscient<sup>67</sup>, désiré ou consommé<sup>68</sup>, et même si l'on peut s'efforcer à la mansuétude envers les enfants qui en sont issus (Créon lui-même accepte de marier Antigone à son fils, jusqu'à la désobéissance de la jeune fille)<sup>69</sup>.

### LA SOCIÉTÉ POLITIQUE

Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? Le quatuor précité de *Lucile* a salué le retour de Louis XVIII : la famille France retrouvait son père et vice versa. Corrado de Tyr, de même, unit son peuple et sa famille dans la joie de son retour, *Non v'ha di sereno Come il di del ritorno in mezzo ai suoi Dopo i corsi perigli*<sup>70</sup>. Rapprocher famille et société politique est classique<sup>71</sup> et il en est ainsi à l'opéra, où le pouvoir du souverain doit avoir les traits de celui du « bon père de famille », les sujets ayant pour le bon souverain l'amour des enfants pour leur père<sup>72</sup> : opéra de sacre, *Il Viaggio a Reims* célèbre ainsi Charles X<sup>73</sup>.

Bien des souverains se veulent conformes à ce portrait. Roi de justice, roi de paix ou roi de guerre pour protéger État et sujets, à travers le monde et les siècles, avec la protection divine<sup>74</sup>, le roi, acclamé, promet de rester digne de cet amour en œuvrant pour le bien de ses sujets<sup>75</sup>, acceptant *da Padre e da Sovrano il tributo ed il don del <loro> amore* et jurant *non mai le <loro> leggi, i riti con disprezzo macchiar*<sup>76</sup> (mais il faut abolir les mauvais droits, « contraires à la nature », comme dit Almaviva). Titus est un empereur parfait<sup>77</sup>. Henri l'Oiseleur veut défendre son royaume et y faire régner la justice. Louis VI est roi de paix et justicier. Charles-Quint régénéré désire s'élever, tel un nouveau Charlemagne, sur les ailes de la

<sup>66</sup> Pacini, *Allan Cameron*, Piave, Fen. 29.3.1848. Verdi, *Luisa Miller*, I 1.

<sup>67</sup> Inconscient : Donizetti, *Parisina*, Vaccai, *La sposa di Messina*, Cabianca, Fen. 2.3.1839, Fibich, *La fiancée de Messine*. Conscient : Thomas, *Hamlet*, Mancinelli, *Paolo e Francesca*, Colautti, Bologne 1907, Zandonai, *Francesca da Rimini*, Ricordi, Turin 1914, Mascagni, *Parisina*, d'Annunzio, Sc. 1913.

<sup>68</sup> Rameau, *Hippolyte et Aricie*. Traetta, *Ippolito ed Aricia*. Paisiello, *Fedra*. Mayr, *Fedra*. Pizzetti, *Fedra*, Sc. 1915. Bussotti, *Phèdre*, Rome 1988. Donizetti, *Fausta*, Gilardoni, SC 12.1.1832. Alaleone, *Mirra*, Rome 1920. Enesco, *Œdipe*. Stravinsky, *Oedipus Rex*, Cocteau tr. lat. J. Daniélou, Paris 1927. Orff, *Oedipus der Tyrann*, tr. de Sophocle, Stuttgart 1959. Goldschmidt, *Beatrice Cenci*.

<sup>69</sup> Voir « Le droit privé ».

<sup>70</sup> Mercadante, *Emma d'Antiochia*, Romani, Fen. 8.3.1834, I 4.

<sup>71</sup> Cf. Aurélie du Crest, *Modèle familial et pouvoir monarchique (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> s.)*, Aix-en-Provence 2002.

<sup>72</sup> Le régicide est assimilé au parricide.

<sup>73</sup> Rossini, Balocchi, Paris 1825. Voir « La monarchie des Lys ».

<sup>74</sup> Cimarosa, *Atene edificata*, Moretti, Saint-Pétersbourg 1788. Voir « Religion... ».

<sup>75</sup> Rossini, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, Schmidt, SC 1815. Carafa, *Gabriella di Vergy*, Tottola, Naples 1816. Donizetti, *Gabriella di Vergy*, Tottola, cp 1826, inéd., rév. 1838, cr. Belfast 1978, *Elisabetta al castello di Kenilworth*, Tottola, SC 1829, *Francesca di Foix*, Gilardoni, SC 1831. Mercadante, *Gabriella di Vergy*, Tottola rev. Profumo, Lisbonne 1828. Verdi, *Un ballo in maschera*, Somma, Rome 1859. Gomes, *Maria Tudor*, Praga, Sc. 1879. Britten, *Gloriana*, Plomer, Londres 1953.

<sup>76</sup> Vivaldi, *Arsilda, regina di Ponto*, Lalli, Venise 1716, I 1.

<sup>77</sup> Métastase, *La clemenza di Tito* : voir « La liberté d'expression », n. 6, et « La majesté de Rome ».



## Opéra, Nature et Droit

vertu<sup>78</sup>. Boccanegra reste le meilleur modèle<sup>79</sup>. Patriote, il a combattu les pirates pour Gênes, sans ambition politique : devenir doge lui paraît fou, il ne l'accepte que pour obtenir la main de Maria. Privé de ce bonheur, il s'attache à celui de la cité, rêvant de paix et de concorde tant à Gênes entre plèbe et patriciat qu'entre les États d'Italie comme il le propose à son conseil. Il est courageux dans le péril, face à l'émeute et aux cris de mort, et lucide sur la versatilité des foules (*Ecco le plebi !*). Le pouvoir ne l'a pas enivré : il refuse la main d'Amelia à Paolo, non par snobisme parce qu'elle est sa fille, mais parce qu'il connaît son ancien allié, à qui il a payé son aide ; il abandonne le projet de mariage dès qu'Amelia qualifie Paolo de *vil*. Épris de bien commun, il ne peut que se méfier d'un tel collaborateur. Mais il meurt aimé de son peuple, son vœu d'harmonie réalisé : Adorno, accepté comme nouveau doge, est devenu son disciple et Fiesco même s'est rallié. Aux mains des femmes aussi, le pouvoir peut être bienfaisant. De Zénobie à Élisabeth d'Angleterre ou Catherine II, en passant par des reines imaginaires, elles exercent noblement le pouvoir : Didon est une souveraine modèle (avant d'oublier son peuple pour l'amour) et Sémiramis, malgré ses crimes, semble bien gouverner. Une certaine méfiance néanmoins peut se manifester, *Quando in capo alle donne Entra di dominar le frenesie, Si vedono da lor mille pazzie*. Sancia de Castille incarne les risques du pouvoir féminin<sup>80</sup>. Amoureuse d'Ircano, son général maure, elle veut l'épouser. Le fidèle conseiller Rodrigo, à juste titre, croit Ircano plus épris du trône qu'à la reine et craint de voir un *Prencce stranier di Nume, Di legge, di costume, In Toledo regnar, nostro destino Cader nella rapace araba mano, Il scettro di Pelagio in man d'Ircano*. Quand le fils de Sancia, Garzia, qu'on croyait mort, reparait et réclame son trône, la reine se laisse persuader de le tuer mais se reprend *in extremis*.

Homme ou femme, le bon prince peut être « naturellement » bien disposé, tel Boccanegra, ou soigneusement préparé à sa charge : Tamino et Pamina éclairés par Sarastro, Abaris et Alphise conseillés par le grand prêtre Adamas, Silvia guidée par Aceste. Ramiro le « prince charmant » a près de lui le sage Alidoro. Grétry confie à Pierre le Grand l'éloge de son mentor Lefort (Louis XVI et Necker !), *Guide prudent, ami fidèle, Tu m'as servi de maître et de modèle Pour les talents, pour les vertus*. Si Gualtiero outrepassa son rôle en osant de lui-même l'exécution de Fenimore, c'est pour *Salvarti, Regina, e l'Anglica gente far salva con te*<sup>81</sup>. Mais l'opéra connaît aussi de mauvais conseillers, avec ou sans vellétés d'usurpation. *Ruy Blas* mêle « conseillers vertueux » et véreux. Même les plus sages conseillers ou régents doivent savoir s'écarter quand le monarque arrive à l'âge de régner, pour éviter les complots<sup>82</sup> et satisfaire la nature.

---

<sup>78</sup> Wagner, *Lohengrin*. Weber, *Euryanthe*. Verdi, *Ernani*.

<sup>79</sup> Voir F. Roques, « Simon Boccanegra : prince idéal, « habit » humain du pouvoir », *Droit et opéra*, Paris-Poitiers 2008, p. 241-255.

<sup>80</sup> Tchaïkovski, *Tcherevitchki (Les bottines)*, Polonskii, Moscou 1887, III 3 : « la Minerve russe ». Berlioz, *Les Troyens*, III. Rossini, *Semiramide*. Galuppi, *Il mondo alla roversa*, Goldoni, Venise 1750, III 6. Donizetti, *Sancia di Castiglia*, I 6.

<sup>81</sup> Mozart, *Die Zauberflöte*. Rameau, *Les Boréades*. Mozart, *Ascanio in Alba*. Pavesi, *Agatina*, Fiorini, Sc. 1814. Rossini, *Cenerentola*, Ferretti, Rome 1817. Grétry, *La jeunesse de Pierre le Grand*, Bouilly, Paris 1790. Pacini, *Maria regina d'Inghilterra*.

<sup>82</sup> Osmida (*Didone abbandonata*), Artaban (*Artaserse*), Corasmino (*Zaira*), Osmino (*Il Crociato in Egitto*), Cecil (*Maria Stuarda et Roberto Devereux*). Marchetti, *Ruy Blas*, d'Ormeville, Sc. 1869. Pacius, *Kung Karls Jakt (La chasse du roi Charles)*, Topelius, Helsinki 1852 rév. 1880.

## Marie-Bernadette Bruguière

Dans les rapports avec l'étranger, le respect des ambassadeurs passe pour un droit naturel. L'opéra montre bien des ambassades, souvent étranges : le roi numide Iarbas pour courtiser Didon, Philippe Auguste pour demander la main d'Agnès et protéger à l'occasion son prisonnier Henri de Brunswick, se font passer pour leur propre ambassadeur ; Philippe est entraîné dans un duel ; Iarbas tente de tuer Énée : oubliant à son tour le droit, Didon veut l'exécuter. L'émir Boland veut mettre à mort les envoyés de Charlemagne. L'usurpateur Farnace menace Eupatore, l'ambassadeur d'Égypte (en réalité Mitridate, le roi légitime), qui s'insurge, *Così al grado mio si vilipende La ragion delle genti* ? Oreste, dans *Andromaque* de Grétry ou dans *Ermione*, oublie sa mission pour se faire assassin. L'empereur Alexios et sa cour insultent l'ambassadeur de Venise en se moquant de son doge. Mais en général les ambassadeurs sont respectés, même entre Guelphes et Gibelins ou chrétiens et « barbares » : Roméo, Bonifacio Geremei ou Ernesto n'obtiennent rien mais repartent librement<sup>83</sup>.

Le pouvoir ne reflète pas toujours l'idéal naturel. Les cas d'injustice, d'abus de pouvoir, de tyrannie pure et simple abondent : Appio abuse de ses fonctions et rend un verdict pervers pour posséder Virginia, Philippe Visconti ou Henri VIII détournent la justice pour se débarrasser de leur femme, Marie Tudor pour punir un amant infidèle, Pizzarro (Moroski chez Mayr) pour liquider ses ennemis et accroître son pouvoir. Turandot abuse de son pouvoir pour éviter sa défaite<sup>84</sup>. Mais à l'opéra, renversements et assassinats de tyrans, courants avant la Révolution, restent admis après 1815 pour rétablir une légitimité : Zelmira sauve son père et restaure son roi. Détrôner un usurpateur ou un mauvais roi au profit du souverain légitime ou de son héritier, jusque dans la lointaine Chine<sup>85</sup>, est banal<sup>86</sup> ; on n'oublie pas, s'ils en sont dignes, de pourvoir les enfants de l'usurpateur ou du tyran, qui croyaient avoir des droits<sup>87</sup>. Et on n'hésite pas à parler de liberté, parfois obscurément : sont-ils rebelles ou fidèles au roi, Athéniens ou non, ceux qui clament *défendons notre liberté*<sup>88</sup> ? Mais en général la liberté est bien celle de la cité ou du royaume, sa défense est une légitime et naturelle résistance à l'oppression : chasser un occupant étranger ou repousser un agresseur<sup>89</sup> est un droit et un devoir, une guerre juste<sup>90</sup>, chacun doit

---

<sup>83</sup> Jommelli, *Didone abbandonata*. Piccinni, *Didon*. Spontini, *Agnes von Hohenstaufen*, Raupach, Berlin 1829. Schubert, *Fierrabras*, Kupelwieser, cr. BBC 1971. A. Scarlatti, *Mitridate Eupatore*, G. Frigimelica Roberti, Venise 5.1.1707, III 7. Grétry, *Andromaque*. Rossini, *Ermione*. Siegfried Wagner, *Sonnenflammen*, Darmstadt 30.10.1918. Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*. Vaccai, *Giulietta e Romeo*, Romani, Milan 1825. Donizetti, *Imelda de' Lambertazzi*, Tottola, SC 1830. Rossini, *Ricciardo e Zoraide*, Berio, SC 1818.

<sup>84</sup> Mercadante, *Virginia*. Bellini, *Beatrice di Tenda*, Romani, Fen. 1833. Donizetti, *Anna Bolena*, Romani, Milan 1830. Saint-Saëns, *Henry VIII*, Détyot et Silvestre, Paris 1883. Pacini, *Maria, regina d'Inghilterra*. Gomes, *Maria Tudor*, Praga, Zanardini et Fontana, Sc. 1879. Beethoven, *Fidelio*. Paër, *Leonora*. Mayr, *L'amore coniugale*. Puccini, *Turandot*, III.

<sup>85</sup> Lavigna, *Hoango*, Boggio, Turin 1806.

<sup>86</sup> Haendel, *Rodrigo*, an., Florence 1707. *Ottone*, Haym, Londres 1723, *Lotario*, Rossi, Londres 1729. Telemann, *Der neumodische Liebhaber Damon*, Leipzig 1724. Mayr, *Alfredo il grande*, Merelli, Bergame 1819. Rossini, *Adelaide di Borgogna*, Schmidt, Rome 1817. Donizetti, *Alfredo il grande*, Tottola, SC 1823.

<sup>87</sup> Haendel, *Riccardo I°*, Rolli, Londres 1727. Mozart, *Il Re Pastore*. Pergolèse, *Il prigionier superbo*, Naples 1733. Schubert, *Alfonso und Estrella*.

<sup>88</sup> Lully, *Thésée*, I 6, chœur.

<sup>89</sup> Naumann, *Gustaf Vasa*, Kellgren, Stockholm 1786. Auber, *La Muette de Portici*, Scribe, Paris 1828. Donizetti, *Caterina Cornaro*, Sacchero, SC 1844, *Il duca d'Alba*, Scribe et Zanardini, Rome 1882. Verdi,

## Opéra, Nature et Droit

défendre *le sponse, i figli, i patri culti*<sup>91</sup>. De la Grèce et de Rome à Milan menacée par Barberousse ou à la Suisse face à Gessler ou Charles le Téméraire, on le jure solennellement<sup>92</sup>. Carthaginois, Numides, Bretons, Gaulois, les barbares combattent Rome la civilisatrice<sup>93</sup> qui, généreuse, offre la réconciliation aux adversaires loyaux (voire un pardon hautain aux traîtres), contre un hommage sincère : Sophonisbe (chez Paër), Pharnace, Sabinus, Arminius, Zénobie, en font l'expérience, au mépris de l'histoire s'il le faut<sup>94</sup>. « Libérateurs » et « tyrans » ne sont pas toujours ceux que l'on croit : les uns peuvent être trompés, aveuglés par la passion ou poussés par des rancunes personnelles, les autres ont parfois été calomniés et s'ils sont réellement tyrans, peuvent se repentir et « rentrer en eux-mêmes » : c'est le temps du pardon et de la réconciliation. La clémence est par nature vertu royale et souveraine<sup>95</sup> autant que paternelle : Scipion, Sylla, César, Pompée, Octave-Auguste, Titus<sup>96</sup>, Froïla, Charlemagne, Jacques d'Écosse, Charles-Quint<sup>97</sup>, Élisabeth I<sup>ère</sup><sup>98</sup>, Anne d'Autriche par un message<sup>99</sup> ou des souverains imaginaires, tel Pao<sup>100</sup>, empereur de Chine, rétablissent ainsi concorde et bien commun.

Est-ce à dire que la raison d'état, tant étudiée par Pufendorf dans le jusnaturalisme, serait ici absente ? Nullement. Si les doctrines de Pufendorf et son *pactum subjectionis* ne conviennent guère à l'opéra, pas plus que le *Léviathan* de Hobbes, une œuvre au moins pourrait paraître s'en rapprocher. L'assassinat d'Eric V de Danemark n'est pas approuvé par les sujets, qui déplorent l'ouverture d'une ère de troubles<sup>101</sup>. Pourtant, tout au long de l'œuvre, Eric est manifestement un mauvais roi, violeur de femmes (Ingeborg, vertueuse épouse du maréchal Stig

---

*Les vêpres siciliennes*. Gomes, *Salvator Rosa*, Ghislanzoni, Gênes 1874. Smetana, *Les Brandebourgeois en Bohême*. Colin de Blamont, *Égine*, Versailles, 1750 (Égine proteste contre « l'attentat à sa liberté » et la destruction de son peuple par Sisyphe : sa liberté et celle de la cité sont unies). Hasse, *Cleofide*, Boccardi, Dresde 1731. Haendel, *Porro*, Londres 1731. Pacini, *Alessandro nell'Indie*, d'ap. Métastase, SC 1824. Donizetti, *L'assedio di Calais*, Cammarano, SC 1836.

<sup>90</sup> Voir « Théorie et droit de la guerre ».

<sup>91</sup> Winter, *Maometto*, I 2.

<sup>92</sup> Gounod, *Sapho*, Augier, Paris 1851. Soliva, *Giulia e Sesto Pompeo*, Perotti, Scala 1818, fin. I. Verdi, *La battaglia di Legnano*, III. Rossini, *Guillaume Tell*, fin. II. Pacini, *Carlo di Borgogna*, Rossi, Fenice 1835, II.

<sup>93</sup> Paër, *Sophonisba*. Purcell, *Bonduca*, mus. de sc. J.C. Bach, *Carattaco*, Bottarelli, Londres 1767. Elgar, *Caractacus*, Acworth, Leeds 1898. Bellini, *Norma*. Canteloube, *Vercingétorix*.

<sup>94</sup> Vivaldi, *Farnace*, Lucchini, Pavie 1731. Sarti, *Giulio Sabino*. Biber, *Arminio* (Contra, Haendel, *Arminio*, Salvi, Londres 1736 ; Bruch, *Arminius*). Rossini, *Aureliano in Palmira*, Romani, Sc. 1813.

<sup>95</sup> L'Anglican *sovrano* Parlamento promulgue une amnistie à la fin des Puritani.

<sup>96</sup> J.C. Bach, *La clemenza di Scipione*, an., Londres 1778. Haendel, *Scipione*, Rolli, Londres 1726 ; *Silla*, Rossi, Londres 1713. Mozart, *Lucio Silla*, Gamerra, Milan 1772. Vinci, *Catone in Utica*, Métastase, Rome 1728 (même liv., Ferrandini, Munich 1753 ; Vivaldi, liv. abrégé, Vérone 1735). Vivaldi, *Farnace*. Soliva, *Giulia e Sesto Pompeo*. *La clemenza di Tito* (Caldara, Galuppi, Gluck, Mozart). Voir « La majesté de Rome ».

<sup>97</sup> Schubert, *Alfonso und Estrella*, Von Schober, Weimar 1854 ; *Fierrabras*. Rossini, *La donna del lago*, Tottola, SC 1819. Verdi, *Ernani*, III.

<sup>98</sup> Pavesi, *Elisabetta d'Inghilterra*, Schmidt, Turin 1809, Rossini, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, Donizetti, *Elisabetta al castello di Kenilworth* : rivalités privées. Mais elle est implacable quand s'ajoutent des offenses politiques : pas de pardon pour Norfolk chez Rossini. Voir aussi Donizetti, *Maria Stuarda*, Bardari, Scala 1835, *Roberto Devereux* ; Coccia, *Maria Stuart, regina di Scozia*, Giannone, Londres 1827 ; Britten, *Gloriana*.

<sup>99</sup> Cherubini, *Le porteur d'eau ou Les deux journées*, Bouilly, Paris 1800.

<sup>100</sup> Zemlinski, *Der Kreiderkreis*, Klabund, Zurich 1922.

<sup>101</sup> Heise, *Drot og Marsk (Roi et Maréchal)*, Richardt, Copenhague 1878.

Andersen), voleur des biens de l'Église et des nobles. La déploration populaire viendrait-elle du *pactum subjectionis* ? Il y aurait sans doute excès à le prétendre. Les conjurés agissent par vengeance personnelle et expressément par « haine », non pour le bien du pays, chacun cite ses griefs et bien que graves, ils restent privés<sup>102</sup> ; là pourrait être l'explication (les conspirateurs de *Marino Falier* ont leurs griefs, mais veulent *salvar Venezia*<sup>103</sup>). La raison d'État paraît procéder en général de Machiavel plus que de Hobbes ou de Pufendorf : le tyran de *Mitridate Eupator*, comme certains traîtres de Métastase, justifie ses projets criminels dans le style du *Prince*, *Cio che al regno è beneficio Tutto è lecito, tutto è virtù... Il re che ha l'arte Di ben fingere a tempo, L'arte di ben regnare ancor possiede*<sup>104</sup>. *Sesostri*, livret d'Apostolo Zeno plusieurs fois repris<sup>105</sup>, présente avec le rôle de Fanete la raison d'État et « l'état de nature » parmi des princes entre lesquels il ne saurait y avoir de juge : l'usurpateur Amasi a assassiné le pharaon Aprio et cinq de ses fils, Fanete a pu sauver le plus jeune prince, Sesostri, qu'il prépare à la vengeance : avant même de lui révéler son identité, il lui fait tuer le fils naturel d'Amasi et le tuteur qui l'accompagne ; à la remarque de Sesostri, *Ambo innocenti*, il répond froidement *Il figlio d'un tiranno è sempre reo... Seco portava un capo Al diadema d'Egitto, in onta, in danno Del legittimo erede*. Tous les moyens sont admis pour renverser l'usurpateur criminel. Fanete passe pour un fidèle d'Amasi dont il organise la chute, manœuvrant machiavéliquement tous les autres personnages : quand il feint de préparer le sacrifice de Sesostri, qui précèdera le mariage d'Amasi, son air est un modèle de double sens, *Ad affrettar nel tempio Vado gl'alti sponsali, Colla vittima rea Colà t'attendo, E pria, ch'ivi d'amore arda la face, Abbia il regno, Abbia il re vendetta e pace. Vo' a render felice Il nostro regnante*, (à Sesostri) *Tu sai qual vendetta Fra poco t'aspetta*, (à Amasi) *Tu vivi costante, Ti fida di me*<sup>106</sup>.

La raison d'État parfois l'emporte : son seul titre de dictateur protège le Sylla de Mozart de ses ennemis, le tuer serait porter atteinte aux institutions et au droit<sup>107</sup>. De même, Domitia s'oppose à l'assassinat d'un tyran, affirmant<sup>108</sup> *Deve il vassallo umile Del Principe i decreti ciecamente seguir. Al ciel si lasci il rimedio de'mali, Egli i Principi elegge, Ubbidir tocca a noi, Questa è la legge* ; la formule tient de Hobbes et de Pufendorf, il n'est pas besoin de préciser que cette loi est *naturelle*. Dans un cas, la raison d'État triomphe toujours : l'individu, homme ou femme, se sacrifie pour le salut commun. Psyché, Iphigénie, Andromède, Dircé, Idamante, Jeanne d'Arc, Soussanine, Vanda et d'autres vont librement à la mort<sup>109</sup>, Libye,

<sup>102</sup> Comme pour le meurtre d'un bon souverain, Gustave III de Suède, le régent ou Riccardo (Auber, *Gustave III*, Scribe, Paris 1833. Mercadante, *Il Reggente*, Cammarano, Turin 1843. Verdi, *Un ballo in maschera*), ou celui du piètre roi Pyrrhus par Oreste (Grétry, *Andromaque* ; Rossini, *Ermione*).

<sup>103</sup> Donizetti, *Marino Falier*, Bidera, Paris 1835.

<sup>104</sup> A. Scarlatti, liv. Roberti, Venise 1707, III 1, III 4.

<sup>105</sup> F. Gasparini 1709, A. M. Bononcini 1716, Galuppi 1757...

<sup>106</sup> Terradellas, *Sesostri*, Zeno et Pariati, Rome, carnaval 1751 (son dernier opéra), III 5.

<sup>107</sup> Mozart, *Lucio Silla*, Gamerra, Milan 26.12.1772.

<sup>108</sup> Leo, *Decebal*, an., Naples 1743, II 2.

<sup>109</sup> Lully, *Psyché*, Molière, P. Corneille, Quinault, Tuileries 1671 et T. Corneille, Quinault, Fontenelle, Paris 1678, *Persée*. Gluck, *Iphigénie en Aulide*. Martin y Soler, *Ifigenia in Aulide*. Michel Haydn, *Andromeda e Perseo*. Schuster, *Demofoonte*. Gluck, *Demofoonte*. Cherubini, *Démophon*. Campra, *Idoméneé*, Danchet, Paris 1712. Mozart, *Idomeneo*, Varesco, Munich 1781. Verdi, *Giovanna d'Arco*. Tchaïkovski, *La Pucelle d'Orléans*. Glinka, *La vie pour le Tsar*. Dvorak, *Vanda*, Surzycki, Sumavsky et

## Opéra, Nature et Droit

Callirhoé, Élisabeth de Valois, acceptent un mariage odieux. Margared consent aussi, mais reprend sa promesse : c'est son crime. Alphise est sauvée parce que sa rébellion accomplissait à son insu la volonté divine. Mais Amenaïde refuse sans crime la main d'Orbazzano, le salut de Syracuse ne dépend pas de ce mariage qu'exige l'ambition politique, non la raison d'État. La condamnation, par respect de la loi, d'un vainqueur qui a désobéi à la loi, pourrait procéder de Pufendorf dans *Le Prince de Hombourg*, mais Vivaldi, Hasse ou Domenico Puccini l'ont trouvée dans Tite-Live. Celle de Billy Budd, moralement innocent mais juridiquement coupable, en temps de guerre, est conforme à tous les usages militaires<sup>110</sup>. Le père -Tito ou Argirio- ou le chef qui doit prononcer la condamnation n'a que le droit de s'affliger dans la solitude.

L'opéra peut se distinguer aussi de Grotius. Pirates ou corsaires peuvent être sympathiques, le tragique Gualtiero hanté par les persécutions et la fatalité, le mystérieux Corrado, le noble Gajolo (dont le lieutenant Cambro est une crapule) ou les joyeux pirates de Penzance si respectueux de *our Queen Victoria*<sup>111</sup>. D'autres, odieux, emmènent en esclavage à Alger les héros de *Chiara e Serafina*<sup>112</sup>. Mais jamais on ne justifie la piraterie d'État à la manière du *De jure praedae*. La liberté des mers est déclarée dans *Climene*, hommage à l'empereur Charles VI, où Cidippe affirme *Invan s'opponne chi, di giustizia In onta e di natura vorria sol far Passagio ai regni altrui Per quell'ampio ocean che il ciel Fece comune a tutti e in ogni lato aperto*. En général, dans les opéras, elle apparaît furtivement, plutôt comme ouverture partielle : *Il re di Tartaria... annunzia schiudo l'Eusino alle ligure prore*, mais Saltan réjouit les navigateurs en libérant le négoce ; grâce à la rivière suscitée par Sadko, les marchands de Novgorod pourront commercer sans taxes<sup>113</sup>. L'opéra nuance le droit de la guerre, où Grotius autorisait tout entre belligérants<sup>114</sup>. L'esclavage des prisonniers, admis comme un fait, est moralement désapprouvé comme injuste. Des vainqueurs généreux ou amoureux libèrent les captifs ou déclarent comme Pyrrhus *Chi fosti mi rammento, e non chi sei*<sup>115</sup>. Les vaincus tentent d'échapper à cette servitude, fût-ce par la mort. Pour les femmes, cet asservissement est plus cruel encore : Cassandre appelle au suicide les Troyennes qui ne veulent pas être *par les Grecs profanées* ou se réjouit de sa mort prochaine, libératrice. Erisso et Cléomène offrent un poignard à leur fille avant l'ultime

---

Zakrejs, Prague 1876 rév. Prague 1880. Massenet, *Roma*, Cain, Monte-Carlo 1912, III. Fortunato, *Salvo d'Acquista*, Forti, Palerme 2002.

<sup>110</sup> Lully, *Phaéton*. Destouches, *Callirhoé*. Verdi, *Don Carlos*, I (v. int.). Lalo, *Le Roi d'Ys*, I. Rameau, *Les Boréades*. Rossini, *Tancredi*. Henze, *Der Prinz von Homburg*, Bachmann, Hambourg 1960 rév. Munich 1992, I 3. Vivaldi, *Tito Manlio*, Noris, Mantoue 1719. Hasse, *Lucio Papirio dittatore*, 1742. D. Puccini, *Il trionfo di Quinto Fabio*, Prunetti, Bologne 1811. Britten, *Billy Budd*, Forster et Crozier, Londres 1951 rév. BBC 13.11.1960, II 2.

<sup>111</sup> Bellini, *Il Pirata*. Verdi, *Il Corsaro*. Pacini, *Il Corsaro*, Ferretti, Rome 1831. Gomes, *Fosca*, Ghislanzoni, Sc. 1873 rév. 1878. Sullivan, *The Pirates of Penzance*, Gilbert, New York 1879 et Londres 3.4.1880.

<sup>112</sup> Donizetti, Romani, Sc. 1822.

<sup>113</sup> Albinoni, *Climene*, an., Venise 1718. Verdi, *Simon Boccanegra*, I 2 Rimski-Korsakov, *Tsar Saltan*, Bielski, Moscou 1900, III, *Sadko*, cp et Bielski, Moscou 1898.

<sup>114</sup> Voir « Théorie et droit de la guerre ».

<sup>115</sup> Donizetti, *Fausta*, pr., *Belisario*. Verdi, *Aida*, II 2. Schubert, *Fierrabras*, II 2. Elgar, *Caractacus*, 6. Zemlinski, *Sarema*, I (débat). Rossini, *Ermione*.

combat. Cléopâtre choisit la mort<sup>116</sup>. Parfois le vainqueur veut l'extermination totale d'une lignée royale : Nabuchodonosor tue le fils de Sédécias, Oreste exige au nom de la Grèce la mort d'Astyanax. Mais si Bérénice de Cappadoce réclame qu'on tue le fils de Pharnace -qui est aussi son petit-fils-, Pompée refuse de faire la guerre aux enfants<sup>117</sup>.

### LES DROITS DE L'HOMME ET LEURS CONFLITS

Il s'agira surtout des droits de l'individu. Les œuvres aujourd'hui disponibles parlent rarement de droits collectifs, sociaux ou culturels. Les droits individuels sont abondamment illustrés, mais on n'évite ni leurs abus ni leurs conflits.

### LES DROITS NATURELS INDIVIDUELS

Les opéras « révolutionnaires » récréés jusqu'ici n'offrent pas de catalogue ou de programme en la matière, pas de véritable illustration de la *Déclaration des droits de l'homme*. Beaumarchais, dans le *Couronnement de Tarare*, se borne à célébrer la liberté. Chrysostome, traçant un programme à Denys de Syracuse devenu maître d'école, est aussi lacunaire, *Il faut que tu te piques D'enseigner aux enfants de notre république La sainte égalité, l'obéissance aux lois, La majesté du peuple et la haine des rois*. La liberté n'apparaît qu'en négatif, sous les lois qui la protègent ou la limitent ; Chrysostome, il est vrai, en a fait l'éloge auparavant et Timoléon conclut *Apaise-toi, Liberté sainte ! Reçois nos vœux et notre encens*<sup>118</sup>. Chez les modernes, l'agitateur de Sallinen discourt sur *Égalité, Liberté, Fraternité ! Égalité, cela veut dire qu'il n'y a plus d'aristocrates ni de serviteurs, de riches ni de pauvres !... Liberté veut dire la liberté de dire ce qu'on veut comme je le fais, et d'écouter et de s'assembler comme vous le faites..., la liberté d'influencer le cours de nos affaires, de choisir, de tracer la ligne rouge. Fraternité, cela veut dire que nous combattons côte à côte contre le pouvoir des prêtres et des militaires, nous voulons la fraternité, la paix et la concorde entre les peuples, si quelqu'un s'oppose à notre fraternité, nous écraserons les faiseurs de guerre*<sup>119</sup>.

Mais d'un opéra à l'autre et dès avant la révolution, on trouve à peu près tous les droits des futures déclarations françaises ou étrangères, tous ceux dont dépend la dignité humaine dans le droit naturel traditionnel ou moderne. On a évoqué le droit à la vie avec *La femme sans ombre*. La mort aussi a droit au respect. Antigone défend le droit à la sépulture, liberté secondaire pour Grotius, mais Créon s'y oppose, *Sull'infame insepulto cadavere Si sfoga tutta l'ira de'Numi*. Azucena, croyant Manrico mort au combat, cherche son corps pour l'ensevelir. Drusiana réclame *Sia onorevole almen la sepoltura*. Calliope entreprend de rechercher le corps démembré d'Orphée, puisque Charon refuse le passage à une âme dont le corps n'est pas *sepulto et arso*. Iphigénie veut rendre les derniers devoirs aux mânes de son frère, *Offrons à cette ombre si chère Les froids devoirs qui lui sont dus*. Le

<sup>116</sup> Berlioz, *Les Troyens*, II 2. Gncchi, *Cassandra*, cp et Illica, Bologne 1905. Rossini, *Maometto II* et *Le siège de Corinthe*. Massenet, *Cléopâtre*, Payen, Monte-Carlo 1914, IV.

<sup>117</sup> A. Scarlatti, *Sedecia*. Grétry, *Andromaque*. Rossini, *Ermione*, fin. I. Vivaldi, *Farnace*, II 12.

<sup>118</sup> Grétry, *Denys le Tyran*, S. Maréchal, Paris 1794, sc. 4 et 6. L'accent sur l'égalité est normal chez Maréchal, ami de Babeuf.

<sup>119</sup> *La ligne rouge*, I 4.

Médecin croit voir, parmi les remords d'Hélène, *les amants laissés sans aucune sépulture*. Tobit et sa femme se consacrent à l'ensevelissement des morts, *Torno col rischio della vita A seppellir gli estinti e a dargli tombe Invece di cibarti*. Soussanine déplore que son corps doive rester sans sépulture, *proie des corbeaux et des bêtes sauvages*, dans les profondeurs de la forêt<sup>120</sup>. Néanmoins la privation de sépulture, admise pour les rebelles<sup>121</sup>, est avec la damnation un châtement promis aux traîtres<sup>122</sup>. David, à propos d'Architofele, s'exclame *Delle fere in seno Abbia tomba il crudele*. L'anathème lancé par Brogni sur Éléazar, Rachel et Léopold s'achève par *Et maudits sur la terre et maudits dans les cieux, Que leurs corps soient enfin à leur heure dernière Laissés sans sépulture ainsi que sans prière Aux injures du ciel qui s'est fermé pour eux*<sup>123</sup>.

La Liberté : ce mot banni, dit-on, par la censure de la Sainte-Alliance (et au-delà) est omniprésent dès les débuts et reviendra après un interlude au XIX<sup>e</sup> siècle, là où l'esprit du Code Civil comme celui de la reine Victoria tendaient à le proscrire : liberté d'aimer ou non<sup>124</sup>, de se marier ou de rester célibataire<sup>125</sup>, de choisir son conjoint<sup>126</sup>, de ne pas aimer un conjoint imposé<sup>127</sup>, liberté même d'être inconstant(e) en amour<sup>128</sup>, sinon dans le mariage. Ces libertés appartiennent aux femmes et aux jeunes filles comme aux hommes et persistent dans l'opéra italien -au moins *buffa*- du premier XIX<sup>e</sup> siècle (elles agacent Stendhal chez la Rosine du *Barbier de Séville*<sup>129</sup>). Leur absence et leurs violations inspirent au XIX<sup>e</sup> ou au XX<sup>e</sup> siècle des livrets tragiques trop nombreux pour être cités. La liberté personnelle s'oppose à l'esclavage, reconnu en fait mais condamné en principe<sup>130</sup>. La liberté religieuse ou de conscience n'est pas toujours admise<sup>131</sup>. Persécutions et intolérance sont souvent évoquées. La liberté d'expression -de parole ou d'écriture- est peu présente, censure oblige. Le poète Prodosimo proclame *Scegliere voglio per un*

<sup>120</sup> Traetta, *Antigona*. Orff, *Antigona*, Sophocle tr. Hölderlin, Salzbourg 1949. Verdi, *Il Trovatore*, II. Traetta, *Buovo d'Antona*, II 11. Landi, *La morte d'Orfeo*, 1619, V 1 et 4. Gluck, *Iphigénie en Tauride*, II 6. Mikroutsikos, *Le retour d'Hélène*, Lambrakis, Athènes 8.6.1993, III. Haydn, *Il ritorno di Tobia*, G. G. Boccherini, Vienne 2.4.1775, I. Glinka, *La vie pour le Tsar*, IV.

<sup>121</sup> Verdi, *Simon Boccanegra*, III (*tra le larve morrai Cui la tomba la tue scure negò*). Wagner, *Rienzi*, III 3 (pour Colonna, *Romas ärgrer Feind... , pire ennemi de Rome que Tarquin*).

<sup>122</sup> Rossini, *Guillaume Tell*, fin. II. Verdi, *La battaglia di Legnano*, III.

<sup>123</sup> P. A. Ziani, *Assalone punito*, Lepori, Vienne 1663/67. Halévy, *La Juive*, Scribe, Paris 1835.

<sup>124</sup> Lully, *Isis*, III 5, *Le Triomphe de l'Amour*, *Armide*, I 2, II 1. Vivaldi et al., *Andromeda liberata*, Venise 1726, II. Catan, *Florenca en el Amazonas*, Fuentes-Berain, Houston 1996, II.

<sup>125</sup> Lully, *Atys*, I 6, *Proserpine*, IV 2. Stradella, *Moro per amore*, F. Orsini, Gênes 1681. Steffani, *La libertà contenta*, Mauro, Hanovre 1693, III 3. Reznicek, *Donna Diana*, cp, Prague 1894.

<sup>126</sup> Lully, *Alceste*, II 1, Céphise. Haendel, *Berenice*, Londres 1731. Donizetti, *Ugo, conte di Parigi*, fin. I, Adelia : *Donato Sol da me sarà il mio cor*.

<sup>127</sup> Une princesse vouée par la raison d'État à un mariage sans amour prévient qu'elle donne sa main, non son cœur, et exige poliment que le prétendant l'admette : ainsi Servilia à Titus dans *La Clemenza di Tito*. Au XIX<sup>e</sup> s., mainte héroïne mariée de force ou par cautèle, malgré protestations et larmes, pour sauver son père, pour satisfaire l'ambition familiale ou parce que sa famille n'a rien compris, finit par en mourir ; souvent, on juge coupable (et elle le pense parfois) qu'elle aime encore celui dont on l'a séparée, oubliant qu'un tel mariage est nul : Bellini, *Il Pirata*. Carafa, Donizetti ou Mercadante, *Gabriella di Vergy*. Donizetti, *Parisina*. Montemezzi, *L'amore dei tre Re*, Benelli, Scala 1913.

<sup>128</sup> Cavalli, *Giasone*, II 1. Steffani, *La libertà contenta*, O. Mauro, Hanovre 1693. Mondonville, *Titon et l'Aurore*, II 5, etc.

<sup>129</sup> Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris 1823.

<sup>130</sup> Voir « Le droit privé ».

<sup>131</sup> Voir « Religion, politique et droit ».

*dramma L'argomento che mi piace*, mais il parle au mari et au *cicisbeo*, non au pouvoir politique et aux censeurs (et le journaliste de Rossini dans *La Pietra del Paragone* est un sot diffamateur). Guillot de Morfontaine se vante, *J'ai sur le Régent Fait des vers très malins, Mais en homme prudent Je gaze...*<sup>132</sup>

Corollaire de la liberté, la résistance à l'oppression n'est pas que collective et publique, mais aussi individuelle, plus ou moins sérieusement : Floresca s'oppose à l'injustice du prince Adolfo<sup>133</sup>, Rosine à la « tyrannie » de Bartolo.

Premier pas vers la démocratie dans le domaine politique et fondement des droits sociaux<sup>134</sup>, l'égalité est abondamment traitée. Beaumarchais y insiste dans le prologue de *Tarare* : consultées par la Nature, les ombres, sauf celle d'Atar qui se tait, souhaitent rester égales, *Ô bienfaisante déité ! Ne souffrez pas que rien altère Notre touchante égalité, Qu'un homme commande à son frère*. La Nature dit ce désir naturel, mais le juge prématuré quelques instants plus tard, *Éteignons en eux Ce germe d'une grande idée, Faite pour des climats et des temps plus heureux*. L'égalité des sexes apparaît plus tôt et plus longtemps qu'on ne l'imagine : Matilde di Shabran et bien d'autres proclament même la suprématie féminine -*Le femmine son nate Per vincere e regnar*<sup>135</sup>-, suprématie cependant limitée en général à une exigence de courtoisie et à la sphère familiale (pour éviter les « excès de pouvoir » des pères, tuteurs ou maris) et relevant plutôt de la liberté. Mais la véritable question de l'égalité des sexes surgit, du moins en filigrane, quand une femme gouverne. Un tel régime est-il bon et « naturel » ? Le « monde à l'envers » de Galuppi<sup>136</sup>, où les femmes ont pris le pouvoir tandis que les hommes tricotent, font la cuisine ou rincent les pots de chambre, est bien fragile : une monarchie éviterait l'anarchie, mais chacune veut être reine, d'où jalousies, tentatives de meurtre... Tullia, la plus sage, se soumet à Rinaldino (un diminutif qui souligne la parodie des *Armide*), les autres capitulent aussi. La version de Salieri<sup>137</sup>, où l'île des femmes est organisée militairement, a un dénouement plus équivoque, après que des navires européens aient tenté de délivrer la marquise et le comte, naufragés peu auparavant : la marquise, qui a peu de goût pour la vie enrégimentée, quitte l'île, suivie par le jeune Amaranto, mais le comte y reste pour épouser la colonelle (au grand dépit de la Générale, jalouse et vexée de cette atteinte à la hiérarchie) : « l'expérience » continue donc. Les reines de l'opéra semblent plus arbitraires que les rois dès qu'elles aiment<sup>138</sup>. Elles ne peuvent gouverner seules, il leur faut un mari, au moins comme chef de guerre<sup>139</sup>, et le choix de cet époux est plus difficile, car plus lourd de

<sup>132</sup> Rossini, *Il Turco in Italia*, Romani, Scala 1814, I 1, *La Pietra del Paragone*, Romanelli, Scala 1812. Massenet, *Manon*, IV 1.

<sup>133</sup> Soliva, *La testa di bronzo*, Romani, Scala 1816, fin. I. Mercadante, même liv., Lisbonne 1827.

<sup>134</sup> Voir « Le droit privé ».

<sup>135</sup> Rossini, *Matilde di Shabran*, Ferretti, Rome 1821. La formule se retrouve, parfois textuellement, dans divers opéras bouffes dès le XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>136</sup> Galuppi, *Il mondo alla roversa*, Goldoni, Venise 1750.

<sup>137</sup> Salieri, *Il mondo alla rovescia*, Mazzola, Vienne 13.1.1795.

<sup>138</sup> Marie Tudor, Élisabeth d'Angleterre, Blanche de Navarre (Mercadante, *Le due illustri rivali*, Rossi, Venise 1838).

<sup>139</sup> Partenope (Vinci, *Partenope*, Stampiglia -pour Mancina, Naples 1699-, Venise 1725. Vivaldi, *Rosmira fedele*, Stampiglia, Venise 1738. Haendel, *Partenope*, Londres 1730) conduit ses troupes, mais doit son salut à Armindo. Didon (Berlioz, *Les Troyens*, III) remet son armée à Énée qu'elle espère épouser. Caritea part à l'assaut sans remarquer que le pont de bois est scié et Diego la sauve de justesse (Mercadante, *Donna Caritea*, 1821).



conséquences, que celui de l'épouse d'un roi<sup>140</sup>. Leur pouvoir peut être contesté ou soulever des doutes. Rodrigo se demande si Eurinda pourra soutenir le trône de Sicile tant qu'elle n'est pas mariée<sup>141</sup>. La légendaire fondatrice de Prague, Libuse, doit hâter son mariage quand son verdict -décision de femme- est rejeté par le perdant<sup>142</sup>. Les reines doutent parfois : la polonaise Vanda voudrait repousser le fardeau de la couronne ; le choix *national* de son mari, un soldat polonais plutôt qu'un noble allemand, conforme aux épreuves imposées et soutenu par le peuple, viole la loi<sup>143</sup> sur un point (car Slavoï n'a de noblesse que son héroïsme) et met le pays en péril par la guerre qui s'ensuit ; en mourant pour sauver son peuple, Vanda prouvera qu'elle était digne de régner. L'égalité politique est parfois revendiquée par les femmes, et d'abord par les Amazones : la princesse de Saxe règle le conflit par la réconciliation des sexes, comme il sied en son temps éclairé. *Penthesilea*, sombre et violente, n'en fait rien. Les légendes slaves reprennent le thème : écartées du pouvoir après la mort de Libuse, les femmes réclament leur droit, pacifiquement puis par les armes ; mais l'amour amène trahison, défaite et mort<sup>144</sup>.

Peu dramatique, la propriété est moins présente<sup>145</sup>. Bien que l'opéra regorge de riches et d'indigents, le droit à la *propriété* est peu réclamé<sup>146</sup>.

La sûreté apparaît surtout *a contrario*, par divers abus de pouvoir, à diverses époques et dans plusieurs pays : la mère de Gaston menace de faire arrêter Linda comme fille de mauvaise vie, par lettre de cachet. Les arrestations arbitraires, comme pour Miller<sup>147</sup>, sont courantes. Les procès offrent peu de garanties<sup>148</sup>, qu'il s'agisse du tribunal du podestat, d'une cour seigneuriale ou royale, voire d'un tribunal ecclésiastique. Béatrice de Tende, Anne Boleyn, Marie Stuart, Sébastien de Portugal, la Galigai ou l'empereur de Chine spolié Teuzzone<sup>149</sup>, savent les procès truqués et récuser des juges incompetents. En Botnie, le shériff, malgré le juge et le bailli, rend des jugements iniques, viole les lois, traite avec mépris et violence des hommes fiers de leur liberté : il fouette illégalement Jussi et l'abat d'une balle, sans éviter son poignard<sup>150</sup>. Mais on trouve exceptionnellement un tribunal ecclésiastique juste et modéré, dans *La Straniera* de Bellini. « L'étrangère » Alaide (la reine Agnès de Méranie) comparaît devant le tribunal des Hospitaliers de Saint-Jean, par les machinations d'Osburgo (dont le maître, Arturo, s'est épris d'Alaide, mettant en

<sup>140</sup> Lully, *Phaéton*. Destouches, *Callirhoé*. Rameau, *Les Boréades*. Dvorak, *Vanda*.

<sup>141</sup> Stradella, *Moro per amore*, F. Orsini, Gênes 1681, I 1.

<sup>142</sup> Smetana, *Libuse*, Wenzig tr. Spindler, Prague 1881.

<sup>143</sup> *Vanda*, II 1 : *Que l'époux de la reine soit honnête, vaillant, estimé dans la paix, brave dans la guerre, que le peuple le connaisse et proclame son bonheur ; il peut être noble ou prince, né polonais ou étranger* (mais il ne peut en principe être roturier, même s'il est héroïque et polonais).

<sup>144</sup> Marie Antoinette Valburge de Bavière (épouse du prince héritier de Saxe et élève de Porpora et Hasse), *Talestri, regina delle Amazzoni*, cp, Nymphenburg 1760. Schoeck, *Penthesilea*, cp, Dresde 1927. Fibich, *Sarka*, Schulzova, Prague 1897. Janacek, *Sarka*, Zeyer, cp 1887 rév. 1888, 1918/19, 1924, cr. Brno 1925.

<sup>145</sup> Voir « Le droit privé ».

<sup>146</sup> Giordano, *Andrea Chénier*, I, Gérard.

<sup>147</sup> Donizetti, *Linda di Chamounix*, Rossi, Vienne 1842. Verdi, *Luisa Miller*, I 3.

<sup>148</sup> Voir notre « La mise en scène des procès et l'idée de justice dans le romantisme musical », *Études d'histoire du droit et des idées politiques*, n° 2, 1998, p. 37-51

<sup>149</sup> Bellini, *Beatrice di Tenda*. Donizetti, *Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, *Dom Sébastien*. Nini, *La Marescialla d'Ancre*, Prati, Padoue 1839, II 2. Vivaldi, *Il Teuzzone*, II 11.

<sup>150</sup> Madetoja, *Pohjalaisia* (*Les Botmiens de l'Est*), cp, Helsinki 1924.

## Marie-Bernadette Bruguière

danger ses fiançailles avec Isoletta) : elle est accusée d'avoir tué et jeté dans le lac le comte Valdeburgo. Le Prieur, sceptique, pourrait cependant être forcé de la condamner, car elle refuse de parler. Arturo vient s'accuser, Valdeburgo (en fait le frère d'Alaide), simplement blessé, vient préciser que le combat fut un duel loyal et demande la libération d'Alaide et d'Arturo. L'assistance exige, au nom de la loi, que l'étrangère révèle son identité. Alaïde montre son visage au seul Prieur, qui s'incline et lui demande pardon, avant de tancer sévèrement le fourbe Osburgo. Le Prieur interroge chacun posément, cherchant la vérité dans une affaire qu'il devine truquée : la justice ecclésiastique ne ressemble nullement ici aux prêtres ou inquisiteurs hystériques que l'on peut voir ailleurs. Posa enfin, dans *Don Carlos*, se dit *content, protégé par nos lois*, malgré son peu d'enthousiasme pour les législateurs d'Espagne.

La recherche du bonheur chère à la Déclaration américaine est peu conçue comme un droit. Astrée veut voir les mortels heureux, les rois le souhaitent, les personnages y aspirent et parfois disent l'être, mais le bonheur paraît fragile et difficile à acquérir : *À parler du bonheur j'ai appris, à être heureux point n'ai appris, Un court moment de bonheur simple, était-ce trop ?* Thaïs s'interroge, *Comment fixer le bonheur ?* Fiesco va jusqu'à le nier, dans la douleur du quatuor final, *Ogni letizia in terra È menzognero incanto*. Élisabeth et Carlos ne l'espèrent que dans l'au-delà, *nous trouverons, dans la paix du Seigneur, Cet éternel absent qu'on nomme le bonheur*. Cellini affirme *Le bonheur est si rare Qu'on ne peut le fuir*. Renaud ou Roland doivent y renoncer, au moins pour eux-mêmes. Le père de Louise s'interroge, *les pauvres gens peuvent-ils être heureux*, mais d'autres tel Aminta le royal berger) voient le bonheur dans une chaumière et un cœur. À Sibaris, la volupté est le bonheur. Selon Mercure, l'univers doit son bonheur à la valeur et à la prudence. Pour Lefort, *la bienfaisance est la source du vrai bonheur*. Esclarmonde proclame *Je m'appelle le Bonheur (II 2)* ; après le pardon de son père, elle connaîtra ce vrai bonheur, comme Roland le lui annonce, *Le bonheur que rien n'achève, Nous l'aurons si tu le veux (IV)*<sup>151</sup>.

Complexes et délicats, ces droits sont parfois en conflit.

### LIMITES ET CONFLITS DES DROITS

Éternel problème pour concilier les droits de chacun : définir les limites, surtout de la liberté, pour éviter les abus, et résoudre les conflits.

En 1738 déjà, l'Ange reproche à Caïn d'abuser de sa liberté, *Senti che abusi Di tua libertà*<sup>152</sup>. Dans les opéras proprement dits, dès 1750, les héroïnes de Galuppi s'interrogent gravement<sup>153</sup> : pour préserver *la dolce libertà che noi godiamo*, Tullia veut éviter tyrannie, inconstance et jalousie. Aurora, qui veut séduire l'amant de Cintia, se dit libre d'accroître ses esclaves et d'aimer qui elle veut. Cintia rectifie,

<sup>151</sup> Lully, *Phaéton*, pr. Rameau, *Les Boréades*. Vivaldi, *Arsilda*, I 1. Donizetti, *Francesca di Foix*. Persiani, *Inès de Castro*, I 11 (Bianca). K. Saariaho, *L'amour de loin*, Maalouf, Salzbourg 2000, I 1 et V 3. Massenet, *Thaïs*, Gallet, Paris 16.3.1894, II. Verdi, *Simon Boccanegra*. Verdi, *Don Carlos*, V. Berlioz, *Benvenuto Cellini*, Barbier et de Wailly, Paris 10.9.1830, rév. Weimar 1852, I 4. G. Charpentier, *Louise*. Mozart, *Il Re Pastore*. Rameau, *Sibaris*. Lully, *Persée* II 7. Grétry, *La jeunesse de Pierre le Grand*. Massenet, *Esclarmonde*, Gramont et Blau, OC 15.5.1889.

<sup>152</sup> Leo, *La morte di Abele*, Métastase, Naples (chapelle royale) 1738.

<sup>153</sup> *Il Mondo alla roversa*, II 1.

## Opéra, Nature et Droit

*usurpar non si deve I dritti altrui*, ni, par coquetterie, *far alle compagne insulti e torti* ; dans ces limites, *Faccia ognuna a suo senno, Ognuna si conduca come vuole, Finchè la libertà goder si puote*. Le chœur des femmes « libres » ne sait que répéter *Bel piacere, Bel godere, Libertà, libertà, Cara, cara libertà*, dans un beau désordre qui ramène le pouvoir des hommes. Dès 1693, avec *La Libertà contenta* (créée le 3 février), Steffani et son librettiste Ortensio Mauro, pour la cour protestante de Hanovre, présentaient une liberté débridée : deux couples de fiancés -Péliclès et Aspasia, Agis de Sparte et Timea-, Alcibiade, le général spartiate Lysandre et l'ami d'Alcibiade Telamide, à la fin d'une bataille dont dépendait en principe leur avenir à tous, passent leur temps à changer de partenaire simplement parce qu'un nouveau visage est apparu, à tenter de séduire la fiancée de leur ami, à rêver d'aimer à la fois deux hommes ou deux femmes, pour que finalement les couples primitifs se reforment, tandis qu'Alcibiade, un moment aimé de deux femmes mais se retrouvant seul, proclame *Contenta libertà val più d'un regno* : bravade (les raisins sont trop verts...) ou profession de foi libertine ? Steffani et Mauro n'avaient certainement pas voulu présenter un plaidoyer pour le dévergondage, mais Sophie-Dorothee, l'épouse du prince héritier, et son amant Koenigsmark parsemaient leurs lettres d'extraits de l'opéra et moins d'un an plus tard, le scandale éclatait, la princesse était reléguée jusqu'à sa mort dans une forteresse et Koenigsmark disparaissait définitivement...

Après la Déclaration de 1789, le *Couronnement de Tarare* (3.8.1790) pose pompeusement des bornes : un *peuple en désordre proclame Tout est changé ; quoi qu'on ordonne, Nous n'obéirons à personne*, mais l'ordre est rétabli au signal du magistrat, des cortèges de soldats, citoyens paisibles, jeunes cultivateurs, prêtres de la Mort (pourquoi ce sombre culte ?), présentent les devises de leurs bannières, *La Liberté n'est pas d'abuser de ses droits, La Liberté consiste à n'obéir qu'aux lois, De la Liberté sans licence Naît le bonheur, naît l'abondance et Licence, abus de Liberté, Sont les sources du crime et de la pauvreté*.

La *licence, abus de liberté*, apparaît dans l'univers des demi-mondaines et des courtisanes, puis des filles libérées. *Gioir ! Sempre libera degg'io follegiar di gioia in gioia*, proclame Violetta *la Traviata* dans un déluge de vocalises, tout en sachant la vanité de cette vie (une autre Violetta, dans *Il Bravo*, se rachète en retrouvant sa fille). Magda, plus en demi-teintes, s'ennuie avec Rambaldo et rêve d'une tendre aventure ; elle la trouve avec Ruggero, mais la sait fragile : après cet interlude, Rambaldo l'avait prévu, l'*hirondelle* revient à son nid. Fanny -Sapho pour ses amants artistes- voudrait oublier près de Jean, sans révéler ce qu'elle fut, mais le passé est trop lourd et Jean trop enraciné dans sa famille. Zaza poursuit Milio chez lui, mais rencontre sa fillette et renonce à briser une famille. Silvia la courtisane, émue par Zanetto qui cherche « Silvia » sans la connaître, le dissuade de ce faux bonheur. Violetta, Magda, Zaza, Silvia<sup>154</sup> : un droit au bonheur, une liberté qui ne sont pas ceux de Jefferson et des Pères fondateurs, ni des hommes de 89. Mais elles savent s'arrêter, ou l'homme se dégage à temps<sup>155</sup>. Louise, par sa revendication de l'amour libre (*Tout être a le droit d'être libre*), brise son père, mais nous ignorons

---

<sup>154</sup> Verdi, *Traviata*. Puccini, *La Rondine*. Leoncavallo, *Zaza*, cp, Milan 1900. Mascagni, *Zanetto*, Targioni-Tozzetti et Menasci, Pesaro 1896.

<sup>155</sup> Massenet, *Sapho*.

## Marie-Bernadette Bruguière

son destin, fidélité *bourgeoise* à Julien ou vie d'aventures ? Don Juan se réclame d'une liberté unilatérale, *Viva la libertà*<sup>156</sup>, pour détruire passagèrement ou durablement le bonheur ou la vie d'autrui, jusqu'à se détruire lui-même<sup>157</sup>. Et certaines femmes, telles des mantes religieuses, veulent réduire le partenaire en esclavage, voire le détruire : Manon inconsciemment, à Saint-Sulpice et à l'hôtel de Transylvanie, Thaïs qui ne réussit pas et se repent, Salomé qui échoue et finit dans la folie, la reine de Chemakha ou Lulu, très conscientes, ou Conchita malgré son revirement inattendu<sup>158</sup>. Carmen incarne parfaitement cet abus de liberté : *Libre elle est née, et libre elle mourra* et elle exalte *cette chose enivrante, la liberté*, mais sa liberté est l'anarchie : *pour loi ta volonté*. « Professionnellement » même, avec ses amis contrebandiers, elle n'obéit qu'à son caprice : *aujourd'hui, ne vous déplaît, il faudra que l'amour passe avant le devoir*. La seule liberté qui compte, c'est la sienne. En amour, elle aguiche déjà Escamillo quand elle prétend aimer don José. Elle a voulu séduire José par pique (amoureux d'une autre, il l'a ignorée), puis par intérêt, pour se sauver. Pour elle, il est déshonoré, dégradé, emprisonné, ce n'est pas assez, elle veut achever de le détruire en l'empêchant de rentrer *au quartier pour l'appel*, par une scène ridicule. Elle le veut totalement asservi et il le sait : *J'étais une chose à toi !* Quand elle l'a anéanti, elle le jette, dès l'acte III : c'est probablement naturel. Mais c'est la nature de Hobbes, non le droit naturel.

---

<sup>156</sup> Mozart, *Don Giovanni*, fin. I.

<sup>157</sup> Righini, *Il convitato di pietra*, N. Porta, Prague 1776. Gazzaniga, *Don Giovanni* ou *Il convitato di pietra*, Bertati, Venise 1787. Dargomijsky, *Le convive de pierre*, Pouchkine, Saint-Pétersbourg 1872.

<sup>158</sup> Massenet, *Manon*, III et IV, *Thaïs*, II. R. Strauss, *Salomé*. Mariotte, *Salomé*, Lyon 1908. Rimski-Korsakov, *Le coq d'or*, Bielski, Moscou 1909. Berg, *Lulu*, cp d'ap. Wedekind, Zürich 2.6.1937 et (v. int. achevée par Cerha) Paris 24.2.1979. Zandonai, *Conchita*, Vaucaire et Zangarini d'ap. Louÿs (*La femme et le pantin*), Milan 1911.

-III-

RELIGION, POLITIQUE ET DROIT

La religion est très présente dans les œuvres lyriques. L'athéisme, refusé par le droit naturel et en principe par des Lumières vaguement déistes, semble n'apparaître, modérément d'ailleurs, qu'au XX<sup>e</sup> siècle dans des œuvres mal connues. Même Frédéric II de Prusse a inséré trois brèves invocations aux dieux (III 3 et 5) dans le livret de *Montezuma*. Beaumarchais est assez incohérent dans le prologue de *Tarare*, où la Nature et le Génie du Feu distribuent leur futur destin aux ombres des mortels. La Nature évoque la *puissante bonté* de Brama qui pourrait changer le destin et les esprits aériens louent l'*éternelle Sagesse* qui par l'amour a donné la vie. Mais la création évoquée par la Nature est plutôt matérialiste : *Froids humains, non encore vivants, Atomes perdus dans l'espace, Que chacun de vos éléments Se rapproche et prenne sa place, Suivant l'ordre, la pesanteur, Et toutes les lois immuables Que l'éternel dispensateur Impose aux êtres vos semblables*. Ce sont les atomes crochus d'Épicure ou Lucrèce et la platitude des vers évoque l'écervelée Bélise des *Femmes savantes*, *Je m'accommode assez pour moi des petits corps*. La musique de Salieri sauve le passage, bien inférieur néanmoins à une autre Création « philosophique », le prologue de *Zaïs*. Les ombres *froides, sans passions, sans goûts*, contiennent pourtant leurs vertus et vices futurs virtuellement, avant d'être animées : le Génie du Feu craint de désigner un mauvais roi et choisit mal en effet. Questionnées, les ombres de *Tarare* et d'*Atar* ne désirent pas la royauté, mais, dit la Nature, *Enfants, il vous manque de naître Pour penser bien différemment* : vague mélange de rousseauisme, de prédestination et de progrès. Si l'intention irréligieuse de Beaumarchais est évidente, il est difficile de la prendre au sérieux et la suite de l'œuvre n'est pas plus claire. Les opéras révolutionnaires ont été anti-chrétiens mais non athées. Au XIX<sup>e</sup> siècle l'anticléricalisme pointe souvent, de façon parfois gratuite : dans le livret qu'Hugo tira lui-même de *Notre-Dame de Paris* pour l'*Esmeralda* de Louise Bertin, la qualité d'archidiacre de Frollo ne sert qu'à choquer l'opinion catholique ; en Italie, ces sentiments se manifesteront ouvertement plus tard : Scarpia, *bigoto satiro, fa il confessor e il boia* et rumine ses fantasmes sur fond de *Te Deum*, ses satellites marmonnent des patenôtres<sup>1</sup>. Mais l'athéisme déclaré reste à peu près absent.

Dans les oratorios et cantates sacrées, la religion est bien entendu au premier plan. On ne peut qu'effleurer ce domaine, l'oratorio reste en effet largement ignoré. Sur les innombrables oratorios italiens, en latin ou en italien, quelques dizaines seulement ont été jusqu'ici exhumées<sup>2</sup> ; plus rares encore restent les oratorios

---

<sup>1</sup> Puccini, *Tosca*, Illica et Giacosa, Rome 14.1.1900.

<sup>2</sup> Bref panorama, N. Labelle, *L'Oratorio*, Paris (Que sais-je ?) 1983. En Italie, citons Carissimi, *Dives malus, Jephthé, Jonas, Judicium Salomonis*. Luigi Rossi, *Giuseppe figlio di Giacobbe*, Buti, s.lnd, *Il peccator pentito*, Lotti, Rome sd. Stradella, *San Giovanni Battista*, Rome 1675. Pasquini, *Sta Agnese*, 1677. Ferrari, *Sansone*, 1680. Falvetti, *Il diluvio universale*, Messine 1682, *Nabucco*, Messine 1683.

## Marie-Bernadette Bruguière

français<sup>3</sup>, ou ceux que les Allemands et les compositeurs d'Europe centrale ont composés en italien ou en latin<sup>4</sup> ; beaucoup plus nombreux, outre ceux de Haendel (en diverses langues), les oratorios en allemand, de Schütz, Theile ou Keiser à Telemann et à la famille Bach, de Graun à Rolle, de Haydn ou Mozart à Ries ou Mendelssohn, de Hiller ou Reinthaler à Liszt<sup>5</sup>, L'Amour divin est souvent en scène<sup>6</sup>, l'amour envers Dieu et l'amour de Dieu pour les hommes sont omniprésents, comme l'amour du prochain<sup>7</sup>, paternel, fraternel, conjugal, avec parfois ses excès<sup>8</sup>.

À l'opéra, la prière et l'amour de Dieu se rencontrent sans cesse : *Si la croyance en Dieu est universelle, ne faut-il pas qu'il en soit autant de la prière*, s'interroge madame de Croissy<sup>9</sup>. Wagner est sans doute celui qui lui fait la moindre place.

---

Aliotti, *Il Sansone*, 1686. Alessandro Scarlatti, *Il martirio di Sta Orsola*, Rome 1695/1700, *Giuditta, Il dolore di Maria Vergine, Oratorio per la Ssima Trinità, Sedecia*, Fabbri, Rome 1706, *Umanità e Lucifero, Caino ou Il primo omicidio*, Rome 1707. Legrenzi, *La morte del cor penitente*, Vienne 1705. Caldara, *Oratorio per Sta Francesca Romana*, Rome 1710, *La castità in cimento*, Rome 1710, *La conversione di Clodoveo, Re di Francia*, Capece, Rome 1715. Vivaldi, *Juditha triumphans*, 1716. Perti, *San Petronio*, Bologne 1720. Pergolèse, *La morte di San Giuseppe*, Naples 1731, *La conversione di San Guglielmo d'Aquitania*, Naples 1730/36. Leo, *La morte d'Abele*, Métastase, Naples 1738. Jommelli, *Agonia di Cristo*, Venise 1743/47, *Passione di Gesù*, Métastase, Vienne 1743. Galuppi, *La caduta di Adamo*, Granelli, Rome 1747. Sammartini, ct. *Maria addolorata, Il pianto di S. Pietro, Il pianto delle pie donne*, et *Pianto di Maddalena al Sepolcro*, Milan 1751, *Gerusalemme sconoscente ingrata*, 1759. Salieri, *Passione di Gesù*, Métastase, 1778, *Le jugement dernier*, Paris 1788,  *Gesù al limbo*, 1803. Paër, *Il Santo Sepolcro*, Bagnoli, Viene 1803. Mercadante, *Le 7 parole di Cristo in Croce*, Novare 1840. Refice, *Cecilia*, Rome 1934. Respighi, *Maria Egiziaca*, 1932. Perosi, *Passione secondo S. Marco*, 1897, *Risurrezione di Cristo*, 1898, *La Trasfigurazione*, 1898, *La Strage degli Innocenti*, 1900, *Mosè*, 1901, *Transitus Animae*, 1907. Menichetti, *L'Epifania del Signore*, 1986, voire Pizzetti, *Assassinio nella cattedrale*, Sc. 1958, plus près de l'oratorio que de l'opéra.

<sup>3</sup> M. A. Charpentier, *Judith*, v. 1670, *Extremum judicium Dei*, v. 1680, *Filius prodigus*, v. 1680, *Caecilia, virgo et martyr*, 1680 et 1683/85, *Pastorale sur la Nativité de N. S. Jésus-Christ*, 1684. Rigel, *La sortie d'Égypte*, 1774, *La destruction de Jéricho*, 1778, *Jephté*, 1783, hiérodramas. Lesueur, *Oratorios du couronnement*, 1825 (sacre de Charles X). Berlioz, *L'enfance du Christ*, 1854. Gounod, *Tobie*, 1866, *Gallia*, 1871, *La Rédemption*, 1882, *Mors et Vita*, 1885. Franck, *Les Béatitudes*, 1879. Bizet, *Clovis et Clotilde*, ct. Rome 1857. Massenet, *Marie Magdeleine*, 1873, *Ève*, 1875, *La Terre promise*, 1900. Pierné, *Les enfants de Bethléem*, 1907. Honegger, *Le Roi David*, 1921, *Judith*, 1925, *Jeanne au bûcher*, Claudel, 1938 rév. 1945. Caplet, *Le miroir de Jésus*, 1923.

<sup>4</sup> Fux, *La fede sacrilega nella morte del Precursor*, Pariati, Vienne 1714, *La deposizione della Croce*, Pasquinio, Vienne 1728. Hasse, *Serpentes ignei in deserto*, 1740, *I Pellegrini al Sepolcro*, Pallavicino, Dresde 1742, *La conversione di Sant'Agostino*, M.A.V. de Bavière, Dresde 1750. Kozeluch, *Moisè in Egitto*, Vienne 1787. Mozart, *Davide penitente (pasticcio)*, Salzbourg 1785, *Betulia liberata*, Métastase, 1771 (même liv., Naumann, Dresde 1805). Liszt, *Christus*, 1867.

<sup>5</sup> Haendel, oratorios bibliques, d'*Esther* 1720, à *Jephtha* 1751, ou chrétiens, *Passion selon saint Jean* 1704 (?), *La Resurrezione* 1708, *Brockes's Passion* 1716, *The Messiah* 1741, *Theodora* 1749. Graun, *Der Tod Jesu*, Berlin 1755. Rolle, *Thirza und ihre Söhne*, Magdebourg 1779. Haydn, *La Création*, 1799, *Les Saisons*, 1801, *Il Ritorno di Tobia*, 1775, *Applausus*, 1768, *Les 7 paroles du Christ en Croix*, 1795. Mozart, *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*, Salzbourg 1767. Ries, *Der Sieg des Glaubens*, Aix-la-Chapelle 1829. Mendelssohn, *Paulus*, 1836, *Elias*, 1846. Hiller, *Die Zerstörung Jerusalems*, Leipzig 1840. Reinthaler, *Jephta und seine Tochter*, Cologne 1855. Liszt, *Legende der Heiligen Elisabeth*, 1862.

<sup>6</sup> G. Bononcini, *Maddalena a'piedi di Cristo*, Forni, Modène 1690. Caldara, même liv., Venise 1697/8. Provenzale, *La Colomba ferita*, Naples, sd.

<sup>7</sup> Camilla de' Rossi, *Il sacrificio d'Abramo*, F. M. Dario, Vienne 1708. Métastase, *Giuseppe riconosciuto* : Duni, Bitonto 1759, Boccherini, Lucques 1765. Anfossi, Rome 1776. Méhul, *Joseph*, A. Duval, OC 1807. Mayr, *Tobiae Matrimonium*, Venise 1794, *Samuele*, Bergame 1821.

<sup>8</sup> A. Scarlatti, *Ismaele*, de Totis, Rome 1683 : par amour maternel, Sara hait Ismaël, fils d'Agar. Abraham hésite. Agar et Ismaël sont prêts à mourir l'un pour l'autre.

<sup>9</sup> Poulenc, *Dialogues des Carmélites*, Bernanos, Sc. 1957, v. o. fr., I 2.

## Religion, politique et droit

Absente de *Tristan*, la prière l'est presque du *Ring* : seul le *Crépuscule des Dieux* contient un appel aux sacrifices et une brève invocation à Fricka d'une noire ironie (Hagen prépare les noces des Gibichung) ; Wotan n'est pas prié, mais pris à témoin du serment de Gunther et Brünnhilde (Hagen invoque Alberich). On prie souvent dans *Rienzi* (III 3, V 1), *Tannhäuser* (I.3, II 4, III 1), *Lohengrin* (I 1, I 2, I 3, II et III) ou *Parsifal* (I et III), peu dans *Das Liebesverbot* (un chœur de nonnes à l'acte I), *Le Vaisseau fantôme* (II 2-3) ou *Les maîtres chanteurs* (I 1). Verdi, lui, introduit des prières dans toutes ses œuvres<sup>10</sup>. L'*Allgemeine Musikalische Zeitung* a reproché à Rossini les onze prières et invocations de *Moïse et Pharaon* (il y en avait huit dans *Mosè in Egitto*<sup>11</sup>). La prière est confiée aux chœurs d'hommes, de femmes ou mixtes<sup>12</sup>, de religieux ou de laïcs, de guerriers ou de civils, pour la victoire, le salut, l'honneur ou la paix<sup>13</sup>. Individuelle, elle est masculine ou féminine, prière de roi ou d'humbles, pour le salut d'un peuple, le succès d'une vengeance, une action de grâces, un pardon<sup>14</sup> ou une autre faveur. Elle s'adresse à tous les dieux, partout (même au centre de la Terre à la déesse Iman<sup>15</sup> !), dans toutes les religions, au soleil ou à la lune, aux *pigri e obesi* dieux du Japon qu'honore Suzuki, aux dieux des Incas, à ceux des Aztèques, à la déesse Raison (pas très sérieusement), aux sombres divinités du vaudou, aux dieux de la Chine, de l'Inde, de Madagascar ou de Ceylan, des Gaulois, des Huns, des Bretons, des Germains, des Scandinaves, des Slaves païens, de l'Égypte pharaonique, de l'Assyrie, des Philistins, de Grèce, de Rome, de Carthage<sup>16</sup>, même si les livrets ignorent l'histoire des religions : on trouve Odin chez

<sup>10</sup> Voir « Temporel et spirituel chez Verdi ».

<sup>11</sup> Rossini, *Moïse et Pharaon*, Balocchi et Jouy, Paris 1827. *Mosè in Egitto*, Tottola, SC 1818.

<sup>12</sup> Verdi, *Oberto*, Solera, Sc. 1839 (chevaliers, pour la paix). Mercadante, *Orazi e Curiazi*, Cammarano, SC 1846 (les Romaines, pour une guerre victorieuse). Puccini, *Suor Angelica* (*Ave Maria* des nonnes), Forzano, New York 1918. Poulenc, *Dialogues des Carmélites*, I, II, III (les religieuses). Verdi, *Nabucco*, Solera, Sc. 1842, I, III (peuple hébreu : *Va pensiero*).

<sup>13</sup> Religieux : Verdi, *I Lombardi*, Solera, Sc. 1843, I. *Il Trovatore*, Cammarano, Rome 1853, IV 1. *Les Vêpres siciliennes*, Scribe, Paris 1855, III. *La Forza del Destino*, Piave, Saint-Pétersbourg 1862 rév. Sc. 1869, III. Laïcs : Lalo, *Le Roi d'Ys*, Blau, OC 1888, I. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Menaschi et Targioni-Tozzetti, Rome 1890. Guerriers : Berlioz, *Les Troyens*, fin. III. Glinka, *La vie pour le Tsar*, Rosen, Saint-Pétersbourg 1836, II et IV. Civils : Rossini, *Guillaume Tell*, Jouy, Bis, Marrast et Crémieux, Paris 1829, I, III, IV. Victoire : Donizetti, *Dom Sébastien*, Scribe, Paris 1843, I. Verdi, *La battaglia di Legnano*, Cammarano, Rome 1849. Glinka, *La vie pour le Tsar*, I, III. Borodine, *Le Prince Igor*, cp, Saint-Pétersbourg 1890, pr. et IV. Salut : Zipoli, *San Ignacio* (opéra jésuite), Chiquitos 1717/60, air de saint Ignace, *Oh dulce amor*. Verdi, *I Lombardi*, IV, *O Signore*. Massenet, *Le Cid*, d'Ennery, Gallet, Blau, Paris 1885, III 3. Puccini, *Suor Angelica*, fin. Honneur : Mercadante, *Virginia*, Cammarano, SC 1866. Paix : R. Strauss, *Friedenstag*, Gregor sur une idée de Zweig, Munich 1938...

<sup>14</sup> Masculine : Massenet, *Le Jongleur de Notre-Dame*, Léna, Monte-Carlo 1902. Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, III. Féminine : Verdi, *I Lombardi*, I, *Otello*, Boito, Sc. 1887, IV. Melesio Morales, *Ildegonda*, Solera, Mexico 1866. Puccini, *Tosca*. Roi : Verdi, *Nabucco*, IV. Peuple : Verdi, *Giovanna d'Arco*, Solera, Sc. 1845. Salut de peuple : Verdi, *Aida*, Ghislanzoni, Le Caire 1871, I 2. Wagner, *Die Feen*, cp, cr. Munich 1888, II 1, III. Massenet, *Esclarmonde*, Gramont et Blau, OC 1889, III 1. Vengeance : Jommelli, *Armida abbandonata*, de Rogatis, Naples 1770, II 12. Berlioz, *Les Troyens*, V. F. Ricci, *Corrado d'Altamura*, Sacchero, Sc. 1841, I 1. Action de grâce : Rossini, *La Riconoscenza*, ct, Genoino, SC 1821. Pardon : Verdi, *La Forza del Destino*, II. Ponchielli, *La Gioconda*, Boito, Sc. 1876, II.

<sup>15</sup> E.F. Arbos, *El centro de la tierra*, Lucio et Monasterio, Madrid 1894, I 3 et II 1.

<sup>16</sup> Soleil : Rameau, *Zaïs*, pr. Lune : Bellini, *Norma*, Romani, Sc. 1831. Japon : Puccini, *Madama Butterfly*, Giacosa et Illica, Sc. 1904, II. Incas : Rameau, *Les Indes galantes*, II 5. Naumann, *Cora och Alonzo*, Allerbeth, Stockholm 1782. Mayr, *Alonso e Cora*, Sc. 1804, et *Cora*, Berio, SC 1815. Verdi, *Alzira*, Cammarano, SC 1845. Aztèques : Vivaldi, *Montezuma*, Giusti, Venise 1733, I 16. Spontini, *Fernand Cortez*, Jouy et Esménard, Paris 1809, I 1-2. Raison : J. Strauss, *Die Göttin der Vernunft* (*La déesse*

## Marie-Bernadette Bruguière

les Huns (*Attila*), Irminsul en Gaule (*Norma*), *L'Africaine* mêle Ceylan et Madagascar et *Les Pêcheurs de perles* font de Siva une déesse (*Blanche Siva*) ; dans *Il Figliuol prodigo*, on prie Isis à Ninive, Zanardini ayant repris l'erreur de Scribe dans *Le fils prodigue* ; l'opéra baroque ou romantique met partout le panthéon romain : les Numides prient Mars (*Sophonisba* de Paër), les Égyptiens invoquent Jupiter (*Sesostri* de Terradellas). On prie chez les francs-maçons, les Juifs, les musulmans, les huguenots, les anabaptistes, les puritains et diverses sectes protestantes, les orthodoxes, les premiers chrétiens et les catholiques<sup>17</sup>. La religion ordonne le monde et des dieux bienfaisants protègent l'humanité ; mais les dieux sont parfois jaloux, persécutions et intolérance se déchaînent.

### ORDRE COSMIQUE ET DIEUX PROTECTEURS

Créateur et moteur du monde, Dieu le met en ordre et cet ordre est bon. Mais l'ordre est perturbé par le Mal, qu'il faut identifier et combattre. Ce combat pour le Bien peut recevoir l'assistance de divinités tutélaires.

---

*Raison*), Willner et Buchbinder, Vienne 13.3.1897. Vaudou : Delius, *Koanga*, Keary, Elberfeld 1904. Chine : Vivaldi, *Il Teuzzone*, Zeno, Venise 1719, I 7, I 9, III 11. Auber, *Le cheval de bronze*, Scribe, OC 1835, I. Inde : Donizetti, *Il Paria*, Gilardoni, SC 1829. Spohr, *Jessonda*. Massenet, *Le roi de Lahore*, Gallet, Paris 1877. Delibes, *Lakmé*, Gille et Gondinet, OC 1883, I 1. Roussel, *Padmavâti*, Laloy, Paris 1923, II 1. Ceylan : Bizet, *Les pêcheurs de perles*, Cormon et Carré, Paris, 1863. Madagascar : Meyerbeer, *L'Africaine*, Scribe, Paris 1865. Gaulois : Canteloube, *Vercingétorix*, Clémentel et Louwyck, Paris 1933. Huns : Verdi, *Attila*, Solera, Fenice 1846. Bretons : Purcell, *Bonduca*, mus. sc. Boughton, *The Immortal Hour*, d'ap. Fiona McLeod (William Sharp), Glastonbury 1914, II. Germains : Wagner, *Lohengrin*, II 2, imprécations d'Ortrud. Bruch, *Arminius*, Cüppers, Zurich 1877, II et IV. Reyer, *Sigurd*, du Locle et Blau, Bruxelles 1884, II 1. Scandinaves : Elgar, *King Olaf*, H. Arbutnot Acworth, North Staffordshire Festival, Hanley, 1896. Franck, *Hulda*, Monte-Carlo 1894. Slaves : Verstovsky, *La tombe d'Askold*, Zagorskin, Moscou 1835. Glinka, *Rouslan et Ludmila*, Saint-Pétersbourg 1842, II 8. Rimski-Korsakov, *Sniegourotchka*, cp, Saint-Pétersbourg 1882, *Mlada*, Krilov et cp, Saint-Pétersbourg 1892. Égypte : Verdi, *Aida*. Glass, *Akhmaten*, cp et al., Stuttgart 1984. Assyrie : Rossini, *Semiramide*, Rossi, Fen. 1823. Respighi, *Semirama*, Cerè, Bologne 1910. Auber, *Le fils prodigue*, Scribe, Paris 1850. Ponchielli, *Il figliuol prodigo*, Zanardini, Sc. 1880. Philistins : Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, Lemaire, Weimar, v. all. 1877, Rouen, v.o. 1890, III 3 (prière à Dagon). Carthage : Reyer, *Salammô*, Bruxelles 1890. Grèce et Rome : exemples innombrables.

<sup>17</sup> Francs-maçons : Mozart, *Die Zauberflöte*, Schikaneder, Vienne 1791. L'hymne au Soleil de Rameau, *Les Indes galantes*, II 5, serait encore chanté dans les loges. Juifs : Rossini, *Mosè in Egitto*, surtout fin. III, *Moïse et Pharaon*. Halévy, *La Juive*, III. Nicolaï, *Il Templario*, Marini, Turin 1840, III 3. Apolloni, *L'Ebreo*, Boni d'ap. Bulwer-Lytton, Fen. 1855, II 1-2, III 4. Verdi, *Nabucco*. Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, I 1, I 2, I 5, III 3. Massenet, *Hérodiade*, Millet et Grémont, Bruxelles 1881, IV. Musulmans : Rossini, *Maometto II*, della Valle, SC 1820, *Le siège de Corinthe*, Soumet et Balocchi, Paris 1826. Donizetti, *Zoraida di Granada*, Merelli, Rome 1822, rév. Rome 1824. Meyerbeer, *Il Crociato in Egitto*, Rossi, Fen. 1824. Verdi, *I Lombardi*, II, *Il Corsaro*, Piave, Trieste, 1848, *Jérusalem*, Royer et Vaëz, Paris 1845. Kunzen, *Holger Danske*, Baggesen, Copenhague 1789. Rabaud, *Marouf le savetier du Caire*, Népoty, OC 1914. Huguenots : Meyerbeer, *Les Huguenots*, Scribe, Paris 1836, I. Anabaptistes : Meyerbeer, *Le Prophète*, Scribe, Paris 1849. Corghi, *Divara -Wasser und Blut*, Saramago, Munster 1993. Puritains : Bellini, *I Puritani*, I. Howard Hanson, *Merry Mount*, Stokes, Ann Arbor 1933. Protestants : Verdi, *Stiffelio*, Piave, Trieste 1850. Picker, *Emmeline*, McClactchy, Santa Fe 1996. Orthodoxes : Moussorgski, *Boris Godounov*, cp, Saint-Pétersbourg 1874 ; *Khovantchina*, cp et Stassov, Saint-Pétersbourg 1886 (ach. Rimski-Korsakov). Rimski-Korsakov, *Kitiège*, Bielski, Saint-Pétersbourg 1907. Premiers chrétiens : Donizetti, *Poliuto*, Cammarano, SC 1848, *Les Martyrs*, Scribe, Paris 1840. Gounod, *Polyeucte*, Barbier et Carré, Paris 1878. Boito, *Nerone*, cp, Sc. 1924 (*Pater*). Massenet, *Thaïs*, I et IV. Innombrables opéras situés en pays catholique.



## Religion, politique et droit

### LE BIEN ET LE MAL

Nombre d'œuvres lyriques mettent en scène des conflits où Bien et Mal sont clairement définis : même si le Mal peut un moment tromper, il est découvert et vaincu par le Vrai et le Bien. La querelle des Anciens et des Modernes verse au débat un élément imprévu. Au prologue du *Jephté* de Montéclair (1732), la Vérité chasse les dieux « classiques », incongrus en effet au seuil d'un drame biblique, *Fantômes séduisants, enfants de l'imposture, Osez-vous soutenir ma clarté vive et pure ?... Il est temps que la Vérité Fasse évanouir le mensonge, C'est trop abuser l'univers, Rentrez dans les enfers*. Et les divinités fabuleuses « s'abîment » en protestant.

La lutte peut opposer des abstractions qui se disputent un jeune héros : des *Mémorables* de Xénophon et de la *République* de Cicéron sont issus des livrets fréquemment repris. Bach lui-même, dans sa cantate BWV 213, *Hercules auf dem Scheidewege*, a traité le choix d'Hercule entre Vertu et Plaisir, pour les onze ans du prince héritier de Saxe Frédéric Christian en 1733. Haendel présente le 1<sup>er</sup> mars 1751 *The Choice of Hercules*, sur un livret adapté d'un poème de Lowth sur le même sujet, en réutilisant sa musique de scène d'*Alceste*<sup>18</sup> : si le héros choisit la Vertu, on a insinué que le musicien donnait une victoire éclatante au Plaisir... Métastase écrit à son tour un *Alcide al bivio* pour la *fiesta teatrale* célébrant le mariage du futur Joseph II et d'Isabelle de Parme à Vienne le 8 octobre 1760, sur une musique de Hasse ; ce livret a resservi un peu partout à divers compositeurs dont Conforto (Madrid 1765), Bortniansky (Venise 1778), Dos Santos (Lisbonne 1778), Paisiello (Saint-Petersbourg 1780) et Righini (Coblence, 6.5.1790) : moins manichéen que Lowth, Métastase conclut par le retour d'Edonide (déesse du Plaisir), convertie et désormais associée à Aretea (la Vertu), *I doni uniti separar non conviene. La ragion se dà legge agli affetti, La virtù se ministra i diletti, Che serena, che placida calma, Che sincero, che vero goder !* Métastase encore écrit une version « romaine » du même thème, *Il sogno di Scipione*, mise en musique par Predieri, sur commande de l'impératrice pour l'anniversaire de Charles VI en 1735. Mozart reprit le livret pour les noces d'or sacerdotales de l'archevêque de Salzbourg Schrattenbach, prévues pour janvier 1772. Le décès subit de Schrattenbach le 15 décembre 1771 empêcha la création ; adapté par Mozart pour l'intronisation du nouvel archevêque, Colloredo, *Il sogno di Scipione* ne fut pas représenté, par économie ; la création eut lieu le 20 janvier 1779 à Salzbourg pour la *Mozart-Woche*. Scipion Émilien y choisit entre la Fortune et la Constance d'après les bienfaits qu'elles promettent à Rome plus qu'à lui-même ; capricieuse, la Fortune se vante de faire et défaire hommes et empires, alors que la Constance insiste sur Rome et les dangers dont elle l'a sauvée, de Brennus à Hannibal. Le compositeur de quinze ans a doté la Constance d'un air très supérieur à celui de la Fortune, préfigurant ceux de Constance dans *L'Enlèvement au sérail* ou de la Comtesse des *Noces*. C'est aussi par un très bel air que Publio (Scipion l'Africain) exhorte son petit-fils à se consacrer au bien public s'il veut retrouver dans l'empyrée, au son de la musique des sphères, les héros de Rome et de sa famille. Le Bien, public ou privé, est régulièrement victorieux dans ces *Moralités*.

<sup>18</sup> Sur un thème voisin, Haendel, *Trionfo del Tempo e del Disinganno*, Pamphili, Rome 1707, rév. Londres 1737 (*Trionfo del Tempo e della Verità*) et 1757 (*Triumph of Time and Truth*, Morell)

Il l'est aussi dans des œuvres plus dramatiques, opéras et non plus simples *feste teatralei*, comme le « premier opéra allemand », *Seelewig*, qui présente le débat sous une forme pastorale : Seelewig, l'âme éternelle, y est tentée par sa fausse amie Sinnigunda la sensualité et Trügewalt le menteur diabolique, mais protégée par Herzigilt la raison et Gwissulda la conscience<sup>19</sup>. Il peut l'être sans intervention de déités précises, dans *Tarare*. Le chef des brames, Arthenée, y est le plus noir des scélérats, il encourage Atar à la tyrannie et au meurtre, exposant une nécessaire union *du trône et de l'autel*, qu'on trouvera sous cet aspect caricatural chez Michelet ou Hugo et qu'il complète par une apologie exceptionnelle de l'incroyance : *Ah, d'une antique absurdité Laissons à l'hindou les chimères. Brame et Soudan doivent en frères Soutenir leur autorité. Tant qu'ils s'accordent bien ensemble, que l'esclave ainsi garrotté Souffre, obéit, et croit, et tremble, Le pouvoir est en sûreté... Ah, si ta couronne chancelle, Mon temple, à moi, tombe avec elle*. Atar est son instrument : *Qu'une grande solennité Rassemble ce peuple agité ; De ses cris et de ses murmures Montre-lui le ciel irrité, Prépare ensuite les augures, Et par d'utiles impostures Consacrons notre autorité*. Resté seul, sur une sombre musique qui « sent » la trahison, Arthenée révèle ses vrais projets, dans un style qui fait pressentir la propagande de 1793 ou les prélats d'Eugène Sue et Victor Hugo, *Ô politique consommée ! Je tiens le secret de l'État, Je fais mon fils chef de l'armée, À mon temple je rends l'éclat, Aux augures leur renommée. Pontifes, pontifes adroits, Remuez le cœur de vos rois. Quand les rois craignent, Les brames règnent, La tiare agrandit ses droits. Eh ! Qui sait si mon fils, un jour maître du monde...* Qu'un tel texte ait été autorisé montre à quel point la censure était peuplée de ceux-là même qu'elle devait écarter<sup>20</sup>. Mais ces plans échouent : l'enfant qui sert d'oracle, bien qu'endoctriné, désigne Tarare comme chef de l'armée au lieu d'Altamort, qui est tué par Tarare. Quand le Bien a triomphé, Arthenée, prudent, se rallie et reconnaît *Il est des dieux suprêmes* : lesquels ? Le livret est ici muet, le Bien semble vaincre par la seule vertu de Tarare (Brahma est bien lointain). On ne sait trop à cet égard ce que Beaumarchais prétendait démontrer, hors son anticléricalisme. Ce thème du pouvoir des prêtres paraît dans divers opéras et n'est pas toujours voué à l'échec : Philippe II trouve exagérée la puissance de l'Inquisiteur, mais il en a besoin. Alphonse XI de Castille s'indigne, face à l'excommunication, de devoir céder à un prêtre (*Prêtre, n'oubliez pas ce qu'on doit à son roi*), mais est forcé de renoncer à Léonore (le prêtre a raison et toute la cour s'exclame *L'homme de Dieu sur sa tête abaissée D'un Dieu vengeur fait descendre la loi*). Philippe IV d'Espagne, malgré un mouvement de révolte, cède au clergé et à l'opinion en chassant les Morisques. Dom Juan de Sylva l'inquisiteur écrase son roi légitime et un usurpateur rival. Saul demande s'il a été oint pour être l'esclave de Samuel. Seul Henry VIII de Saint-Saëns réussit à rejeter le pouvoir du pape par un appel au sentiment national, mais ses intentions n'incarnent pas le Bien ! Le grand-prêtre de Baal pousse Abigaille à l'usurpation pour gouverner avec elle. Le parti des prêtres mené par Callistene craint d'être menacé dans sa puissance par Severo. Armée et clergé se disputent l'influence dans le duo de Licinius et du Pontife (*La roche tarpéienne est près du*

<sup>19</sup> Staden, *Seelewig*, « poème silvestre religieux ou comédie pastorale », Harsdörffer, Nuremberg 1644.

<sup>20</sup> *Brames pour prêtres* ou *brame et soudan pour pontife et roi* : types des modifications qui ne changent rien au fond.

## Religion, politique et droit

*Capitole*). Ramfis ne craint-il pas dès la scène du triomphe le pouvoir naissant de Radamès, dans le long débat sur le sort des captifs ? Il est vrai qu'il a raison, Amonasro veut sa revanche et à l'acte IV Radamès est coupable et le sait ; Ramfis paraît néanmoins antipathique et la malédiction d'Amnérís résume toutes les critiques anticléricales<sup>21</sup>. Mais ces luttes pour le pouvoir sont souvent hors du conflit entre Bien et Mal, même si elle l'utilisent : elles peuvent ne représenter que deux formes du Mal. On ne manque pas à l'inverse de figures de prêtres bienfaisantes, le pape Célestin I<sup>er</sup>, *Come padre e pastore de miei figli alle voci aperte ho il core*, Leone d'*Attila* (bien que sa qualité de prêtre et de pape ne soit pas mentionnée), l'ermite du *Freischütz*, l'archevêque de Mayence dans *Agnes von Hohenstaufen*, Cristoforo des *Promessi sposi* ou en dehors du christianisme Sarastro, Aeste ou Adamas, sages protecteurs du Bien, ou les « bons magiciens » qui assistent Amadis ou autres héros<sup>22</sup>.

Le combat entre Bien et Mal est néanmoins illustré souvent de façon explicite. L'oratorio le montre au début de l'humanité avec le « programme » de Caïn, *Si opprimi il giusto ed a servir cominci la ragione alla forza*<sup>23</sup>. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, quand la musique française hésite entre sacré et profane, merveilleux et fantastique, opéra religieux et oratorio, deux œuvres (dont les auteurs s'accusèrent mutuellement de plagiat) ont mis en scène ce combat des origines<sup>24</sup> : dans *La mort d'Adam* de Lesueur (sur un livret de Guillard en 1809), Satan surgit de l'abîme pour tenter de voler l'âme rachetée d'Adam ; en 1810, R. Kreutzer et Hoffman dans *La mort d'Abel* montrent un Caïn déjà bien romantique, en quelque sorte prédestiné au mal par le démon et quasi-dieu du Mal Anamalech (qui veut empêcher les hommes d'être heureux : c'est lui, et non Dieu, qui détruit les offrandes de Caïn), et qui fuit seul (sa femme et ses enfants le suivent de loin malgré lui) pendant l'apothéose d'Abel.

À l'opéra, le Soleil bienfaisant et souverain domine le prologue de *Zaïs*<sup>25</sup>, où la naissance du monde sortant du chaos est couronnée par l'émergence de l'astre, salué par un chœur admirable, *Soleil, sois le chef d'œuvre et le rival des Dieux*. Il apparaît avec d'autres éléments maçonniques dans *Zoroastre*<sup>26</sup>, préfiguration de *La flûte enchantée*. Le conflit du Bien et du Mal y est traduit par des rivalités amoureuses

---

<sup>21</sup> Salieri, *Tarare*. Verdi, *Don Carlos*. Donizetti, *La Favorite*, Royer et Vaëz, Paris 2.12.1840, II. Ponchielli, *I Mori di Valenza*, Ghislanzoni, Monte-Carlo 17.3.1914 (posth., ach. Cadore). Donizetti, *Dom Sébastien*, Scribe, Paris 13.11.1843. Nielsen, *Saul og David*, Christiansen, Copenhague 1902. Saint-Saëns, *Henry VIII*, Détroizat et Silvestre, Paris 5.3.1883. Verdi, *Nabucco*. Donizetti, *Poliuto*. Spontini, *La Vestale*. Verdi, *Aida*.

<sup>22</sup> Perti, *San Petronio*, Rampognani, Bologne 1720. Verdi, *Attila*. Weber, *Der Freischütz*, F. Kind, Berlin 18.6.1821. Spontini, *Agnes von Hohenstaufen*, Raupach, Berlin 1827. Ponchielli, *I promessi sposi*, an. d'ap. Manzoni, Crémone 1856, rév. Praga, Milan 1872. Petrella, *I promessi sposi*, Ghislanzoni, Lecco 1869. Mozart, *Die Zauberflöte* ; *Ascanio in Alba*, Parini, Milan 1771. Rameau, *Les Boréades*, Cahusac, cp 1763, cr. 1982.

<sup>23</sup> Leo, *La morte d'Abele*, Métastase, Naples 1738.

<sup>24</sup> Cf. B. Dratwicky, « L'oratorio et l'opéra sacré en France (1700-1830) : des genres expérimentaux ? », p. 32-42, D. Chaillou, « Le fantastique à l'Opéra de Paris sous Napoléon I<sup>er</sup> », p. 44-51, A. Dratwicky, « *La Mort d'Abel* au cœur d'une polémique », p. 53-57, plaquette de l'enr. de *La mort d'Abel*, 2012.

<sup>25</sup> Rameau, *Zaïs*, pastorale héroïque, Cahusac, Paris 29.2.1748.

<sup>26</sup> Rameau, *Zoroastre*, Cahusac, Paris 5.12.1749 rév. 1756.

parce que c'est le langage du temps<sup>27</sup> et la lutte amoureuse se double d'une lutte pour le pouvoir suprême qui n'a rien de mièvre. Érinice, amoureuse déçue de Zoroastre, s'associe à Abramane, soupirant éconduit d'Amélite : voulant le pouvoir à défaut de l'amour, ils sont prêts à tout avec le secours des forces du Mal, Abramane invoque le prince des démons et du Mal (IV 4-6), Arimane. Zoroastre et Amélite sont protégés par le bienfaisant Oromasès (Ahura-Mazda) qui leur donne finalement la victoire : lutte de la légitimité et de l'usurpation, du Bien et du Mal, de la liberté et de la tyrannie. Le programme de l'ouverture est explicite, *la première partie est un tableau fort et pathétique du pouvoir barbare d'Abramane et des gémissements des peuples qu'il opprime. La seconde partie est une image vive et riante de la puissance bienfaisante de Zoroastre et du bonheur des peuples qu'il a délivrés de l'oppression.* Zoroastre est à la fois Tamino et Sarastro, la douce Amélite une *Pamina plus Louis XV, plus lis et roses*, mais sans mièvrerie, comme le montre le violent affrontement final, surtout dans la version originale : *la violence culmine au V<sup>e</sup> acte dans le duo où Zoroastre et Abramane s'affrontent, tandis que le chœur et l'orchestre surtout, jusqu'aux trémolos des contrebasses, s'agitent dans l'ombre*<sup>28</sup>. La tyrannie amoureuse d'Abramane ou d'Érinice symbolise une tyrannie plus générale : symbole adéquat, car cette tyrannie contraint l'individu dans ce qu'il a de plus intime. Mais Oromasès désigne Zoroastre comme le champion du Bien en l'envoyant contre Abramane, *Donne des chaînes aux enfers, Puissent l'ordre et la paix rendus à l'univers Faire aimer aux humains un père dans leur maître* (II 3). Le premier message de Zoroastre aux peuples est aussi clair, *Renoncez à des dieux cruels Qui frappent quand on les implore, Que l'amour seul offre des vœux Au dieu bienfaisant que j'adore* (II 7).

Massenet fait de Zoroastre un Zarâstra<sup>29</sup>, général du roi iranien. Varedha, prêtresse de la Djahi (*déesse des voluptés*) et fille d'Amrou, grand-prêtre des Dévas, est éprise de lui mais il la repousse, *Ne sais-tu pas que ta déesse m'épouvante Et que loin d'elle et de toi, sa servante, J'ai toujours détourné mes pas ?* Amrou aide sa fille à se venger, grâce aux *noirs Dévas* qu'il sert, *Dévas terribles et sombres, Dieux de la ruse et des ombres, Contre cet orgueilleux j'implore votre appui.* Quand Zarâstra va épouser Anahita, reine captive des Touraniens, Varedha, son père et les prêtres jurent qu'il est déjà promis à Varedha ; le roi (séduit par la beauté d'Anahita) ne demande qu'à les croire. Zarâstra s'exile, *J'irai dans la solitude Chercher de plus justes dieux... Blasphémateurs ! Soyez maudits ! Et maudits soient vos dieux qui sont des dieux menteurs ! J'en appelle à Mazda, le dieu de vérité !* Il devient le Mage d'Ahura-Mazda : *Ahura Mazda, Dieu tout puissant, Parmi les éclairs je te contemple, La nue est en flamme et c'est ton temple éblouissant... Oui, le dieu m'a parlé, Ce qu'il m'a révélé, C'est la loi de justice et les mots de lumière. Disciples de*

<sup>27</sup> Ph. Beussant, *Rameau de A à Z*, Paris 1983, p. 359. C. Girdlestone (*Jean-Philippe Rameau*, 2<sup>e</sup> éd., Paris 1983, p. 282 et 286) insiste lourdement sur *l'absurde sacrilège d'avoir ravalé un personnage auguste comme Zoroastre au niveau d'un théocrate amoureux*, mais l'opéra et la littérature ont fait bien pire à des personnages au moins aussi augustes (après tout on ne sait rien de la vie privée de Zoroastre). *Zoroastre* se passe en Perse, *La flûte enchantée* apparemment en Égypte (on pourrait rappeler aux puristes qu'il est au moins aussi absurde de mettre Zoroastre/Sarastro en Égypte, invoquant Isis et Osiris, que de le faire amoureux).

<sup>28</sup> Ph. Beussant, *l. c.*, p. 359-360.

<sup>29</sup> Massenet, *Le Mage*, J. Richepin, Paris 16.3.1891.

## Religion, politique et droit

*ma foi, Recevez-en la semence première, Heureux celui dont la vie Pour le bien aura lutté toujours ! Ô sort divin de celui qui sans trêve Contre Ahriman aura nourri le feu, Il va joyeux au ciel conquis vivre son rêve, Vêtu de gloire et d'or comme son dieu, Ô ciel d'Ahura, vers toi va mon vœu, Dieu fort, verse en nous la flamme et la foi ! Tes élus vont lutter pour toi, Dieu des splendeurs !* Entretemps, le roi iranien, avec la complicité d'Amrou et du clergé, épouse de force Anahita, à la joie de Varedha, mais les Touraniens délivrent leur reine et massacrent les Iraniens. Zarâstra, arrivant dans les ruines, retrouve Anahita : *Ce dieu dont je suis le mage, De sa splendeur ta splendeur est l'image, Et t'aimer, c'est lui rendre hommage.* Varedha expirante cherche encore vengeance, *Djahi toujours vivante, Sois avec moi contre les dieux nouveaux !* La statue de Djahi s'effondre dans un gouffre de feu menaçant Zarâstra et Anahita. Mais Zarâstra prie à son tour son dieu, *Si je suis ton élu, ton prêtre, Ô dieu du feu, Fais-le voir en ce lieu Pour qu'avec moi le monde entier te rende hommage, Flammes, écartez-vous ! Laissez passer le Mage !* Les flammes s'écartent et Varedha expire. Le Mal est vaincu<sup>30</sup>.

Estrella n'est ni prêtresse ni magicienne, seulement une femme jalouse et vengeresse, mais son appel aux esprits infernaux quand elle comprend que sa proie lui échappe serait digne de Varedha. Au contraire, Salvaterra et Zulma incarnent le Bien dès leur premier duo, *L'espoir qui naît en moi emplit un monde Où le Bien est la loi première, Où le glaive du Mal se brise sur l'espoir, Les ténèbres reculent, Le jour déjà se lève, apportant le bonheur, don d'un Dieu qui nous aime*<sup>31</sup>.

Loin des sombres figures d'Érinice, Varedha ou Estrella, le Mal peut avoir du charme, par la voix de la Reine de la Nuit et de ses dames à l'acte I de *La Flûte enchantée* : Schikaneder ayant inversé les rôles du conte original, pour les adapter à ses principes maçonniques, il faut du temps pour voir où est le Bien, mais après l'air de vengeance de la Reine à l'acte II, le message est clair. Il l'est aussi dans *Lulu*, inspiré du même conte, mais où Perifehrime, mère de l'héroïne, est le Bien, le magicien Dulfeng le Mal. Dans *L'Arbre chanteur*, où se mêlent les réminiscences du mythe de Psyché et de la *Flûte enchantée*, s'affrontent la sorcière et le Roi Lumière : la sorcière est brûlée par le pouvoir de Lumière qu'elle a extorqué à la princesse<sup>32</sup>.

D'autres mages et magiciennes sont des incarnations diaboliques, Amisodar le complice de Sténobée, Arcalaüs l'ennemi d'Amadis avec sa sœur Arcabonne, Oroès le génie malfaisant, Katchei, les sorcières de *Macbeth*, Alcine (dont les vocalises « pyrotechniques » rivalisent avec celles de la Reine de la Nuit) ou Mélissa chez Haendel ou leur imitatrice *buffa*, une *Maga Circe* bien déchue, voire Solokha, mal aidée par le Diable en personne, Voislava et Morena, Vakhrameeva la maléfique qui invoque Tchernobog, *souverain de l'obscurité éternelle*, les frères mages Nouredin et Hindbad tour à tour acharnés contre Aladdin et Gulnare, ou Fata Morgana,

---

<sup>30</sup> Dans *Bacchus* de Massenet (Paris 5.5.1909), le livret délirant de Catulle Mendès contraste aussi un Bacchus porteur de joie et les cultes sombres et tristes de Bouddha et du brahmanisme, opposant aussi les deux femmes qui aiment Bacchus : Ariane est l'Amour, Amahelli la jalousie.

<sup>31</sup> Berwald, *Estrella de Soria*, Prechtler, cp 1841, cr. Stockholm 9.4.1862.

<sup>32</sup> Mozart, *Die Zauberflöte*. Winter, *Das Labyrinth* (suite de la *Flûte enchantée*), Schikaneder, Vienne 1798. Kuhlau, *Lulu*, Güntelberg d'ap. Wieland, Copenhague 1824. E. Bergman, *L'Arbre chanteur*, Carpelan, Helsinki 1992.

protectrice de l'odieuse Clarissa et de l'ambitieux Léandre<sup>33</sup>. Médée est une des plus grandioses de ces magiciennes ténébreuses et si la conduite de Jason à son égard lui attire quelque sympathie, sa puissance infernale la classe parmi les agents du Mal : en Colchide, à Corinthe, à Athènes, elle invoque les Enfers, qui lui obéissent, *Del gran duce tartareo, le tue voci, o Medea, gli arbitri legano, e i numi inferni ai cenni tuoi si piegano- L'Enfer obéit à ta voix, Commande, il va suivre tes lois- Dieux, qui m'avez prêté vos secours destructeurs, Dieux du Styx, hâtez-vous d'accomplir vos faveurs- Numi, venite a me, inferni Dei ! Voi tutti che aiutaste il mio voler, la vostra forza ancor m'assistea- A me venite dagli Stigi chiostrì Per questo foco e per i patti nostri- Hâtez-vous d'obéir quand ma voix vous appelle- Di mie voci al poter pronte ubbidite, E la rabbia e lo sdegno Qui vi conduca- Nel sen profondo e cieco Del tenebroso speco, Medea rivolse il piè, Ed or la verga scuote, D'Erebo invoca il Re*<sup>34</sup>. D'autres magiciennes l'imitent, Circé, Calypso<sup>35</sup> et Armide.

Dans la *Jérusalem délivrée*, Armide, princesse musulmane de Damas et magicienne, séduit par sortilège des chefs croisés qu'elle détourne du devoir (Raimbaud va jusqu'à apostasier). Elle s'éprend du plus vaillant, Renaud, que ses compagnons devront venir délivrer dans son île enchantée. Mais parce que leur amour est vrai, une fois le sortilège rompu, une chance leur reste : quand Renaud a accompli son devoir, il sauve Armide du désespoir et promet de lui rendre son trône et bien plus *si le Ciel libère son esprit par ses rayons du voile du paganisme qui l'offusque* (XX 135). Les multiples opéras inspirés par cet épisode<sup>36</sup> brodent à l'envi sur ce conflit amour-devoir et sur le degré de culpabilité de Renaud. Armide, malgré la splendeur de son rôle, y est toujours l'agent du Mal, moins comme musulmane que comme magicienne. Telle Médée, elle commande aux puissances infernales, *Contre mes ennemis, à mon gré je déchaîne Le noir empire des Enfers ; Io con note tremende Pur forzai quell'abisso A scior in chiaro suon distinti accenti, Ed a mie*

<sup>33</sup> Lully, *Bellérophon*, Th. Corneille et Fontenelle, Paris 1679, *Amadis*, Quinault, Paris 1684. J. C. Bach, *Amadis de Gaule*, d'ap. Quinault, Paris 1778. Rameau, *Acanthe et Céphise*, Marmontel, Paris 1751. Rimski-Korsakov, *Katchei l'immortel*, cp, Moscou 25.12.1902. Verdi, *Macbeth*, Florence 1847. Haendel, *Alcina*, CG 1735, *Amadigi*, Haym, Londres 1715. Anfossi, *La Maga Circe*, an., Rome 1788. Rimski-Korsakov, *La Nuit de Noël*, cp, Saint-Petersbourg 10.12.1895, *Mlada*. Verstovsky, *La Tombe d'Askold*, Zagoskin, Moscou 28.9.1835, IV. Nielsen, *Aladdin*, mus. sc., Oehlenschläger, Copenhague 12.11.1925 (le chœur final remercie Aladdin, *Prince, par ta bonne action, tu as extirpé la mauvaise herbe*). Prokofiev, *L'Amour des trois oranges*, cp d'ap. Gozzi, Chicago (v. fr.) 30.12.1921.

<sup>34</sup> Cavalli, *Giasone*, Cicognini, Venise 1649, I, 14. Charpentier, *Médée*, Th. Corneille (d'ap. la tragédie de son frère), Paris 4.12.1693, III, 5-7. Cherubini, *Médée*, F. B. Hoffman, Paris 1797 (rév. avec récitatifs de Lachner, Francfort 1855 ; v. it., *Medea*, Zangarini, Sc. 1909), III, 1 ; v. it., *Medea*, III. Mayr, *Medea in Corinto*, Romani, SC 28.11.1813 (rév. Sc. 1823), II, 5. Lully, *Thésée*, Quinault, Saint-Germain-en-Laye 11.1.1675, III. Haendel, *Teseo*, Haym d'ap. Quinault, Londres 10.1.1713, III, sc. finale. Spontini, *Teseo riconosciuto*, C. Giotti, Florence, 1798, I, 1.

<sup>35</sup> Circé : J. F. Rebel, *Ulysse*, Guichard, Paris 23.1.1703 (*L'enfer obéit à sa voix*, I 3), Colasse, *Canente*, Houdar de la Motte, Paris 4.11.1700 (rév. Dauvergne, 11.11.1760). Calypso : Destouches, *Télémaque et Calypso*, Pellegrin, Paris 29.11.1714 (I 6).

<sup>36</sup> Stradella, *Lo schiavo liberato*, Baldini, Rome 1674. Lully, *Armide*, Quinault, Paris 1686 (liv. repris par Gluck, Paris 1777). Haendel, *Rinaldo*, Rossi et Hill, Londres 1711. Vivaldi, *Armida al campo d'Egitto*, Venise 1718 (rév. 1720, *Gl'inganni per vendetta*). Sarti, *Armida abbandonata*, Copenhague 1759, *Armida e Rinaldo*, Coltellini, Saint-Petersbourg 1786. Jommelli, *Armida abbandonata*. Salieri, *Armide*, Coltellini, Vienne 1771. Sacchini, *Renaud*, Le Bœuf, Paris 1783. Haydn, *Armida*, Esterhaza 1784. Righini, *Gerusalemme liberata*, A. de'Filistri, Berlin 17.1.1803. Rossini, *Armida*, Schmidt, SC 1817. Dvorak, *Armida*, Prague 1904. Il existe beaucoup d'autres versions.

## Religion, politique et droit

*brame ardenti Rispose in tuono amico* ; sortant des enfers, Astarotte et les démons répondent, *Alla voce d'Armida possente Acheronte varcammo e Cocito... Il secondarla, o numi, Non fia lieve per noi ? Nell'opre nostre Il re dell'ombra affida, Per noi tremi Goffredo, esulti Armida*<sup>37</sup>. Elle les rappelle après le départ de Renaud (*Sorgete Alla temuta voce, o furie infeste Della notte profonda*<sup>38</sup>) et l'opéra, plus cruel que le Tasse, lui refuse en général la rédemption par l'amour et le baptême. Quinault, pour Lully, parle moins de religion que de gloire : *Vous brûliez pour la Gloire avant que de m'aimer*, dit Armide à Renaud, qui répond *Que j'étais insensé de croire Qu'un vain laurier donné par la victoire De tous les biens fût le plus précieux*. « Désensorcelé » par Ubalde et le Danois, le héros dit à Armide *La Gloire veut que je vous quitte, Elle ordonne à l'amour de céder au devoir*. Renaud n'a commis qu'une trahison passive en suivant l'amour, tandis que *la victoire (lui) gardait une palme immortelle*. Mais le *Rinaldo* de Haendel purifie le héros (est-ce parce que l'opéra pourrait être une allégorie de la guerre de succession d'Espagne, et que la division entre bons et mauvais doit être tranchée, Armide incarnant les pièges de « Rome » ?). Fiancé à Almirena, fille de Godefroi, Rinaldo n'aime qu'elle. Même sous les traits d'Almirena, Armide ne peut le tromper et le séduire. Rinaldo n'est coupable que de partir seul délivrer sa fiancée enlevée par Armide, au lieu d'attendre le secours du mage chrétien, faute qu'il expie aisément en prenant Jérusalem : l'hymen récompense la gloire, Armide, convaincue de la puissance du Dieu chrétien, brise sa magie et se convertit, comme son général Argant, qu'elle épouse. Chez Haydn, Renaud trahit activement : envoûté par Armide, il conduit les armées de Damas contre les Francs. L'enchantement rompu par Ubalde et Clotarco, il passe l'acte II à hésiter avant de céder au devoir, mais à l'acte III dans le bois enchanté (épisode omis par Quinault et Hill), il triomphe de toutes les tentations. *L'Armida abbandonata* de Jommelli, dans un livret complexe, réunit Tancredi, Herminie, Raimbaud, Armide, Renaud, Ubalde et le Danois, détaillant les tentations de chacun en suivant d'assez près le Tasse, mais Renaud y est jaloux de Raimbaud, qui revient à sa foi et aux rangs des Croisés, et Tancredi est délivré par Ubalde et le Danois ; les autres livrets parlaient surtout d'amour et d'honneur, celui-ci rétablit la religion. *L'Armida* de Rossini traite d'abord l'arrivée d'Armide au camp des Croisés et suppose qu'Armide et Renaud s'aimaient auparavant et qu'il l'a quittée une première fois pour se croiser. La trahison a des degrés divers de gravité, elle n'est jamais définitive et les guerriers reviennent toujours à leur véritable cause. Vivaldi nous montre la magicienne *al campo d'Egitto*, où elle mène les mêmes intrigues qu'à celui de Godefroi, mais pour y trouver celui qui tuera Renaud, qui l'a abandonnée. Mais Sacchini réunit les amants après la victoire de Renaud (*Des palmes de la gloire Ornez le char des amours*) et chez Righini, Jérusalem prise, Armide perd ses pouvoirs, se convertit et épouse Renaud. Dvorak la fait baptiser, puis mourir.

Le romantisme naissant pare le Mal de masques trompeurs ou séduisants, sans que le choix s'égaré longtemps : dans le *Freischütz*, Caspar ne trompe que le naïf Max. *Der Vampyr* -auquel s'attache à tort le prestige noir de Byron et dont le

---

<sup>37</sup> Lully, *Armide*, I, 2. Haendel, *Rinaldo*, I, 5. Rossini, *Armida*, II, 1 [*Armida abbandonata* (Jommelli, De'Rogatis, Naples, SC 30.5.1770) n'invoque les enfers (II, 12) que pour venger son amour déçu].

<sup>38</sup> Sarti, *Armida e Rinaldo*, II 6.

## Marie-Bernadette Bruguière

sinistre « héros » hante *Le Comte de Monte-Cristo* en 1844 ou *Les Revenants* de Féval en 1867- serait plus équivoque si la première scène ne révélait le secret du vampire : Ruthven a du charme, comme Don Juan. Dans *Robert le Diable*, seule Alice devine le caractère diabolique de Bertram, finalement vaincu. *La Magicienne* finit par le rachat de Méluzine repentie. La Phalène, puissance de la nuit, *perchè la (sua) voglia è bramo d'abisso che attira, che inghiotte e gorgoglia*, envoûte Stello pour une nuit d'amour et lui fait tuer Uberto : il serait damné sans le pardon de sa fiancée Albina qui accepte de mourir pour lui. Sir Arundel est mort sans pénitence et son âme errante hésite, *Sous la puissance Du sort le plus fatal, Depuis l'enfance Je suis l'agent du Mal... Je vois le Bien, Toujours je l'aime, Hélas ! je n'en fais rien* ; finalement il aide Steenie à recouvrer sa quittance, conseille la bonté à son descendant Sir John et *Le ciel met fin à (son) malheur* ; Steenie, lui, a accepté d'aller chercher sa quittance *jusqu'aux portes de l'enfer, au-delà s'il le faut*, puis de chanter la *chanson du sabbat*, mais quand Sir Robert prétend lui imposer de revenir l'année suivante *rendre à (son) seigneur L'hommage de (sa) foi*, il refuse fermement, *Il en sera ce qu'il plaira, Non pas à vous mais à Dieu*, échappant aux maléfices infernaux. L'Inconnu veut pousser Vseslav à renverser Sviatoslav et à *renoncer à la foi grecque*, mais Nadège, qui a converti Vseslav, le perce à jour, *Il nous séduit comme un esprit malin... C'est l'ennemi de Dieu et de la foi qui parle par sa bouche*. Conforté par sa fiancée, sûr que *Dieu seul est le salut pour les innocents*, Vseslav proclame *Je suis loyal au Roi des cieux et je ne transgresserai jamais son Testament*, il repousse les menaces de l'Inconnu diabolique qui s'abîme dans les flots. *Tannhäuser* célèbre le Bien par la victoire finale d'Élisabeth sur Vénus, *Parsifal* par la défaite de Klingsor et le rachat de Kundry. *Die Königin von Saba* donne la même issue à la même tentation : la sagesse de Salomon et la fidélité de Sulamith sauvent Assad des charmes maléfiques de la Reine. Les divers *Faust*, on l'oublie trop, s'inscrivent dans une perspective de rédemption, pour Marguerite toujours, pour Faust parfois. Damné par Berlioz et Spohr, il *tombe à genoux et prie* à la fin du *Faust* de Gounod ; il est sauvé dans les *Scènes de Faust* et *Mefistofele* ; chez Busoni, pas de rédemption chrétienne, mais une sorte de « nouvelle chance » par l'enfant qu'il ressuscite. De même, le forgeron de Gand, Smee, dénoncé comme hostile aux Espagnols, a vendu son âme au diable en désespoir de cause, mais se rachète par de bonnes actions et l'intervention de saint Joseph le sauve. Seul l'*Ange de feu* voit le triomphe du Mal avec l'échec de l'exorcisme, mais est-ce le Mal ou la folie ? Renata pourrait être une hystérique (comme ses créateurs Briousov et Nina Petrovskaya) plus qu'une possédée ; même ambiguïté dans *Les diables de Loudun*<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Weber, *Der Freischütz*. Marschner, *Der Vampyr*, Wohlbrück d'ap. Polidori (on a attribué à Byron *The Vampyre* de J. Polidori), Leipzig 29.3.1828. Meyerbeer, *Robert le Diable*, Scribe, Paris 21.11.1831. Halévy, *La Magicienne*, Vernoy de Saint-Georges, Paris 17.3.1858. Smareglia, *La Falena*, Benco, Venise 4.9.1897. Gomis, *Le Revenant*, Calvimont (d'ap. Scott, *Redgauntlet*), OC 31.12.1833. Verstovsky, *La Tombe d'Askold*. Wagner, *Tannhäuser*, Dresde 19.10.1845 rév. Paris 13.3.1861, *Parsifal*, Bayreuth 26.7.1882. Goldmark, *Die Königin von Saba*, S. Mosenthal, Vienne 10.3.1875. Berlioz, *La Damnation de Faust*, cp et Gandonnière, OC 6.12.1846. Spohr, *Faust*, J. C. Bernard, Prague 1.9.1816. Gounod, *Faust*, Barbier et Carré, Paris 19.3.1859. Schumann, *Scènes du Faust de Goethe*, cp. 1844-1853, cr. 1862. Boito, *Mefistofele*, cp. Sc. 5.3.1868, rév. Bologne 4.10.1875. Busoni, *Doktor Faust*, cp, Dresde 21.5.1925. Schreker, *Der Schmied von Gent*, cp d'ap. Costa, Berlin 29.10.1932. Prokofiev, *L'Ange de feu*, cp d'ap. Briousov, Paris (v. fr., concert) 25.11.1954, Venise (v. it.) 29.9.1955. Penderecki, *Les Diables de Loudun*, cp, Hambourg 20.6.1969.



## Religion, politique et droit

Le *Ring* wagnérien se veut sans équivoque : le Bien triomphe par l'amour rédempteur et par la fin des diverses formes du Mal (les géants, Alberich, Mime, Hagen, Gunther l'ambitieux, les dieux égoïstes et parjures), mais cette victoire suit une telle hécatombe qu'on en voit mal les bénéficiaires : l'humanité ordinaire apparaît, peu glorieusement, dans les seuls chœurs du *Götterdämmerung*.

La victoire du Bien peut être celle d'une religion historique et non plus désincarnée, l'Ancien Testament fournit bien des sources : à la glorification d'un Bien universel dans *La Création* de Haydn (1798) répond la promesse de son retour ultime, réintroduisant par la voix de Dieu ou de ses anges l'espérance dans des oratorios tragiques : *La Caduta di Adamo* de Galuppi ou *Cain ovvero il primo omicidio* d'Alessandro Scarlatti. Mais d'abord doit agir la Justice divine, qui ordonne le châtement du Mal par le Déluge<sup>40</sup>, *Cedi, Pietà, non mi resistere più ; Troppo, ah troppo soffermi Del mondo infellonito L'indurata impietà ne'cor perversi... Tempo è già di punir l'offese mie, Armi la man severa, La Giustizia trionfi, e il Mondo pera. A'miei cenni ubbidienti Uditemi, Elementi* -Les Éléments : *O Giustizia Divina, Di tua voce ai primi lampi Ardon dell'Aria i campi, Il suol s'inchina, Nutre il foco incendii ardenti, Ed io verso in tempeste i molli argenti*. Le Dieu d'Israël triomphe de ses ennemis dans les *Judith* de Charpentier, d'A. Scarlatti, de Vivaldi, du Portugais Almeida en 1726 (où un récitatif annonce de façon surprenante le récit du Graal de *Lohengrin*), de Mozart (*Betulia liberata*) ou de Serov en 1883, les *Jephté* de Carissimi (avant 1650), de Montéclair ou de Haendel (*Jephtah*, 1752), *Saul og David* de Nielsen en 1920 et *Le Roi David* de Honegger, ou la longue suite des oratorios bibliques de Haendel, *Esther* vers 1718/32, *Athalia* et *Deborah* en 1733, *Israel in Egypt* et *Saul* en 1739, *Samson* en 1743, *Belshazzar* en 1744, *Judas Macchabeus* et *Alexander Balus* en 1747, *Joshua* en 1748, *Solomon* en 1749. Sur les scènes d'opéra, même triomphe dans des œuvres aussi différentes que *Mosè in Egitto* de Rossini, revu pour Paris comme *Moïse et Pharaon, Il diluvio universale* de Donizetti, *Nabucco* de Verdi, *Il figliuol prodigo* de Ponchielli, ou, en France, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, où même la voix de bronze du grand-prêtre de Dagon et les airs splendides de Dalila ne trompent pas sur le choix de l'auteur : *C'est le Dieu des combats, c'est le Dieu des armées...*

Le christianisme à son tour est vainqueur, moralement au moins. On laissera de côté les œuvres qui mettent en musique un épisode chrétien ou un thème chrétien sans conflit de religions (les *Passions* de Bach, le *Messie* et la *Resurrezione* de Haendel, les *Saint Jean Baptiste* de Fux et Stradella, le *Christ au mont des Oliviers* de Beethoven, *Lazarus* de J. C. F. Bach, *Paulus* de Mendelssohn, *The Kingdom* et *The Apostles* d'Elgar, *La Vierge* et *Marie-Madeleine* de Massenet) et celles qui retracent un itinéraire spirituel où le conflit est d'abord intérieur au héros : Thomas Becket (*Assassinio nella cattedrale*), Paavo Ruotsalainen (*Viimeiset kiusaukset, Dernières tentations* de Kokkonen, 1975), Marie l'Égyptienne (*Maria Egiziaca* de Respighi ou *Mary of Egypt* de Tavener, 1992), la *Thaïs* de Massenet (1894), saint Antoine (*La Tentation de saint Antoine* de Chion, 1984), Élisabeth de Hongrie (*La légende de sainte Élisabeth*), Guillaume X d'Aquitaine (*San Guglielmo, duca d'Aquitania*), saint Augustin (*La conversione di Sant'Agostino*), sainte Cécile dont le plus dur combat n'est pas le martyre, mais la conversion d'un époux qu'elle aime

---

<sup>40</sup> Michelangelo Falvetti, *Il diluvio universale*, Messine 1682.

à sa manière (*Cecilia* de Refice), voire *Miguel Mañara* de Tomasi (1952), Jeanne d'Arc ou le *Maximilien Kolbe* de Probst (1989).

Mais nous voyons le christianisme triompher moralement de ses adversaires et d'abord du paganisme romain. Des trois *Néron* de Boito, Mascagni et Rubinstein<sup>41</sup>, le premier seul fait une part essentielle au christianisme, opposé à l'esthétisme malsain de l'empereur, avec le *Pater* dit par Rubria parmi les tombeaux de la Via Appia, le sermon de Fanuel sur les Béatitudes et l'admirable mort de Rubria, dont le chef d'orchestre Vittorio Gui disait *C'est la première fois que dans le mélodrame nous nous trouvons en présence d'un accent de Christianisme véritable... Quand la parole prend son élan dans la promesse de la mirifique vision de Dieu, les voix s'envolent comme un nuage d'oiseaux, et monte le cri de tous, voile ouverte qui soudain prend la gifle du vent, et vibre, et claqué*<sup>42</sup>. Chez Gounod et Donizetti, Polyeucte et Pauline vont ensemble au martyre, chantant d'avance chez Donizetti les joies du Paradis, *Il suon dell'arpe angeliche Intorno a me già sento ! Già son del Nume a'pie*<sup>43</sup>. Que la persécution soit l'essentiel ou l'accessoire, la suprématie morale du christianisme est toujours établie : la palme va peut-être ici à la *Theodora* de Haendel (1750), inspirée, non de *Théodore* de Corneille, mais d'une version moins romancée du récit de saint Ambroise, celle de Boyle en 1687, *Triumphant Saviour ! Lord of Day ! Thou art the life, the light, the way !* Le christianisme triomphe des apostasies : Margared se voue à l'enfer et défie saint Corentin parce que Dieu a favorisé l'amour de sa sœur et non le sien, mais le repentir assure sa rédemption (ce qui n'était pas le cas dans la légende bretonne, où le saint ordonne à Gradlon *Jette le démon que tu portes en croupe, Ahès/Dahut* terrifiée lâchant alors son père et se noyant). Il triomphe des paganismes germanique, slave, scandinave, et des tentatives pour les ranimer : le roi des Huns recule devant le pape et le chant du *Veni Creator* dans *Attila* de Verdi. Ortrud échoue dans *Lohengrin* face au chevalier du Graal, malgré son invocation aux dieux anciens, Freia et Wotan. *Ludmila* de Dvorak évoque la conversion de la Bohême, *King Olaf* d'Elgar celle de la Norvège par Olaf Tryggveson ; l'opéra inachevé de Grieg, *Olaf Tryggveson*, devait être, sur ce sujet, une apothéose du christianisme, mais seules les trois scènes païennes du début ont été composées<sup>44</sup>.

Le christianisme triomphe aussi, moralement, de la persécution révolutionnaire, dans les *Dialogues des Carmélites* : le triomphe spirituel de la foi éclate à la fin avec le *Salve Regina* dont le volume s'amenuise à mesure que retentit le couperet, puis, en certitude de victoire, les derniers vers du *Veni Creator* chantés par Blanche qui

---

<sup>41</sup> Boito, *Nerone*, cp, Sc. 1.5.1924 (posth., inach.). Mascagni, *Nerone*, Targioni-Tozzetti, Sc. 16.1.1935. Rubinstein, *Néron*, J. Barbier, Hambourg 1.11.1879.

<sup>42</sup> V. Gui, *Il Nerone di Arrigo Boito*, Milan 1924, p. 171. Brève en revanche est chez Mascagni l'allusion chrétienne : dans la taverne de Suburre où l'on déplore au lever du rideau les malheurs de Rome, le mime Nevio évoque « la loi de ce Juif crucifié sous Tibère », et les buveurs arrachés à leur léthargie s'unissent dans une rapide et fervente invocation au *Cristo Redentore !* Le Néron de Rubinstein est, sans le savoir, épris d'une chrétienne, la pure Chrysis, qui choisira le martyr.

<sup>43</sup> La censure romaine fit remplacer *angeliche* par *armoniche*. Le pape Pie IX ironisa sur cette décision en surnommant *Porta Armonica* la *Porta Angelica* du Vatican.

<sup>44</sup> Lalo, *Le roi d'Ys*. Verdi, *Attila*. Wagner, *Lohengrin*, Weimar 28.8.1850. Dvorak, *Ludmila*, Vrchlicky, op.71. Elgar, *King Olaf*. Grieg, *Olaf Tryggveson*, Bjornson, Oslo 1887 (concert) et *Landkjenning*, ct, Bjornson, 1881.

## Religion, politique et droit

monte seule à l'échafaud<sup>45</sup>. Mais les *Dialogues* posent un autre problème : le vrai sujet est moins le martyr des religieuses de Compiègne guillotiné le 17 juillet 1794 que le destin d'une imaginaire Blanche de la Force, hantée par la peur depuis sa naissance<sup>46</sup> : *Il n'y a jamais eu qu'un matin, celui de Pâques, mais chaque nuit qui commence est celle de la Très Sainte Agonie* ; même devenue sœur Blanche de l'Agonie du Christ, elle n'échappe à la peur que par le sacrifice de la première prieure -qui a une mort petite et atroce pour que Blanche meure facilement-, celui des autres religieuses et la survie de mère Marie, privée du martyr auquel elle aspirait afin que Blanche, que la prieure lui a confiée à ses derniers moments, soit libérée en mourant à sa place<sup>47</sup>. On reconnaît le thème cher à Gertrud von Le Fort de la grâce et du pardon divin par personne interposée et sa conception particulière de la communion des saints<sup>48</sup>, mais on est loin des Carmélites s'offrant *en holocauste pour apaiser la colère de Dieu* et pour que *la paix fût rendue à l'Église et à l'État* (selon le récit de sœur Marie de l'Incarnation). L'historicité soulève de délicats problèmes : Blanche et sa famille sont des personnages imaginaires, mais pour le reste, l'adaptation des sources authentiques aboutit parfois à une certaine déformation. L'invention de Blanche imposait une évidente modification à la mort de madame de Croissy ; la petite-nièce de Colbert fut, à 49 ans, l'une des martyres du 17 juillet (Mère Henriette de Jésus) ; prieure de 1779 à 1787, elle était ensuite devenue maîtresse des novices. Les noms laïques des quinze autres victimes sont exacts, relevés dans les documents officiels (bien qu'il en existe plusieurs lectures, les actes étant fort mal écrits ; Bernanos a fait des choix en cas de prénoms multiples) ; leurs noms de religieuses sont fantaisistes, sauf sœur Marthe et sœur Constance<sup>49</sup>. On ne voit pas de raison à ces changements, de mince portée. Le côté « rustique » de madame Lidoine paraît aussi imaginaire ; sa famille n'était pas riche et sa dot au Carmel fut payée par Marie-Antoinette à la demande de Louise de France, fille de Louis XV (carmélite sous le nom de Mère Thérèse de saint Augustin, repris par sa protégée), mais elle avait reçu une excellente éducation, nous dit sœur Marie de l'Incarnation. La vision du Carmel profané et ensanglanté attribuée à la prieure expirante vient du récit de sœur Marie de l'Incarnation, mais cette vision, rapportée par un étranger au Carmel, est celle d'une jeune mourante de seize ans. Plus graves pour la portée spirituelle de l'œuvre, les transferts opérés entre la prieure et mère Marie, et la déformation du personnage de mère Marie. Françoise Geneviève Philippe a prononcé ses vœux en 1788 à 27 ans, en prenant le

---

<sup>45</sup> Précisons que les religieuses ont chanté dans les charrettes le *Miserere*, le *Salve Regina* et le *Veni Creator* puis le *Laudate Dominum omnes gentes* en montant à l'échafaud.

<sup>46</sup> Sa mère est morte en lui donnant prématurément le jour, à la suite de la panique de l'accident du feu d'artifice le 16 mai 1770, jour du mariage du futur Louis XVI.

<sup>47</sup> Substitution qui n'apparaît pas explicitement dans l'opéra, mais dans le film : on appelle la *ci-devant mère Marie de l'Incarnation*, condamnée par contumace, que l'aumônier empêche de se livrer, et Blanche s'avance à sa place ; dans la nouvelle de Gertrud von Le Fort (*Die Letzte am Schafott*, 1931), Blanche est assommée par les femmes au pied de la guillotine

<sup>48</sup> Voir aussi ses nouvelles *Die Fraü des Pilatus*, *Die letzte Begegnung* (sur Mlle de La Vallière et Mme de Montespan) et *Der Turm der Beständigkeit*.

<sup>49</sup> Encore celle-ci est-elle nommée plusieurs fois Constance de Saint-Denis alors qu'elle est *née* à Saint-Denis et que son nom complet de religion était sœur Constance de Jésus. La vieille religieuse qu'on dut aider à descendre de la charrette se nommait sœur Charlotte de la Résurrection, non Mère Jeanne. On ne trouve pas de sœur Mathilde, sœur Claire, sœur Gérard, sœur Anne de la Croix ou sœur Jeanne de la Divine Enfance, nommées dans le livret.

## Marie-Bernadette Bruguière

nom de Joséphine-Marie de l'Incarnation : elle n'était pas sous-prieure en 1794 et n'a évidemment pas aspiré à remplacer madame de Croissy en 1787, comme elle semble le faire chez Bernanos. Rien, dans le récit qu'elle a laissé du destin de sa communauté, ne permet de lui attribuer la dureté, la sécheresse et l'ambition que lui ont données les adaptateurs<sup>50</sup>. Elle n'a pas poussé ses sœurs au martyre malgré la prieure ni obtenu le vœu en l'absence de celle-ci. Le vœu a été suggéré par la prieure, qui s'interdisait cependant toute imprudence et toute provocation (l'Église interdit de chercher le martyre, dont on peut seulement désirer la grâce). Le vœu fut unanime, après les hésitations des deux plus vieilles religieuses (et non de la plus jeune), qui revinrent sur leur refus. L'ébauche de conflit entre madame Lidoine et mère Marie est gratuite et assez injustifiable. Enfin, l'invention de Blanche a imposé lors du martyre une modification importante : Constance, par un rêve prémonitoire, sait que Blanche et elle mourront ensemble, elle doit donc mourir juste avant Blanche que son dernier regard voit s'avancer vers l'échafaud. Blanche ne peut mourir que la dernière, parce que seule la mort des autres lui donne la grâce de s'offrir à son tour en holocauste. Dramatiquement, l'effet est saisissant ; musicalement, le *Veni Creator* de Blanche se substituant au *Salve Regina* tronqué par la guillotine est bouleversant. Mais pour obtenir cet effet, il faut admettre une modification choquante : que la prieure, malgré ses propos antérieurs (III, 3 : *J'ai toujours répondu de vous en ce monde et je ne suis pas aujourd'hui d'humeur à me tenir moi-même quitte de quoi que ce soit. Soyez tranquilles ! Je vous mets solennellement dans l'obéissance une dernière fois et une fois pour toutes, avec ma maternelle bénédiction*), laisse ses filles et surtout une novice mourir après elle. Madame Lidoine en fait mourut la dernière (sœur Constance la première), chacune des sœurs avant de monter à l'échafaud lui ayant demandé la permission de mourir et ayant reçu sa bénédiction. Les impératifs de la fiction ont privé les auteurs d'une situation très forte et déformé en partie la portée morale de l'événement : on comprend ici fort bien la longue méfiance de l'Église envers le traitement des sujets sacrés par les auteurs profanes... Mais les Carmélites restent de belles figures du Bien à l'opéra.

Le christianisme l'emporte aussi sur d'autres religions, souvent par la guerre sainte. Les luttes contre l'Islam, croisades, *Reconquista* ou conflits plus récents, ont été tôt à la mode, dans le sillage de l'Arioste et du Tasse. La guerre peut être vue comme sainte et juste des deux côtés : chevaliers de Rhodes et musulmans chantent ensemble *All'armi ci/vi chiama La gloria, la fede !* Mais si l'Islam est chevaleresque dans *Il Crociato in Egitto*, la supériorité du christianisme y est affirmée, musicalement dans la scène où les chevaliers de Rhodes se préparent au martyre, dramatiquement par la conversion de la fille du sultan et la magnanimité finale des chevaliers sauvant de l'assassinat le sultan qui ordonnait leur exécution. Le comte de Toulouse s'apprête au départ et distribue les insignes : *Adhémar de Monteil, légat du Pape Urbain, Au comte de Toulouse apporte un bref de Rome. Le Saint Père te nomme Chef des Croisés français – Nous partirons demain... Pour signe de ce vœu, Prenez ce manteau blanc où des soldats de Dieu Brille le saint emblème...* Le connétable Ugo s'arrache à sa famille, encouragé par l'enthousiasme de ses

---

<sup>50</sup> On l'a dite fille naturelle du prince de Conti : est-ce pour cela que Bernanos lui a donné cette raideur aristocratique contrastant avec la simplicité roturière de madame Lidoine ?

## Religion, politique et droit

guerriers, *Ver la terra del deserto, Peregrin guerrier devoto, Mi richiama un santo voto... Di Croce lo stendardo L'Anglo-Normanna gente Vittrice in Oriente All'aura spiegherà, E di sue glorie in segno Al cittadin cristiano La palma del Giordano Tornando mostrerà.* Ildegonda encourage Rizzardo à libérer Jérusalem, *T'infihammi la voce del santo, Va, Rizzardo, alla mesta città.* Corrado exulte, *I prenci di Soria spiegano ancora Oltre il Giordano la vermiglia Croce, E la rispetta il Saracen feroce.* L'ultime opéra de Pacini (non enregistré) montre brièvement Pierre l'Ermite qui tente de convertir le traître Ottone, *[Son io] Pietro l'Eremita, che il perdono Del ciel ti reco se il costor pudore Che nell'orgie profondi, volgerai A liberar del musulmano artiglio Dell'Uomo-Dio il sepolcro, me seguendo Loro duce all'impresa ; le chœur conclut au cri de Dio lo vuole ! S'or ne chiama la sua voce I soldati della croce Egli stesso guiderà ! Dio lo vuole ! Ai decreti dell'Eterno La potenza dell'inferno Debollata resterà.* Les croisés lombards chantent la guerre sainte : *Quando un suon terribile Dirà che « Dio lo vuole », Quando la Croce splendere Vedrò qual nuovo sole, Di giovanil furor Tutto arderammi il core ou Già la Croce per l'aure balena, D'una luce sanguigna, tremenda. È squarciata la barbara benda, L'infedele superbo fuggì.* Les corsaires de Corrado font de même, *Dal braccio vostro oppresso Il Musulman cadrà ; All'armi, e intrepidi Cadiam sull'empia Luna.* Après les revers, les chrétiens se souviennent, autour de Lusignano, *Giuramento ognun ne fea Sul Giordano in Cesarea, Presso il santo Monumento Dove estinto un Dio posò ou Ecco impressa Sul tuo sen l'insegna istessa, Che in più lieta età felice Ne guidava a trionfar*<sup>51</sup> ! Exceptionnellement, la lassitude peut se faire sentir : Alano, croisé nonagénaire recueilli par Charles d'Anjou, est désabusé, *Ho visto che gli intestini dei Mori sono perfettamente identici a quelli dei Cristiani ; il regrette les longues trêves, quand Saladin venait sous les tentes des Croisés et que les belles Arabes dansaient*<sup>52</sup>. Des doutes peuvent s'élever, à Antioche Giselda proteste quand son amant sarrasin a été (croit-elle) tué par les Croisés, *No, giusta causa non è d'Iddio La terra spargere di sangue umano, È turpe insania, non senso pio, Che al oro destasi del musulmano ! Queste del cielo non fur parole, No, Dio nol vuole*<sup>53</sup> ! Mais Oronte converti et baptisé *in extremis*, elle s'associe, enthousiaste, au *Te Deum* pour la prise de Jérusalem, *Te lodiamo, gran Dio di vittoria ! C'est d'ailleurs l'ombre d'Oronte qui sauve les Croisés en indiquant en songe à Giselda la source de Siloé : preuve que la croisade représente le Bien.*

Charlemagne de même mène la guerre sainte contre les Maures et fait offrir la paix au féroce Boland, *Offrez-lui de conclure la paix, s'il veut partager avec nous la vraie foi et ne plus refuser de rendre les reliques qu'il a dérobées.* Ogier le Danois se présente à Babylone en champion de la chrétienté, *Souvent mon épée de chevalier*

---

<sup>51</sup> Meyerbeer, *Il Crociato in Egitto*, fin. I. Verdi, *Jérusalem*, Royer et Vaëz, Paris 26.11.1847, I 2. Pacini, *Il Contestabile di Chester o I fidanzati*, Gilardoni, SC. 23.11.1829, fin. I. M. Morales, *Ildegonda*, Solera, Mexico 1866, I 2 (Rizzardo chante une sérénade où deux amoureux vont, *Terror di Maometto*, combattre et mourir en Palestine). Mercadante, *Emma d'Antiochia*, Romani, Fenice, 8.3.1834, I 4. Pacini, *Berta di Varnol*, Piave, SC. 6.4.1867, fin. II. Verdi, *I Lombardi*, II 2. Verdi, *Il Corsaro*, I (cf Pacini, *Il Corsaro*, Ferretti, Rome 15.1.1831). Bellini, *Zaira*, Romani, Parme 16.5.1829, I 9. Mercadante, *Zaira*, Romani (abrégé), SC. 31.8.1831, I 9.

<sup>52</sup> C. Galante, *Corradino*, Di Leva, Bologne 28.10.1991, II 2.

<sup>53</sup> Verdi, *I Lombardi...*, fin. II.

*a étincelé contre les ennemis des chrétiens. Esclarmonde, princesse de Byzance et fée, envoie son amant le chevalier Roland secourir des chrétiens, Le chef des Sarrasins, Sarwégur l'implacable, Tient assiégé dans Blois le vieux roi Cléomer ! La Reconquista est mise en scène de ses débuts quasi légendaires à son terme. Pelagio rassemble les Asturiens pour la bataille de Covadonga. Au temps de Froïla et Mauregat, le général Adolfo revient vainqueur, Le roi va venir, pour que je dépose à ses pieds les drapeaux des Maures... aucun païen ne brandit plus une épée dans ce pays. Plus tard, Ruy Diaz et le roi appellent les Castillans aux armes, Héros castillans, au combat ! – Avec Dieu, mon héros, pour la guerre sainte ! Ruy reçoit des Maures vaincus son surnom confirmé par le roi, Qu'on l'appelle désormais comme l'ont nommé les ennemis pour prix de sa victoire, « le Cid ». Chez Massenet, le roi rend grâces, Ô peuple de Burgos, Les Maures sont vaincus, et dans cette journée Nous rendons au Seigneur l'église profanée, Gloire à saint Jacques le Majeur ! Rodrigue met sous la protection de saint Jacques l'épée des justes guerres, Ô noble lame étincelante, Pure comme un regard d'enfant, Combats, gardienne vigilante, Et fais l'honneur seul triomphant ! Pendant les injustes querelles, Reste immobile à mon côté, Mais sois de flamme et prends des ailes Pour l'Espagne et sa liberté ! Chez Debussy, le roi proclame Vous chasserez le Maure, opprobre de nos terres, Les noirs païens de toutes parts Fuiront... Et la croix de Jésus luira sur les mosquées. Isabelle la Catholique bâtit Santa Fè mais refuse d'y établir son palais : L'Alhambra mora... Dei Re Cattolici... è dimora. Grenade prise, Ferdinand montre au général maure l'étendard de saint Jacques flottant sur la ville, Sui rovinati torrion della città, Non hai veduto sventolare Santiago ? En 1647 on rêvait encore de croisade, la gloire de Louis XIV (selon Mercure) serait de délivrer dal dominio d'Averno, Per non perderla più, inclita Tomba. L'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle s'enflamme pour la Grèce et l'Orient chrétiens : Erisso tente de sauver Nègrepont, Giuriam sui brandi Per la patria, per l'are Pagnar fin che di sangue Stilla ci avanza in petto ; à Corinthe Hiéros bénit les Grecs et prophétise la lointaine revanche, Au nom de Dieu qui vous inspire, Je bénis vos fronts glorieux, J'attache à vos drapeaux les palmes du martyr. Otello défend la Chrétienté contre l'Islam, clamant Vincemmo, o prodi ! I perfidi nemici Caddero estinti. A lor furor ritolsi Sicura ormai d'ogni futura offesa Cipro, di questo suol Forza e difesa ou chez Verdi, Esultate ! L'orgoglio musulman sepolto è in mar, Nostra e del ciel è gloria, Dopo l'armi lo vinse l'uragano ! Ferdinand d'Aragon, vainqueur de Grenade, veut aller plus loin, Pur, a toccar l'eccelsa ambita meta È tarda l'ora e il braccio inerte sta. Nè pace aver potrà finché non abbia Spersa la Croce l'asta del profeta, et ses guerriers s'exclament Guerra all'Islam<sup>54</sup> !*

<sup>54</sup> Schubert, *Fierrabras*, I 2. Kunzen, *Holger Danske*, J. Baggesen d'ap. Wieland, Copenhague 30.3.1789, II 3. Massenet, *Esclarmonde*, Gramont, OC. 15.5.1889, II, 4<sup>e</sup> tab. Mercadante, *Pelagio*, d'Arienza, SC 13.2.1857. Schubert, *Alfonso und Estrella*, von Schober, Weimar 24.6.1854, I 2. Cornelius, *Der Cid*, cp., Weimar 21.5.1865, I 6 et III 2. Massenet, *Le Cid*, d'Ennery, Gallet et Blau, Paris 30.11.1885, I 1. Debussy, *Rodrigue et Chimène*, C. Mendès, cp. 1890-1893, inach., cr. Lyon 14.5.1993, III 1. Arrieta, *La conquista di Granata*, Solera, Madrid 10.10.1850, I 1. Apolloni, *L'Ebreo*, A. Boni d'ap. Bulwer-Lytton, Fen. 23.2.1855, II 5. Luigi Rossi, *Orfeo*, 1647, fin. Rossini, *Maometto II*, della Valle, SC 3.12.1820, I 1 et I 4, *Le Siège de Corinthe*, Balocchi et Soumet, Paris 9.10.1826, fin. II, et III 6, *Otello*, I 1. Verdi, *Otello*, I. Gomes, *Colombo*, Albino Falanca (=Annibal Falcão), Rio de Janeiro 12.10.1892.

## Religion, politique et droit

D'autres guerres saintes opposent chrétiens et païens : Hadwig loue Ekkehard vainqueur des Huns, *Gloire au combattant, qui pour le droit et les coutumes de sa patrie, a affronté les païens, qui dans le combat pour la foi chrétienne a donné son sang joyeusement pour l'honneur du Très-Haut !* Et Jésus lui-même appelle sainte Ursule à combattre les armées du démon et de l'idolâtrie, *Amazone divina, gloriosa Eroina, Spiega il sagro vessillo Contro il terror dell'idolatra schiera, non paventa la morte, alma guerriera*<sup>55</sup>.

L'Islam a rarement le beau rôle à l'opéra et Mahomet est un vrai représentant du Mal dans *Maometto* de Winter : sa conquête de la Mecque accumule fourberies et mensonges, en contraste avec Zopiro, le défenseur de la ville, qui demande *Qual Dio commanda, Tranne quel di Maometto, Ai mortali d'odiarsi* (II 4) ? Mahomet pousse le raffinement dans la cruauté jusqu'à faire assassiner Zopiro par son fils Seide, auquel il promet pour récompense la main de Palmira (sachant fort bien que Seide et Palmira sont frère et sœur) ; le crime commis, il prétend en faire justice ; ayant fait secrètement empoisonner Seide, il le dénonce et fait passer sa mort pour un jugement de Dieu ; Palmira, qu'il convoite depuis le début, reste désespérée en son pouvoir. Sur le contenu des deux religions, rien : chacun se borne à parler des faux dieux de l'autre. Les Musulmans à l'opéra sont en général aussi cruels et sanguinaires que le Maometto de Winter. Mahomet II à Nègrepont exulte, *Come in Bisanzio, il mio destrier qui ancora Nuotar nel sangue cristiano io vidi* ; ce fanatique s'est fait aimer sous un faux nom et une fausse religion ; Anna Erisso/Pamyra, après un moment de tentation, sacrifie cet amour et meurt pour sa patrie et sa religion, rappelant *a consacrar tal nodo qual Nume invocherai, se siam nemici anco appiè degli altari*, et dans *Le Siège de Corinthe* au moins, la prophétie de Hiéros donne aux chrétiens la certitude d'une victoire du Bien dans l'avenir. Dans *Dom Sébastien*, les musulmans massacrent les blessés d'Alcazar-Kebir avec sauvagerie et Abaialdos, dans sa jalousie féroce, est ignoble, plus près de Iago que d'Othello. Chez Verdi, le pacha Seid et ses musulmans sont odieux et leurs chœurs rappellent ceux des Huns, *Salve Allah ! Tutta quanta la terra Del suo nome possente risuoni ; Del Profeta ai credenti campioni Ei la spada invincibil farà*. Les musulmans des *Lombardi alla prima crociata* ne valent guère mieux et leurs chœurs ne sont pas plus attirants, *Di Maometto al fulmine Noi li vedrem sparire, Deh scendi, Allhà terribile, I perfidi a punir* ; seul est sympathique le prince Oronte : fils d'une chrétienne, épris d'une autre, il se convertit, disant à sa mère que sa bien-aimée ne peut adorer que le vrai Dieu... Dans *Zaira*, Corasmino regrette le temps de Saladin et craint de nouveaux succès croisés si Lusignano libéré sert d'exemple, *Mentre accinto a nuove offese Varca i mari il Re francese, Qui d'amor deliro e insano Orosmane languirà ? Per chi mai, per chi pugnasti, O mio duce, o Saladino !... A rovesciar [Europa] Bastò sull'Asia di romito oscuro La nuda voce ; che farà l'aspetto D'un Re sofferente e oppresso ?* Son fanatisme précipite la catastrophe<sup>56</sup>. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle seulement on trouve un éloge des conquêtes

---

<sup>55</sup> J. J. Abert, *Ekkehard*, Kröner, Hertz et Hecker, Berlin 11.10.1878, fin. V. A. Scarlatti, *Il martirio di Santa Orsola*.

<sup>56</sup> Winter, *Maometto*, Romani, d'ap. Voltaire, Sc. 28.1.1817 (Voltaire ayant dédié son *Mahomet ou Le Fanatisme* au pape, la censure n'avait pas d'objection à faire, même si Voltaire jouait double jeu : il n'aimait pas Mahomet, mais en même temps il l'utilisait comme un masque de son anti-christianisme).

musulmanes, avec *I Mori di Valenza*, qui s'ouvre sur un « psaume » des Morisques, *Di là il Profeta alle cresciute genti Additò il mar E in fatidico accento favellò « Oltre i flutti per noi terra feconda Allah creò »*. Delascar rappelle au roi la gloire des Mores d'Espagne, *Da tue folgori disperso Un gran popolo non sia Che fu sole all'universo, Che d'Iberia un di fu Rè ! Un patto tu infrangi di fede e di amor. Fratelli ti sono, di Spagna son figli Costor che tu gravi d'eterno dolor* (III 10). Le dernier chœur des Morisques évoque presque la théorie de la terre d'Islam, *Allah ! Su noi Stendi la man dal ciel E tu ricovra a qualche terra amica La tua tribù fedel !... Culla di tanti martiri, Tomba di tanti Rè, Del nuovo giorno a sorgere Sarai deserta e muta, Ma il souvenir degli esuli Sempre fia volto a te* (IV 2). On est très loin de Rossini et de Verdi, mais le cas est rare. On connaît un autre exemple : *Sarema* montre la lutte des Caucasiens musulmans contre la conquête russe<sup>57</sup> et si l'héroïne ne peut s'empêcher d'aimer un officier russe, la sympathie va aux Caucasiens révoltés et à leur chef spirituel, le prophète, qui mène la grande invocation *Allah, paralyse par ton pouvoir la force des infidèles, afin que l'amour de la liberté sourie à notre peuple* (II 1). La conquête du Caucase ne datait même pas de trente ans et des considérations de politique étrangère expliquent cette position en 1897. Sinon, les musulmans ne sont sympathiques que dans des œuvres légères ou « exotiques », sacrifiant à la mode de l'Orient, où les Européens n'apparaissent pas (ou peu)<sup>58</sup> et où il n'est pas question de religion<sup>59</sup>. L'Islam à l'opéra est de pure fantaisie, dès le début. La découverte des *Mille et une nuits* au XVII<sup>e</sup> siècle et le goût de l'exotisme l'ont fait succéder dans la mode à une Arcadie aussi artificielle. Le pacha Sélim de *L'enlèvement au sérail* est noble, mais c'est un rôle parlé ; le musulman qui chante, Osmin, est odieux et grotesque, mauvais musulman d'ailleurs puisqu'il s'enivre, comme Acmet du *Re Teodoro* (l'interdiction du vin et la polygamie résument à peu près l'Islam à l'opéra). Les musulmans nobles de *Fierrabras* sont ceux qui se convertissent, tout comme Zulema et son père dans *La conquista di Granata*. Les chrétiens ne sont d'ailleurs pas seuls en lutte contre l'Islam : à Lahore, le grand prêtre d'Indra, annonce *Le sultan Mahmoud vient pour combattre nos dieux ! Au nom de Mahomed qu'ils nomment le Prophète, Ses soldats, si ta main ne les arrête, Vont chasser jusqu'ici nos peuples devant eux*.

On trouve à peu près les mêmes schémas à propos du brahmanisme ; les brahmes sont tous fanatiques, dans *L'Africaine* (acte IV) ou *Lakmé*, mais le conflit avec le christianisme reste marginal : simple menace dans *Tarare* où on parle vaguement d'une invasion européenne, esquivé dans *L'Africaine* par le sacrifice de Sélîka, escamoté dans *Alina, regina di Golconda* –où la reine de Golconde est provençale et peut aimer sans honte un Français, un chrétien-, il n'apparaît guère

---

Rossini, *Maometto II* ; *Le Siège de Corinthe*. Verdi, *Il Corsaro* ; *I Lombardi*. Bellini, *Zaira*, I 1 et I 12. Mercadante, *Zaira*, I 12.

<sup>57</sup> Zemlinski, *Sarema, die Rose vom Kaukasus*, d'ap. Gottschall, Munich 10.10.1897.

<sup>58</sup> Une exception, Gonsalve de Cordoue dans *Les Abencérages* de Cherubini (de Jouy, Paris 1813) : c'est un ennemi chevaleresque qui vient combattre pour Almanzor, dévoilant les traîtres (musulmans). La lutte n'est pas entre chrétiens et musulmans ou l'Espagne et Grenade, mais entre les personnages nobles et chevaleresques (Almanzor, Noraïme, Gonsalve) et les traîtres.

<sup>59</sup> Gilbert, *Soliman II ou les Trois sultanes*, Favart, Paris 1761. Kraus, *Soliman II*, Oxenstierna, Stockholm 1788. Boieldieu, *Le calife de Bagdad*, Saint-Just, Paris 1800. M. Garcia, *Il califfo di Bagdad*, Tottola, Naples 1813. Donizetti, *Zoraida di Granata*, Merelli, Rome 1822, rév. Ferretti, Rome 1824, *Alahor in Granata*, an., Palerme 1826. Rabaud, *Marouf*, Népoty, OC 15.5.1914. Nielsen, *Aladdin*, etc.



## Religion, politique et droit

que dans *Jessonda* : Tristan d'Acunha mène une guerre juste, il vient venger des compatriotes assassinés traîtreusement et sauve la veuve du bûcher (comme plus tard Philéas Fogg !). Le brahme Dandau, fourbe et fanatique, viole les trêves. Tristan et ses hommes célèbrent le vrai Dieu vainqueur de l'idolâtrie, *Que glorieusement flotte le drapeau de notre foi ! Joignez à la force la clémence, car dans la guerre aussi la paix s'exerce... L'heure a sonné où chutent les images des idoles, et la foi victorieuse marche resplendissante sur leurs ruines... Combattue, détruite, l'idolâtrie, louange et gloire au Dieu des armées !* Pourtant ni Jessonda ni sa sœur ni le vertueux Nadori ne semblent s'être encore convertis<sup>60</sup>, bien qu'on suppose que Jessonda au moins le fera en épousant Tristan.

Pour les « Indes occidentales », les choses sont claires jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Certes, on a voulu trouver dans les *Indes galantes* de Rameau les premières marques de l'anticolonialisme : dans les *Sauvages* et les *Incas*, Fuzelier aurait voulu exprimer *la puissance destructrice de l'esprit colonisateur, et en contraste la thèse du bon sauvage*<sup>61</sup>. Pour *Les Sauvages*, c'est exagéré : Zima et Adario sont de bons sauvages très naturels, Zima dédaigne la civilisation européenne offerte par le Français Damon et l'Espagnol Alvar (civilisation symbolisée par deux formes d'amour, celui de Damon, léger et inconstant, celui d'Alvar, exclusif et jaloux) et préfère ses *forêts paisibles* protégées des *faux attraits de la grandeur*, mais cette même simplicité se montre vite chez les colons, comme *L'Americano* de Piccinni qui contemple avec stupéfaction les mœurs d'Europe. Il s'agit d'un lieu commun. En revanche on ne peut voir dans Huascar le vrai héros des *Incas*, s'efforçant désespérément de sauver, comme grand prêtre du Soleil, ce qui reste de sa race et de sa religion, face à la princesse Phani qui abandonne son pays et ses dieux pour épouser l'Espagnol Carlos. Selon les règles littéraires fixées au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>, Phani qui aime et est aimée ne peut être mauvaise. Huascar, qui aime sans être aimé devrait se sacrifier (comme Antiochus dans *Bérénice* ou Corésus dans *Callirhoé*) ; au contraire, voulant contraindre Phani par tous les moyens, il va jusqu'au sacrilège et *utilise* sa religion dans son intérêt, pour assouvir sa passion, avec fausse prophétie et éruption volcanique truquée<sup>63</sup>. Il ne peut être un héros, malgré un air admirable, l'hymne au Soleil (qui serait encore chanté dans certaines loges maçonniques<sup>64</sup>), *Soleil, on a détruit tes superbes asiles, Il ne te reste plus de temple que nos cœurs*. Il est, semble-t-il, le seul prêtre du Soleil représentant le Mal.

---

<sup>60</sup> Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, 1782. Paisiello, *Il re Teodoro a Venezia*, Vienne 1784. Schubert, *Fierrabras*. Arrieta, *La conquista di Granata*. Massenet, *Le Roi de Lahore*, L. Gallet, Paris 27.4.1877, I 2. Donizetti, *Alina regina di Golconda*, Romani, Carlo Felice 1828. Spohr, *Jessonda*, Gehe, Cassel 1823, II et III.

<sup>61</sup> M. F. Bloch, plaquette de l'enr. CBS 1974. Rameau, *Les Indes galantes*, Fuzelier, Paris 1735, rév. 1736 (avec 4<sup>e</sup> entrée, *Les Sauvages*).

<sup>62</sup> Voir L. Herland, *Horace ou Naissance de l'Homme*, Paris 1952, p. 148.

<sup>63</sup> Fuzelier a tenu à justifier son éruption truquée (qui *n'est pas une invention aussi fabuleuse que les Opérations de la Magie*) : *Bien des Voyageurs estimés attestent qu'ils ont rencontré de ces fournaies souterraines composées de bitume et de soufre qui s'allument facilement, et produisent des incendies terribles lorsqu'on fait rouler un seul morceau de rocher dans leurs gouffres redoutables... Me condamnera-t-on, quand j'introduis sur le Théâtre un Phénomène plus vraisemblable qu'un Enchantement ?*

<sup>64</sup> Causerie de la Grande Loge de France sur Rameau en août 1965. R. Cotte, *La musique maçonnique et ses musiciens*, Thèse Paris IV 1975.

Les dieux indigènes du Nouveau Monde sont d'ailleurs jugés barbares ; *Montezuma* de Vivaldi (1733) et *Fernand Cortez* de Spontini (1809) évoquent les sacrifices humains et la cruauté du culte, voyant dans la christianisation un progrès manifeste. Même Voltaire se rallie à cette vision, fût-ce avec une ironie que Verdi efface en adaptant *Alzira* : les Péruviens, Otumbo et ses guerriers, s'appêtent à torturer leur prisonnier Alvaro, *Muoia, muoia, covertò d'insulti, I martiri sien crudi ma lenti*, mais il leur pardonne en citant le *Pater*. Gusmano, fils d'Alvaro et gouverneur du Pérou, se conduit d'abord en tyran envers Zamoro, le chef inca dont il veut la mort, ou Alzira, la princesse péruvienne qu'il veut forcer à l'épouser ; mais quand Zamoro le poignarde, il trouve en expirant des mots de charité chrétienne, *Io del mio Nume odo la voce, Voce che impone di perdonar* ; Zamoro et Alzira, impressionnés par cette magnanimité, se convertissent. Dans *Fernand Cortez* le clergé mexicain est antipathique, pratiquant prises d'otages et sacrifices humains : c'est dans le « temple du Mal » qu'il s'appête à l'acte I à sacrifier les prisonniers. Le personnage le plus attachant de l'œuvre est Amazily, princesse mexicaine passée aux Espagnols par amour pour Cortez et devenue chrétienne ; constante messagère de paix, elle persuade les Aztèques de la bonne foi des Espagnols, ce qui permet la réconciliation finale. Si on ne trouve pas à son égard la réprobation qui s'attache d'ordinaire aux transfuges, c'est qu'elle a fait le bon choix : les Espagnols et le christianisme sont le Bien et le progrès, face à la religion barbare des Aztèques ; les Mexicains héroïques comme Montézuma doivent cesser le combat. De même, chez Vivaldi, bien que Cortès ait été dit fourbe et cruel, Montezuma à la fin accepte le christianisme : *Ne vostri Dei gran verità si scorge, cade il Messico, è ver, ma poi risorge*. En 1870, le Brésilien Gomes présente des Indiens cannibales, les Aimorè, dont le cacique s'appête à sacrifier Pery avant de le faire manger par ses hommes, *il sacro rito Pria che l'empio sia svenato Esser deve appien compito, Poscia l'uomo maledetto Sarà pasto del banchetto Agli anzian della tribù... O Dio degli Aimorè, A noi ti volgi or tu, Dal trono tuo discendi, Nume del ciel possente, Che par al sol risplendi Sulla fedel tua gente* (en même temps il refuse de tuer Cecilia, bien qu'elle soit blanche, car il veut en faire sa reine, *Che se a caso amica sorte Or ti trasse a me vicina, Schiava no, bensi regina Tu sarai della tribù*) ; Pery au contraire devient chrétien pour sauver Cecilia<sup>65</sup>. Le désir d'apporter le salut à des peuples nouveaux par l'évangélisation guide Isabelle de Castille dans son soutien à Colomb : le « rêve d'Isabelle » se retrouve dans *La conquista di Granata* d'Arrieta (1850), dans *Cristoforo Colombo* de Franchetti (1892), *Christophe Colomb* de Milhaud (1930) et la « cantate scénique » *L'Atlantida* de Manuel de Falla (1961). Mais l'évangélisation est absente du *Colombo* de Gomes, composé pour le quadricentenaire et où le musicologue J. B. A. de Luca a vu – sans doute avec quelque exagération – l'illustration de la religion positiviste d'Auguste Comte : Colomb rêve d'un *mondo sublime, mondo ignoto*, qui apportera gloire et richesse, *Interminati templi sull'are Scorgo agitarsi e scettri e tiare, Un mondo palpita, là... là !* Isabelle ne semble intéressée que par la grandeur donnée à l'Espagne, *D'Iberia sui regni non han più tramonti del ciel i fulgor* (l'empire « où le soleil ne se couche jamais »)... *Non v'ha che una patria nell'orbe sin d'or* ; le christianisme n'apparaît qu'à propos de la prise de Grenade et de la lutte contre l'Islam, pas comme perspective pour le nouveau

<sup>65</sup> Gomes, *Il Guarany*, Scalvini et d'Ormeville, Sc. 19.3.1870, III.

## Religion, politique et droit

monde. Les habitants du Nouveau Monde n'apparaissent d'ailleurs que brièvement et sans dire un mot, lors du débarquement des Espagnols et des danses qui suivent. Seul le *Montezuma* de Graun, sur un texte français de Frédéric II de Prusse versifié en italien par Tagliazucchi, présente les chrétiens comme d'odieus fanatiques et célèbre la civilisation et la religion aztèques. Cortez, s'étant emparé du palais et de Montezuma, explique *Noi per legge abboriam l'empio idolatra, ch'offre a barbari Dei vittime umane* (c'est l'unique allusion aux sacrifices humains), *Più che di far conquista, cerchiam di farvi noto il nostro Dio, e stabilir fra voi quella perfetta religion, che a questo Nume è accetta*. Montezuma répond par la critique d'une religion *che ti costringe a detestare ogn'altro che l'ignori, o che a'tuoi non accordi i suoi pensieri*. Il fait ensuite un tableau de la religion aztèque singulièrement fantaisiste, *È sì la nostra santa e perfetta appieno. Ella c'impone d'amare e di servire ogni mortale, c'insegna a compatir chiunque pensa altrimenti da noi, ci vuol ripieni di verace virtude, e ci dipinge col più nero colore del reo delitto l'empietà, l'orrore* (II 7). Le christianisme représente donc ici le Mal. Jamais on ne redonnera un tel tableau idyllique de la religion aztèque, mais à mesure qu'approchait 1992, l'évangélisation du Nouveau Monde suivait à l'opéra la même pente que dans une certaine presse. La *Noche triste* de Prodromidès (1989) fait un tableau sombre de la religion aztèque, mais ne pare guère le christianisme de couleurs plus gaies. *Die Eroberung von Mexico* de W. Rihm (1992) d'après A. Artaud, n'évoque les religions que pour en souligner, par leurs symboles, l'incompatibilité.

Si les hommes prient et honorent leurs dieux, ces dieux à leur tour leur accordent une protection.

### DES DIEUX TUTELAIRES

L'Alliance qui unit Israël à Dieu est le premier exemple de Dieu tutélaire qui vient à l'esprit et elle est fréquemment évoquée. La représentation la plus monumentale en est sans doute l'*Israel in Egypt* de Haendel : la première partie décrit les plaies envoyées par Dieu à l'Égypte, puis le passage de la mer Rouge et la destruction de l'armée égyptienne ; la seconde est le cantique de louange de Moïse et du peuple, *I will sing unto the Lord, for he hath triumphed gloriously, the horse and the rider hath he thrown into the sea. The Lord is my strength and my song, He is become my salvation... Thou in thy mercy hast led forth thy people which thou hast redeemed. Thou hast guided them in thy strength unto thy holy habitation...* Citons aussi, au début du *Jephté* de Montéclair, l'intervention de Phinée quand paraît l'Arche d'Alliance : *Guerriers, l'Arche terrible à vos yeux va paraître, Soyez saisis d'un saint effroi ; De la Terre et des Cieux le redoutable Maître Dans son auguste sein a déposé sa loi, Il y prononce ses oracles, Il y fait briller ses miracles. Ô gloire, ô force d'Israël, Anime notre confiance, Confirme à jamais l'alliance Qui nous unit à l'Éternel*<sup>66</sup>.

Cette Alliance est préfigurée dès le temps des patriarches, avec Noé, dans l'oratorio de Michelangelo Falvetti *Il diluvio universale*, à Messine en 1682, où un dialogue s'ouvre entre Dieu, Noé et Rad sa femme : Dieu expose les raisons de son inflexibilité et quand Noé et Rad s'inclinent devant sa loi, leur promet la rénovation

---

<sup>66</sup> Haendel, *Israel in Egypt*, an. (Haendel ou Jennens ?), Londres 4.4.1739. Montéclair, *Jephté*, I.

du monde par leur descendance : *Il tuono di mie voci odi dall'Arca. Che pensa l'huom ribelle Di cumulate colpe Erger montagna a battagliaiar le stelle ? S'han contro me rivolto I temerarii artigli D'Adamo ingrato i più che ingrati figli, Sappia l'humano orgoglio, Asceso a tanto ardire, Che in sempiterna ed incrollabil soglio L'Onnipotenza mia regna a punire* –Noé et Rad : *Motor Divino, De'tuoi voleri Le Leggi inchino, Nella pietà, ch'imploro, Il tuo giusto rigor temo, ed adoro...* -Dieu : *Dal naufrago comune Tua fida sposa e la diletta prole Teco riserbo immune, Il tuo seme fecondo, Novello Adam vuo', che rinnovi il Mondo.* Dans *Il diluvio universale*, opéra de Carême de Donizetti<sup>67</sup>, l'Alliance est aussi préfigurée, mais avec un contexte plus profane (il ne s'agit plus d'un oratorio). L'œuvre est axée sur l'Arche de Noé, que le roi païen Cadmo veut détruire parce qu'elle représente le lien entre Noé et son Dieu ; Noé défend son œuvre en protestant *In quell'arca rispettate Il decreto in Ciel segnato.*

L'Alliance implique des devoirs envers Dieu, fréquemment rappelés. *Le ciel jaloux attend de tous vos vœux le légitime hommage, Il a conduit nos pas, il a vaincu pour nous*, reedit David. Mais le contrat est synallagmatique : Dieu protège son peuple et cette protection agit même si, comme le dit Josué, *Du Dieu qui protège Israël la vengeance est tardive.* Rares sont les cas où les manquements à leurs obligations des souverains ou du peuple lassent la patience de Dieu et suscitent le châtement : ainsi Sédécias, qui se croit d'abord sûr de la protection divine (*Or tu non sai che sempre il Ciel cortese Dagl'assalti nemici il regno mio difese ?*), mais reconnaît enfin en sa défaite la punition de ses péchés : *Ah, troppo nel cor di Dio il sdegno han desto quegl'incensi idolatri, che in tanti altari e tanti arser di nostra mano ai falsi Numi.* Saül se reconnaît aussi coupable, chez Charpentier (*Ingrat ! Le Ciel punit une nouvelle offense. Confus et soumis à sa Loi, Ton cœur lui-même approuve une juste vengeance Et te condamne malgré toi*) ou chez Haendel (*Of God forsaken, In vain I ask his counsel ! He vouchsafes No answer to the sons of disobedience !*). Ces châtements sont individuels. Pour son peuple pris collectivement, Dieu se laisse fléchir : dans le *pasticcio* haendélien de 1764 *Israel in Babylon*, réalisé par Edward Toms, les Israélites reconnaissent leurs torts envers Dieu, cause de leur captivité à Babylone, mais espèrent en sa miséricorde, *Humble, patient, bear the rod, Of an high offended God ; Just his judgments, tho' severe, Yet still his people are his care ;* inspiré par Dieu, Zorobabel convainc Darius de renvoyer les Hébreux chez eux reconstruire le Temple. Après ses tribulations, le peuple élu glorifie Dieu, à la mort d'Athalie, *Rejoice, O Judah, this triumphant day ! Let all the goodness of our God display, Whose mercies to the wond'ring world declare His chosen people are his chosen care*, ou à la fin d'*Esther* quand le danger est écarté, *The Lord our enemy has slain, Ye sons of Jacob, sing a cheerful strain ! Sing songs of praise, bow down the knee, The worship of our God is free*<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> Donizetti, *Il diluvio universale*, Gilardoni, SC 6.3.1830. En Carême, on remplaçait les sujets profanes par des sujets bibliques, augmentés d'intrigues sentimentales : ici, Sela, épouse de Cadmo, a adopté le Dieu de Noé, mais se refuse, même pour se sauver, à abandonner son fils et à quitter son mari ; sa fausse amie Ada, qui veut son mari, persuade Cadmo que Sela aime le fils de Noé, Jafet ; Sela refuse finalement de rejoindre dans l'Arche Noé et sa famille ; Cadmo la force à maudire le Dieu d'Adam, mais les mots s'étouffent dans sa gorge et elle meurt tandis que se déchaîne le Déluge.

<sup>68</sup> M. A. Charpentier, *David et Jonathas*, RP Bretonneau, Paris, Collège Louis-le-Grand 28.2.1688, I, 1. H. J. Rigel, *La destruction de Jéricho*, sc. 2. A. Scarlatti, *Sedecia, re di Gerusalemme*, F. O. Fabbri, Urbin

## Religion, politique et droit

Relevons l'acclamation du David de Honegger, *Loué soit le Seigneur plein de gloire, Le Dieu vivant, l'auteur de ma victoire*<sup>69</sup> ! Un intérêt particulier s'attache à l'oratorio de Lidarti, *Esther*, en hébreu, probablement écrit pour la communauté juive portugaise d'Amsterdam vers 1770<sup>70</sup>, avec l'invocation de Mardochée et du chœur, à l'acte III, *Dieu vénéré, majestueux, éclairé, Entouré de Ta robe de lumière, De Ta hauteur, regarde et vois, À l'orgueilleux, rends comme il se doit. Il vient ! Il vient ! La houle se lève, Sa vengeance frappe tous ses ennemis.*

La protection divine est souvent illustrée dans la tradition protestante. Le meilleur exemple est *Judas Macchabaeus*, avec le chœur qui salue Judas, vainqueur par la grâce de Dieu, *See, the conqu'ring hero comes*, complété, après la marche triomphale, par un autre chœur, *Sing unto God, and high affections raise, To crown this conquest with unmeasur'd praise. Judas Macchabaeus* célébrait la victoire de Culloden et le triomphe définitif du protestantisme en Angleterre avec l'écrasement du parti jacobite. *See, the conqu'ring hero comes*, fut composé en 1748 pour chanter la victoire d'Othniel dans *Joshua*<sup>71</sup> (l'avant-dernier des quatre *oratorios guerriers*), mais Haendel le transféra aussitôt, pour mieux glorifier la dynastie régnante, dans une œuvre déjà éminemment populaire : Judas Macchabée (comme Josué ou les autres héros vainqueurs) était bien sûr le duc de Cumberland, chef de l'armée royale victorieuse. Compte tenu de ces circonstances, du fait que Cumberland a fait achever les blessés sur le champ de bataille et de la cruauté de sa répression en Écosse, qui lui a valu de la part des Anglais eux-mêmes le surnom de *boucher*, on s'étonne que ce chœur, assurément fort beau, soit aujourd'hui chanté avec d'autres paroles dans les églises catholiques, en particulier pour la fête du Christ-Roi, un peu comme si on chantait le *Ça ira* à une messe pour Louis XVI. Mais *Judas Macchabaeus* est une parfaite illustration de l'Alliance vue en pays protestant. Dans *Joshua*, l'Arche d'Alliance est portée autour de Jéricho avant l'effondrement des murailles, *Six times the Lord hath been obeyed, Low in the dust the town shall soon be laid. Now the seventh sun the gilded domes adorns, Sound the shrill trumpets.* L'idée des protestants prolongeant Israël comme peuple élu et allié de Dieu reparait dans des opéras mettant en scène les luttes religieuses. On connaît l'utilisation par Meyerbeer du choral de Luther quand Marcel veut soustraire Raoul aux plaisirs et aux tentations de la cour, *Ah, viens, divin Luther, Pour le sauver du mal, Ah, viens mêler ta voix tonnante À leur chant infernal*, et, sur l'air même de *Ein feste Burg*, son invocation, *Seigneur, rempart et seul soutien Du faible qui t'adore ! Jamais dans ses maux un chrétien Vainement ne t'implore.* À la fin d'*Allan Cameron*, un chœur de Puritains chante les succès de Cromwell, *Gedeone guerrier del Signore La sua spada tremenda impugnò, Del Leone di Giuda il valore Di Filiste la turba fugò, Di Cromvello i nemici cadranno, Come foglie che il gelo colpì*<sup>72</sup>.

---

ou Rome, 1705. Charpentier, *David et Jonathas*, III, 2. Haendel, *Saul*, Ch. Jennens, Londres 16.1.1739, III, 1, *Athalia*, S. Humphreys d'ap. Racine (1691) et la trag. de Th. Brereton, Oxford 10.7.1733, III, sc. fin., *Esther*, an. (divers auteurs, dont Pope ?) d'ap. Racine (1689) et la tr. de Brereton (1715), Londres ou Cannons (chez le futur duc de Chandos), 1717 ou 1718, sc. 6, fin.

<sup>69</sup> Honegger, *Le Roi David*, Morax, Théâtre du Jorat, Mézières (près Lausanne) 11.6.1921, n° 3.

<sup>70</sup> L'ouvrage a été retrouvé et identifié en 1997-1998. Liv. du rabbin Jacob Raphaël Saraval.

<sup>71</sup> Haendel, *Judas Macchabaeus*, Rév. Th. Morell, Londres 1.4.1747, III, *Joshua*, Morell, Londres 9.3.1748, III. Les quatre *oratorios guerriers* sont *Judas Macchabaeus*, l'*Occasional Oratorio* de 1746, *Joshua* et *Alexander Balus* (23.3.1748).

<sup>72</sup> Meyerbeer, *Les Huguenots*, I. Pacini, *Allan Cameron*, Piave, Fen. 29.3.1848, fin. III.

On retrouve l'Alliance, avec une moindre connotation politique, en pays catholique. Citons des oratorios en Autriche : Gédéon vainc au nom de Dieu et par sa foi, *Sol con quelli noi vinceremmo quando il Signor lo voglia, E il dee voler, poichè il promise*. Joad, Joas et sa mère Sebia rendent grâces à Dieu une fois déjouées les machinations d'Athalie, *L'empio, perverso e rio, Dal giusto Dio paventi ! Ei solo oprò portenti Per tutti noi salvar*. Le chœur de Moïse in Egitto salue la délivrance d'Israël par la main de Dieu : *Dalla tua man potente e forte Or frante son le rie ritorte*. À Venise, le triomphe de Judith s'allie à celui de « la reine de l'Adriatique » protégée par Dieu (un vœu pieux, que n'exaucera pas deux ans plus tard le traité de Passarowitz), *Ita decreto aeterno Veneti Maris Urbem Inviolatam discerno, Sic in Asia Holopherni impio tiranno Urbs Virgo Gratia Dei semper munita Erit nova Juditha, Et pro populo suo Pastor orabit, Et fidelis Ozias Veram Bethuliae suae fidem servabit... Debellato sic barbaro Trace Triumphatrix sit Maris Regina. Et placata sic ira divina Adria vivat, et regnat in pace*<sup>73</sup>. Ce thème est repris aussi dans des œuvres profanes, comme *Mosè in Egitto* de Rossini et sa version française, *Moïse et Pharaon*. Moïse y incarne de bout en bout la foi en l'Alliance : avant de dissiper les ténèbres abattues sur l'Égypte, dans l'invocation *Eterno, immenso, incomprendibile Dio !... Ah tu che sei il Santo, il Giusto, il Forte, che l'oppressor del popol tuo punisci, glorifica il tuo nome...* ; dans ses confrontations avec Pharaon ensuite, devant lequel il exalte la gloire de Dieu, *Viva il Dio di Giuda Che i figli suoi difende, Mira se chi l'offende È pronto a fulminar*, et à qui il annonce la vengeance céleste, *Sciogli Israele, se te vuoi salvo e il popol tuo, Se il nieghi, a cader ti prepara, Tu ti credi sul trono e sei sull'ara* ; enfin, dans la superbe prière ajoutée pour la reprise de 1819, qui transforme le passage de la mer Rouge du fiasco initial en un sommet de l'œuvre, *Dal tuo stellato soglio, Signor, ti volgi a noi, Pietà de'figli tuoi, Del popol tuo pietà... Del gran Dio di Giuda ammirate il poter... Ciascun mi segue. Invano se ne protegge Iddio può l'Egizio tiranno sperar di rinnovare il nostro affanno*. De la version française, retenons du nouveau premier acte l'affirmation confiante de Moïse, *Pleins d'amour et de confiance, Livrez vos cœurs à l'espérance, Dieu saura punir les pervers, De Dieu la puissance infinie Veille toujours sur ses enfants Et les Hébreux dans leur patrie Vont bientôt rentrer triomphants*, l'arc-en-ciel confirmant l'Alliance, *Voyez-vous dans les airs briller cet arc immense ? Avec son peuple l'Éternel En ce jour solennel A confirmé son alliance*, et la « Voix mystérieuse » qui sort du buisson ardent, *Moïse, approche-toi. Le Seigneur remplit sa promesse, Dans une sainte ivresse Viens recevoir sa loi* ; notons aussi le chœur d'action de grâces final, *Chantons, bénissons le Seigneur ! Nous avons souffert pour sa gloire, Il nous a donné la victoire, Il frappe le persécuteur ! Verdi offre une incarnation de l'Alliance avec Zaccaria dans Nabucco : les paroles rassurantes au premier acte, V'affidi d'Iddio l'eterna aita, D'Egitto là sui lidi Egli a Mosè diè vita, Di Gedeone i cento Invitti Ei rese un di. Chi nell'estremo evento Fidando in Lui perì ? Come nube a sol fulgente, Come polve in preda al vento, Sparirai al gran cimento, Dio di Belo menzogner. Tu d'Abramo Iddio possente, A pugnar con noi discendi*, la prophétie

<sup>73</sup> Porpora, *Il Gedeone*, Perrucci, Vienne 1737, I. Cartellieri, *Gioas, re di Giuda*, Métastase (1735, révisé), Vienne 29.3.1795 Kozeluch, *Moïse in Egitto*. Vivaldi, *Juditha triumphans*, G. Cassetti, Venise (Ospedale della Pietà) 1716, chœur final.

## Religion, politique et droit

qui relève la foi des captifs après les plaintes de *Va pensiero...*, *Sul mio labbro favella il Signor ! Del futuro nel buio discerno, Ecco rotta l'indegna catena ! Piomba già sulla perfida arena Del leone di Giuda il furor.* En France, l'Alliance est évoquée par Éléazar dans *La Juive*, lors de la célébration secrète de la Pâque, *Ô Dieu, Dieu de nos pères, parmi nous descends ! Cache nos mystères à l'œil des méchants ! Et vous tous enfants de Moïse, Gage de l'alliance à nos pères promise, Partagez-vous ce pain par mes mains consacré Et qu'un levain impur n'a jamais altéré.* Ensuite, bien que le climat anticlérical du XIX<sup>e</sup> siècle raréfie ces sujets, on note *Samson et Dalila* : Samson, dès son entrée en scène, rappelle l'Alliance aux Hébreux découragés, *L'as-tu donc oublié, Celui dont la puissance Se fit ton allié ? Lui qui, plein de clémence, A si souvent pour toi Fait parler ses oracles, Et rallumé la foi Au feu de ses miracles ?... Implorons à genoux Le Seigneur qui nous aime ! Remettons dans ses mains Le soin de notre gloire, Et puis ceignons nos reins, Certains de la victoire ! C'est le Dieu des combats ! C'est le Dieu des armées ! Il armera vos bras D'invincibles épées !... O toi, Dieu de lumière, Exauce ma prière Et combats pour tes lois !*

Par la Nouvelle Alliance, le Dieu des chrétiens est aussi appelé à protéger les siens. Dans *Attila*, par la voix de Leone, il sauve Rome du barbare ; Odabella, Foresto et Leone se joignent au chœur des vierges en action de grâces, *Oh, dell'Eterno mira virtute ! Da un pastorello vinto è Golia, Da umil fanciulla l'uom ha salute. Da gente ignota sparsa è la fè... Dinanzi a turba devota e pia Ora degli empi s'arretra il ré<sup>74</sup> !*

À un moindre degré, les saints jouent un rôle analogue : le saint patron d'une ville est censé la protéger, par une alliance au moins tacite avec les fidèles. Ainsi fait saint Corentin dans *Le Roi d'Ys*. Jahel et le peuple d'Ys lui attribuent le retour de la paix : *Pour cet heureux hymen, Pour la paix qu'il nous donne, Saint Corentin, gardien de la terre bretonne, Nous prêta son concours ! Qu'il nous protège toujours !* Quand cette paix a volé en éclats, Mylio, puis Rozenn et le Roi, se fient à Dieu et à saint Corentin pour sauver la ville : *Sur l'autel de saint Corentin, Le protecteur de la Bretagne, Pour que sa grâce m'accompagne, Plein d'une ardente foi j'ai prié ce matin, Et soudain j'ai cru voir que l'image sacrée S'animait... Une voix d'en haut a murmuré « Mon fils, marche au combat d'une âme rassurée, Je veille sur mon peuple et je le défendrai ! »... Le ciel saura bénir nos armes, Le salut nous est promis ! Qui sait prier sait combattre ! Et les croyants sont les forts !* Aux malédictions de Margared, Rozenn répond *Le Saint nous défendra !* Mylio attribue au saint l'honneur de sa victoire, *Il repose en ce lieu, celui qu'il faut bénir, C'est à saint Corentin que tout doit revenir ! Il nous a donné le courage Qui nous a gagné ces drapeaux, Que leur trame guerrière ombrage Le lieu sacré de son repos.* Le saint intervient directement, quand Margared dans sa rage de vengeance le défie, *Et toi, qui dors en ce lieu vénéré, Allons ! Fais un miracle ! Pour défendre ton peuple, il est temps, lève-toi !* La statue s'anime et sa voix apporte à Margared et Karnac la menace céleste : *Malheur sur vous ! Puisqu'au fond de vos âmes N'a pas tressailli le remords, Dieu, témoin de vos projets infâmes, Fait sortir des tombeaux la voix des morts... Enfin, quand Margared repentante implore le ciel (Seigneur, sauve un peuple innocent ! Pardonne à l'âme criminelle !) et se jette dans la mer, le saint*

---

<sup>74</sup> Verdi, *Attila* (Voir « Temporel et spirituel chez Verdi »).

apparaît et empêche Mylio et Rozenn de la retenir, afin que s'accomplisse le sacrifice rédempteur ; quand les flots se sont calmés, les derniers mots de l'opéra, lancés par Mylio et repris par tous, sont *Gloire à saint Corentin qui sauve Un peuple innocent ! Gloire à Dieu tout-puissant !* Dans *Le Cid* de Massenet, saint Jacques intervient dans un bref épisode, mais il est invoqué dès le premier acte, *Gloire à saint Jacques le Majeur, Souverain patron de l'Espagne !* Rodrigue, avant d'être adoubé, se place sous sa protection, en un véritable contrat, *À saint Jacques de Compostelle J'ai voué ma foi ; Il me verra toujours à sa cause fidèle, Quand je l'invoquerai, qu'il regarde vers moi !* Et à la veille du combat, quand la moitié de l'armée a déserté devant le nombre des ennemis, saint Jacques apparaît à Rodrigue en prière : *Qui donne le fardeau prête aussi le soutien, Et je l'apporte au fils, au soldat, au chrétien ! Tu seras vainqueur !*

L'alliance avec la divinité se retrouve dans d'autres religions et chez les païens : le chœur évoque la protection des dieux pour Athalie, face au Dieu d'Israël, en des termes qui rappellent paradoxalement l'onction de David ou un sacre chrétien, *The Gods, who chosen blessings shed On Majesty's anointed head, For thee their care will still employ And brighten all thy fears to joy. Cheer her, O Baal, with a soft serene, And in thy votary protect the queen !* Les divinités poliaides sont souvent invoquées. *Peuples fidèles, est-ce à vous De craindre la foudre qui gronde ? ...Votre encens au ciel a su plaire, Déjà combien de fois son amour tutélaire N'a-t-il pas essuyé vos pleurs ?* Toute la deuxième scène d'*Aida* est consacrée à l'invocation par laquelle Radamès, Ramfis, prêtres et prêtresses appellent sur l'Égypte et son armée l'aide de Ptah dans la guerre qui commence : *Nume custode e vindice Di questa sacra terra, Proteggi tu, difendi, D'Egitto il sacro suol.* À Babylone, les sujets de Sémiramis invoquent Baal, *Belo si celebri, Belo s'onori...È sacro a Belo questo gran dì. In tanta gloria vorrà dal cielo Per noi propizio discender Belo, Lieta l'Assiria render così.* Dans *La Clemenza di Tito*, le peuple romain affolé par l'attentat prie les dieux protecteurs de Rome pour le salut de l'empereur, *Serbate, o dei custodi Della romana sorte, In Tito il giusto, il forte, L'onor di nostra età.* Aux origines de Rome, les femmes de la cité invoquent Quirinus pour obtenir la victoire sur Albe, *La spada formidabile Impugna or tu Quirino, Della città romulea Tu veglia il gran destino.* On oublie souvent que *Casta Diva* est une prière à la divinité protectrice dans un moment critique pour les Gaulois, *Casta Diva che inargenti Queste sacre, antiche piante... Tempra, o diva, Tempra tu de' cori ardenti, Tempra ancor lo zelo audace, Spargi in terra quella pace Che regnar tu fai nel ciel :* une invocation pour la paix après l'invocation guerrière d'Oroveso et des druides, *Dell'aura tua profetica, Terribil Dio, l'informa... Si, parlerà terribile Da queste quercie antiche, Sgombre farà le Gallie Dall'aquile nemiche, e del suo scudo il suono, Pari al fragor del tuono, Nella città dei Cesari Tremendo echeggerà.* Dans la musique de scène composée par Purcell pour *Bonduca or The British Heroine*, les druides prient leurs dieux pour la Bretagne : *Hear us, great Rugwith, hear our prayers ! Defend thy British Isle. Receive our hopes, disperse our fears, Nor let thine altars be the Roman's spoil... Hear, ye Gods of Britain, Hear us this day : Let us not fall the Roman's eagle prey.* Mais les dieux ne tiennent pas toujours leurs engagements : Boadicée (« Bonduca ») est vaincue. Troie est abandonnée et trompée par ses dieux tutélaires, malgré prières, sacrifices ou trop hâtives actions de grâces (*Dieux protecteurs de la ville éternelle,*



## Religion, politique et droit

*Recevez notre encens, Et du bonheur de son peuple fidèle Entendez les accents*) et malgré les « chœurs sacrés d'Ilion », qui à l'effroi de Cassandre escortent le cheval dans la ville, *Du roi des dieux, ô fille aimée, Du casque et de la lance armée, Sage guerrière au regard doux, À nos destins sois favorable. Rends Ilion inébranlable, Belle Pallas, protège-nous*. Parfois, la défaveur divine punit un manquement humain au pacte : dans *Roma*, l'oracle explique la défaite de Cannes et les conditions d'un renouveau, *Du Lion africain tu briseras la griffe Et Mars rendra l'éclat à ton glaive rouillé Quand le feu de Vesta, par un crime souillé, Ayant repris du jour la clarté diaphane, Brillera sur l'autel qu'un autre feu profane, Et ce feu sacrilège est celui de Vénus !* Quand s'éteint le feu sacré, la colère de la déesse menace Rome entière et le Grand Pontife s'effraie, *Versate amare lagrime pel Tebro, e non per essa. Le sorti della patria Veste caligin spessa ! Stille di sangue vivido Quel simulacro piove... La Dea si plachi, o Roma Più Roma non sarà*. La victoire de Lahore sera amère, malgré les prières de la foule et la foi de Timour, *Sauve-nous, puissant Indra... Indra, puissance impérissable, nous garde l'appui de son bras ! C'est le dieu secourable, Que toute voix l'implore, Il les dispersera, Plus légers que les grains de sable ;* l'ennemi sera repoussé, mais par un traître qui assassine le roi<sup>75</sup>.

S'il arrive que la protection divine fasse défaut à ceux qui l'implorent, quel sera le sort de ceux qui entrent en conflit avec les dieux ?

### DES DIEUX JALOUX ?

L'unité religieuse est depuis l'Antiquité souvent considérée comme garantissant l'unité de l'État, bien qu'on ait pu admettre un pluralisme attirant sur l'État toutes les faveurs célestes (au cas où tous les dieux adorés coexisteraient vraiment). Cet idéal d'unité se retrouve à l'opéra, où les amoureux aspirent à partager les mêmes dieux : Butterfly brave sa famille et devient chrétienne pour tout partager avec celui qu'elle croit épouser. Aïda et Radamès, séparés par la religion comme par la patrie, savent que seul leur sera commun le dieu de la mort, *Vedi, di morte l'angelo...* Pollione prétend arracher Adalgisa à son *Dio crudel* et lui faire connaître les dieux plus doux de Rome, Vénus et l'Amour. Lakmé rêve de convertir Gerald ou du moins de lui obtenir, par le rite de la coupe, la protection de ses dieux, comme le fait avec moins d'illusions Sélika pour Vasco de Gama. Pour sauver Cecilia, l'Indien Pery jure à Don Antonio, père de sa bien-aimée, de se faire chrétien, *Gl'idoli Dei Guarani rinnego, Alla tua fede iniziarmi –Su questa croce or giurami Serbarti fido ognor Al Dio che in te rigenera Con la sua fede il cor –Lo giuro*<sup>76</sup>. L'unité, dans les rapports individuels, reste un Bien désiré. Mais l'existence de la pluralité suscite sur le plan politique des réactions diverses. Intolérance et persécutions sont des thèmes dramatiques que l'opéra a exploités. Récemment Marcel Landowski a voulu avec

---

<sup>75</sup> Haendel, *Athalia*, I, 3. Rameau, *La Naissance d'Osiris*, Cahusac, Fontainebleau, 12.10.1754. Verdi, *Aïda*, I, 2. Rossini, *Semiramide*, I, 2. Métaïstase : *La Clemenza di Tito*, Vienne 4.11.1734, I ; Mozart (rév. Mazzolà), Prague 6.9.1791, I, 4 (autres versions, voir « La liberté d'expression », n. 6). Mercadante, *Orazi e Curiazi*, I, 1. Bellini, *Norma*, I. Purcell, *Bonduca or The British Heroine*, II. Berlioz, *Les Troyens*, I, 2. Massenet, *Roma*, I, sc. finale. Mercadante, *La Vestale*, Cammarano, SC 10.3.1840, II, 5. Massenet, *Le Roi de Lahore*, Gallet, Paris 27.4.1877, I, 1.

<sup>76</sup> Puccini, *Madama Butterfly*, 1904. Verdi, *Aïda*, 1871, IV 2. Bellini, *Norma*, 1831. Delibes, *Lakmé*, 1883. Meyerbeer, *L'Africaine*, 1865. Gomes, *Il Guarany*, fin. IV.

*Montségur* promouvoir la tolérance et renouveler un mythe historique protéiforme, sans véritable réussite.

### INTOLERANCE ET PERSECUTIONS

La liberté religieuse ou de conscience n'est pas toujours admise. Le christianisme naissant est persécuté, des païens refusent, quand leur prince se convertit, de renoncer pour autant aux *Gods of old* ou aux arbres sacrés<sup>77</sup>, une conversion peut scandaliser<sup>78</sup>. L'intolérance est banale jusque dans les œuvres modernes : dans l'enfer totalitaire de « Gilead » (les Etats-Unis soumis au XXI<sup>e</sup> siècle à des protestants fanatiques), règnent intolérance et racisme, la télévision annonce, triomphale, *Cinq mille enfants d'Israël de plus ont été renvoyés dans leur pays. Six anciennes nonnes catholiques ont confessé publiquement que le Pape de Rome est la prostituée de Babylone*<sup>79</sup>.

De nombreux opéras et oratorios ont été inspirés par la persécution des chrétiens. Les païens peuvent y être de noirs scélérats, tel Simon le magicien dans *Nerone* qui convoite le don de faire des miracles pour acquérir un pouvoir inégalé, ou le prêtre Callistene dans *Poliuto*, qui désire Paolina, veut se venger d'elle en perdant son mari et renforcer son pouvoir face à Severo sans même l'excuse d'une foi sincère, *Il poter degli altari che langue Col terror afforziamo e col sangue, Ed agli occhi del mondo insensato L'util nostro util sembri del ciel*. Ils peuvent être des fanatiques : dans *Les Martyrs*, Scribe suit Voltaire pour qui Félix, père de Pauline, devrait être un païen fervent, résolument persécuteur des chrétiens ; avec zèle, il signe l'édit de persécution, *Mort à ces infâmes* (II 2). Chez Gounod, Albin est un fanatique, *Peuple, suspends tes jeux. Un funeste présage Annonce le courroux des dieux... Le ciel même a parlé. Sa justice Réclame des chrétiens le sanglant sacrifice* (III 2, 2) ; Félix admettrait un chrétien caché, surtout après l'intervention de Sévère, mais devient inflexible après le scandale du temple, *Si j'épargnais tes jours, je serais ton complice* (IV 4). Ils peuvent être indifférents : le Severo de *Poliuto* vient en Arménie officiellement *estipar l'iniqua sacrilega genia ribelle ai numi* et agit en fonctionnaire obéissant, faisant torturer Nearco et arrêter Poliuto sans se troubler ; il ne s'émeut que quand Paolina réclame à son tour le martyr. Dans *Les Martyrs*, Sévère admet les chrétiens secrets, *Adorez-le dans l'âme et n'en témoignez rien Et les lois à ce prix protègent le chrétien*, conseille-t-il à Polyeucte (III 5) ; à la prière de Pauline, par amour et non par tolérance, il veut sauver Polyeucte, mais Félix refuse et ses propres soldats le retiennent. Mais les païens peuvent être des personnages bons et tolérants, qui *mériteraient d'être chrétiens* : Septimius dans *Theodora* de Haendel, Pétrone et Eunice dans *Quo Vadis*<sup>80</sup> ? ou surtout Sévère dans le *Polyeucte* de Gounod, *Ces chrétiens détestés, j'ai voulu les connaître, Ils font des vœux pour nous qui les persécutons... Pour en faire vos victimes, Vous les traitez d'ennemis, Vous les accusez de crimes Que jamais ils n'ont commis ! Sont-ils*

<sup>77</sup> Elgar, *King Olaf*, n° 11. Siegfried Wagner, *Die Heilige Linde*, cp. 1927.

<sup>78</sup> Spontini, *Fernand Cortez*, I (Amazily et le grand prêtre). Meyerbeer, *Il Crociato in Egitto* (le sultan et sa fille). Puccini, *Madama Butterfly*, I (le bonze). *Contra*, Verdi, *I Lombardi* (baptême d'Oronte).

<sup>79</sup> Rudders, *Tjenerindens Fortaelling* (*Le Conte de la servante*), Bentley, Copenhague 2000, I 9.

<sup>80</sup> Nouguès, *Quo Vadis ?*, H. Cain, Nice 9.2.1909. Cf. Sienkiewicz, *Quo Vadis ?* Mort de Pétrone et d'Eunice (ch. 74) : *Les convives, devant ces deux formes blanches, semblables à ceux statues idéales, sentirent que périssait l'unique apanage du monde romain : sa poésie et sa beauté.*

*mutins ou rebelles ? Non ! Ils meurent en héros, Cœurs vaillants, soldats fidèles, Sous le fer de vos bourreaux ! Je ne serai pas complice Des aveugles cruautés Qui les livrent au supplice Au nom des dieux irrités* (III 1, 1). Quand Polyeucte brise les idoles, il s'interroge *Où sont les insensés ? Où sont les imposteurs ?* Il fait protéger Polyeucte par ses soldats ; alors que les autres redoutent ou appellent la vengeance de Jupiter, il reste sceptique, *Pour venger ta statue À ses pieds abattue, Dans un soudain éclair Vas-tu lancer ta foudre Et le réduire en poudre, Ô puissant Jupiter ?* Enfin il tente de sauver Polyeucte, *Plutôt qu'à leurs bourreaux mon aide est aux chrétiens* (IV 3).

La persécution des catholiques sous la révolution apparaît à l'opéra d'inégale façon. Une brève allusion dans *Thérèse* : Armand déclare *Tant que la lutte pour ma foi, pour mon roi, n'aura pas eu sa fin, j'appartiens au danger et je vais en Vendée où tombent mes amis... (Le devoir) est partout où l'on meurt pour sa foi !* Paolo Arca oublie qu'il n'y avait pas de Jésuites en 1794, mais son Bruni, *stupidement fanatique et cruel*, d'un anticléricalisme primaire, ne peut parler de prêtres sans les traiter d'imposteurs ou les vouer à la lanterne, *Un carillon. Era di un gesuita Dotto nelle arti magiche (o impostura dell'Ordine !)... Tutti impiccarli, i preti !* Arrivé à 16 et 17 dans sa liste des biens confisqués, il blasphème *Il padre, e poi il figlio... e lo spirito santo del dottor Guillotin che scende coi suoi doni –Vive la République !-tra salve di cannoni !* La politique anti-religieuse apparaît parfois à titre anecdotique : le citoyen Mathieu d'*Andrea Chenier* jure par l'*ex-inferno* et le tribunal révolutionnaire liquide une vieille religieuse, comme dans *Marie Victoire* la liste des condamnés finit par *Marie Maximilienne du Folgoët, ci-devant novice aux Carmélites de Compiègne*. Mascagni, avec *Il piccolo Marat*, évoque les noyades de Nantes : le cantique de Louis de Monfort est en réalité associé aux martyrs d'Avrillé, mais le livret, qui le cite expressément au lever du rideau où le chant des prisonniers s'élève sur le fleuve puis s'éteint<sup>81</sup>, le traduit fidèlement : *O Vergine confido nel tuo soccorso, in te, i giorni miei ti affido, pietà, pietà di me ! E quando l'ultim'ora verrà della mia morte, ch'io morir possa, implora, della più santa morte ! Je mets ma confiance, Vierge, en votre secours. Servez-moi de défense, prenez soin de mes jours. Et quand la dernière heure viendra fixer mon sort, obtenez que je meure de la plus sainte mort !* Le cantique revient à la fin de l'acte, où on l'entend un moment : *In una barca passano sul fiume*, dit le petit Marat, puis *il canto non si ode più*. Mariella et le Charpentier regrettent le temps où sur la Loire passaient des navires chargés de blé et non des engins de mort, où on chantait, où on célébrait Noël et où on pouvait prier, tandis que désormais la mort attend quiconque prie ou possède une image sainte : *E noi meschini ci dobbiam dannare Perché non c'è più chiese, Non si può più pregare, A chi prega, la morte ! Per una sacra immagine, la morte !* Mariella prie une Madone cachée dans une niche secrète, mais son oncle l'Orco (l'Ogre) se vante d'avoir laïcisé les cloches, *Le campane, Non sono più strumento di superstizione, Suonan canzoni di rivoluzione*<sup>82</sup>. Dans les

<sup>81</sup> Les indications scéniques précisent *Passa nell'aria, con la brezza della sera, un malinconico canto che sembra si leva da tutte le prigioni della città : debole, vago, lontano, misterioso, doloroso, è la cantica di P. de Monfort.*

<sup>82</sup> Massenet, *Thérèse*, J. Claretie, Monte-Carlo 7.2.1907, I. Paolo Arca, *Il Carillon del Gesuità*, G. Carli Ballola, Fermo, juillet 1989 (Bruni est un personnage historique, musicien italien à Paris depuis 1780, auteur d'un hymne à l'Être Suprême pour le 20 prairial an II). Giordano, *Andrea Chenier*, Illica, Sc.

*Dialogues des Carmélites*, l'idéologie révolutionnaire n'apparaît que brièvement, dans la « sécularisation » et la condamnation, le fanatisme éclatant dans les motifs, historiques, de la condamnation : *les ex-religieuses... ont formé des rassemblements et conciliabules contre-révolutionnaires, entretenu des correspondances fanatiques, conservé des écrits liberticides, ne forment qu'une réunion de rebelles, de séditieuses qui nourrissent dans leurs cœurs le désir et l'espoir criminel de voir le peuple français remis aux fers de ses tyrans et la liberté engloutie dans des flots de sang que leurs infâmes machinations ont fait répandre au nom du ciel.*

Sur un livret de l'omniprésent Scribe, *La Juive* de Halévy (1835) donne à réfléchir, involontairement sans doute (Scribe est sommaire en psychologie). Longtemps, on n'en a entendu que les deux airs d'Éléazar et celui du cardinal et on a oublié que les ténors en 1835 pouvaient être odieux tandis que les basses vont des sages aux traîtres. On croit donc que *l'action dénonce la persécution des Juifs conduite par l'alliance entre le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel romain*<sup>83</sup>. La lecture complète révèle de plus complexes conflits, où la religion est un prétexte : paradoxalement, le livret pourrait paraître inconsciemment antisémite. Éléazar est mû par un seul désir, se venger de Brogni ; Rachel est son instrument ; son affection pour sa fille adoptive cède aisément à sa haine et il n'hésite à laisser mourir Rachel que le temps de son air (*Rachel, quand du Seigneur*, dû au ténor Nourrit et non à Scribe), peut-être justement parce qu'il n'est pas son père : réminiscence inattendue du jugement de Salomon. Brogni, lui, s'attendrit sur cette inconnue<sup>84</sup>. Pour sauver Rachel, Éléazar n'aurait qu'à révéler qui elle est : fille légitime de Brogni, chrétienne d'origine, elle ne serait plus passible de mort pour sa liaison avec Léopold et n'aurait pas besoin d'un baptême sans doute reçu depuis longtemps, qu'elle refuse plus par loyauté envers celui qu'elle croit son père que par conviction religieuse : sa foi était moins intransigeante quand elle a appris que son amant était chrétien. Mais Éléazar attend qu'il soit trop tard et se justifie en prétendant lui donner la *couronne du martyr* sans lui permettre de choisir en connaissance de cause. En face, la foule chrétienne qu'il se plaît à provoquer est fanatique, comme la plupart des foules d'opéra, quelle que soit la cause, et le prince Léopold est un triste sire qui ne mérite ni le sacrifice de Rachel ni le dévouement d'Eudoxie. Seul le cardinal Brogni s'efforce à la tolérance : cet homme cruellement éprouvé qui a cherché refuge dans le sacerdoce après la perte de sa femme et de sa fille ne souhaite pas la souffrance d'autrui et cherche d'impossibles conciliations. Son air d'entrée est clair : *Si la rigueur et la vengeance Leur font haïr Ta sainte loi, Que le pardon, que la clémence, Mon Dieu, les ramène en ce jour vers Toi*. Il sauve Éléazar et Rachel sans les connaître, il tentera, vainement, de les sauver jusqu'au bout.

Des quatre opéras inspirés d'*Ivanhoé* actuellement disponibles, trois peignent l'hostilité aux Juifs. *Der Templer und die Jüdin* est celui qui se concentre le plus sur Rebecca et Bois-Guilbert, mettant en relief aux actes II et III l'intolérance des

---

28.3.1896, III. Respighi, *Marie Victoire*, Guiraud, Rome 2004 (posth.). Mascagni, *Il piccolo Marat*, Forzano et Targioni-Tozzetti, Rome 2.5.1921.

<sup>83</sup> *Guide de l'opéra*, « La Juive ».

<sup>84</sup> Élever un enfant comme instrument de vengeance contre sa famille : le vieux thème d'Atrée et d'Égisthe, « rajeuni » par Hugo dans *Les Burgraves*, apparaît -avant d'envahir les romans de Zévaco- dans *Il Trovatore*, *La Juive* ou *Siegfried*. Wagner seul, pour une fois, a traité sans ambiguïté les sentiments réciproques des intéressés, Mime et Siegfried.

Templiers et leur facilité à croire Rebecca sorcière parce qu'elle est juive. *Il Templario* donne la même image des Templiers, mais accorde une certaine tolérance à Rovena. *Ivanhoe* de Sullivan est le plus fidèle à Walter Scott, celui où Isaac d'York apparaît le plus, très simplifié cependant : son avarice est laissée de côté et on voit surtout son affection pour sa fille. Cedric l'accueille avec dédain, *Not even one of thine accursed race Must fail our Saxon hospitality*. Le prince John le salue ironiquement, *My Jew, my purse of gold, Hail, king of brokers*, mais avec un dédain capricieux veut faire asseoir Rebecca à la place de Cedric, *The rose of Sharon, she shall choose the place Where she may bloom most fair* ; Rebecca décline, *But Judah's rose is of the lowly vale*. Le Grand Maître attaque Rebecca comme sorcière plus que comme juive. Enfin, dans le *pasticcio* de Rossini *Ivanhoé*, Israël est devenu l'Arabe Ismaël, sa fille Leïla est en réalité la noble saxonne Edith, fille d'un ami de Cedric et peut donc épouser Ivanhoé (les deux rôles de Rowena et Rebecca sont confondus). Liée à cette date à la guerre d'indépendance hellénique, l'hostilité aux musulmans remplace l'hostilité aux juifs : les hôtes de Cedric veulent ainsi chasser Ismaël, *Loin d'ici, race maudite ! Un musulman ! Quelle horreur !* Leïla est condamnée comme musulmane et espionne du roi de France, non comme sorcière. Le nom du Temple n'est pas mentionné, le Grand Maître est simplement le marquis de Beaumanoir, il ne reste que le titre d'*Illustre commandeur* donné à Boisguilbert : sans doute voulait-on, dans la France catholique de Charles X, éviter le spectacle d'un chevalier violant ses vœux, sur lequel Sullivan au contraire insistera<sup>85</sup>.

Dans *Hérodiade*, ni Hérode, ni Hérodiade, ni Vitellius ne sont sympathiques, mais Vitellius a un mot de tolérance. Quand Hérode s'exclame *Rome nous est propice ! Qu'elle nous rende alors le Temple d'Israël Et fasse respecter le grand-prêtre à l'autel !* le Romain répond *Tibère exaucera ce vœu trop légitime*<sup>86</sup>.

Abdel Aor, dans *Pelagio* de Mercadante, veut d'abord accorder la liberté religieuse aux chrétiens pour l'amour de Bianca. Apprenant que celle-ci est la fille de Pelagio, il revient sur sa promesse et exige une conversion générale, mais les Espagnols se soulèvent ; Abdel poignarde Bianca.

*L'Ebreo* d'Apolloni se passe à Grenade en 1492. Le magicien juif Issachar veut détruire les uns par les autres musulmans et chrétiens pour restaurer la puissance d'Israël, *Africa ! Spagna ! O genti abbotinate ! Sorge fra voi gigante Lo spregiato Israele, Iddio a giudicar s'appresta Le vostre colpe orrende, a entrambe un egual sorte : Ontà, sterminio e morte !... Saraceno ! Il cui pallio regale Gronda ancor del mio sangue fraterno, Non sai tu di qual vindice strale T'abbia un giorno a colpire l'Eterno*. Une idylle unit sa fille Leila (*sic*) au général maure Adel-Muza, qu'Issachar tente de faire tuer par Boabdil. Issachar va livrer Grenade aux Espagnols, mais Ferdinand, poussé par l'Inquisiteur, refuse de devoir sa victoire à un juif et le livre au bûcher. Issachar s'évade grâce à ses pouvoirs magiques<sup>87</sup>, mais Leila demande la protection d'Isabelle et se convertit. Après la prise de Grenade, Adel-Muza et Issachar tentent d'enlever Leila du couvent où elle s'est réfugiée : ils

<sup>85</sup> Marschner, *Der Templer und die Jüdin*, Wohlbrück, Leipzig 1829. Nicolai, *Il Templario*. Sullivan, *Ivanhoe*, Sturgis, Londres 1891. Rossini, *Ivanhoé*, Deschamps et de Wailly, *pasticcio* réalisé par Antonio Pacini, Paris (Odéon) 15.9.1826.

<sup>86</sup> Massenet, *Hérodiade*, Millet et Grémont, Bruxelles 19.12.1881, II 7.

<sup>87</sup> On sait que Lord Bulwer-Lytton s'intéressait à l'ésotérisme (Arbacès, dans *Les derniers jours de Pompéi*, est également magicien).

arrivent quand elle reçoit le baptême (*Beata io son, lo spirito Per l'acque sante è puro*) et Issachar, se voulant un nouveau Jephthé, la poignarde. Elle meurt en suppliant Adel-Muza de se convertir et en demandant pour son père une pitié qu'il n'obtiendra pas. Le choix de Leila et le rôle d'Isabelle donnent l'avantage au christianisme, mais aucune religion n'est flattée dans ce curieux mélodrame où l'intolérance est partout.

Dans *Les Huguenots*, Marguerite de Valois a presque pour devise *Faites l'amour, pas la guerre : Que Luther ou Calvin ensanglantent la terre De leurs débats religieux... Sous mon servage On ne s'engage Qu'à rendre hommage Au dieu d'Amour*. Valentine, ardente catholique qui devient protestante pour un mariage *in extremis*, n'a nulle foi profonde : *Mon Dieu, ma croyance, c'est toi*, dit-elle à Raoul. Autour de ces femmes indifférentes s'épanouissent toutes les nuances du fanatisme, chez la foule parisienne divisée dans un début d'émeute, chez Marcel qui couvre par le choral de Luther une anodine chanson à boire, chez Saint-Bris et ses complices préparant la Saint-Barthélémy : aucune vraie tolérance (Nevers ne refuse de se joindre aux conjurés que par point d'honneur). *Le Prophète* étale aussi fanatisme et ambition ; les trois anabaptistes sont des escrocs cherchant la richesse, Jean de Leyde veut se venger et sa naïveté le livre aux trois compères qui en font un forcené : nulle tolérance dans ce drame noir, où seul l'instinct maternel dicte à Fidès le pardon final.

#### « MONTSEGUR », UN ESSAI DE RENOUVELLEMENT

L'épisode de Montségur, qui fait depuis longtemps partie de la mythologie occitaniste, est cité, au moins depuis Napoléon Peyrat, comme un exemple modèle d'intolérance. Marcel Landowski, dont la famille maternelle était liée à des « catharisants » notoires tel Maurice Magre, auteur du *Sang de Toulouse*, en a tiré un opéra sur l'intolérance, qui s'écarte du manichéisme. *Montségur* a été créé à la Halle aux Grains de Toulouse le 1.2.1985<sup>88</sup>. Le livret de G. Caillet, G. P. Sainderichin et Landowski lui-même, s'inspire du roman du duc de Lévis-Mirepoix, *Montségur*. Bénéficiant de distributions exceptionnelles<sup>89</sup>, l'œuvre eut un succès rare pour une création.

Pour Marcel Landowski, il s'agissait de peindre des *intolérances réciproques et par conséquent antagonistes, vérités absolues dont chaque camp se croit dépositaire, cruautés alternées qui nourrissent, inspirent et excusent aux yeux de ceux qui les commettent, d'autres cruautés. Rampant parmi ces violences, les alimentant sournoisement éclatent les appétits des uns et des autres pour le pouvoir politique, pour la possession des biens de ce monde*. Le message, *c'est l'horreur de l'intolérance. Une phrase résume Montségur. Elle est de Zoé Oldenbourg... :*

---

<sup>88</sup> L'œuvre fut aussitôt après donnée à Bordeaux, reprise à Toulouse 28.11.86 (3 représ.), puis à Paris 12.4.1987 (4 représ.) et enregistrée en 1987.

<sup>89</sup> Jordane : Kathleen Martin, Karan Armstrong (Paris et enr. ; le rôle avait été écrit pour elle mais elle ne put le chanter qu'en 1987). Gautier des Ormes : Gino Quilico, Louis Landuyt 1986, G. Quilico 1987. Bertrand Martin : Jacques Mars, Pierre Thau 1986/87. Ramon d'Alfaro : J. P. Lafont, A. Fondary 1986/87. Jean de Navarre : Rémy Corazza, Guy Gabelle 1986, Rémy Corazza 1987. Fabien : Michel Sénéchal. Un bûcheron : Stéphane Fiévet, Raymond Bernard 1986/87. Chœurs du Capitole et du Grand Théâtre de Bordeaux, Orch. National du Capitole ; Chœurs et Orchestre de l'Opéra de Paris, toujours dirigés par Michel Plasson. Mise en scène de Nicolas Joël. Décors et costumes d'Hubert Monloup.

## Religion, politique et droit

« Pourquoi faut-il que l'Amour de Dieu prenne si souvent le visage de la Mort ? » Cette phrase résume bien le drame cathare vis-à-vis des Catholiques et le drame catholique vis-à-vis des Cathares... Ce sujet m'a attiré car il fallait transcender l'anecdote historique, même l'anecdote de l'écartèlement psychologique et sensible de l'héroïne, partagée entre l'héritage de son père catholique et celui de sa mère cathare, et de son amour pour un catholique détruit par sa fidélité à sa foi. Je pense qu'il y a un message de tolérance, seul moyen d'arriver à comprendre les autres, à les respecter pour avancer vers la spiritualité. La tolérance, c'est la liberté. Si l'intolérance règne, c'est la peur, le goulag<sup>90</sup> !

L'histoire est simple, la liste des personnages détaille avec soin les caractères<sup>91</sup>. Jordane de Montauvre est investie du fief de son père, fidèle catholique ; l'inquisiteur Jean de Navarre la met en garde contre l'hérésie (il répète le mot d'une voix bêlante et hystérique) et Gautier des Ormes, qui l'aime, est placé près d'elle pour l'aider à défendre la foi. Mais Jordane est secrètement cathare, Bertrand Martin et Alfaro lui ordonnent de mentir, de feindre d'aimer Gautier et de se servir de lui ; son serviteur Fabien a été pris par l'Inquisition avec l'argent collecté pour Montségur, Martin et Alfaro craignent qu'il ne parle sous la question, Jordane le persuade de se tuer. Mais elle s'éprend réellement de Gautier et tente de le convertir dans un voyage initiatique qui les amène à Montségur, *ce château d'aurore... Ici est mon royaume*. Gautier horrifié s'exclame *Jordane ! Hérétique !* Mais il l'aime toujours. Plus tard, Alfaro (lui aussi épris de Jordane) le laisse pour mort dans un combat, avant d'aller massacrer les inquisiteurs à Avignonet, d'accord avec Jordane. Gautier, ranimé, s'inquiète de la mission de meurtre d'Alfaro, mais Jordane et lui, seuls, veulent un moment oublier tout ce qui n'est pas l'amour. Dans un nouveau combat, Gautier vainc Alfaro. On le retrouve enfin deux ans plus tard, devant les ruines de Montségur, pleurant Jordane morte pour sa foi. Pour Landowski, *Ceux qui ont le pouvoir inventent les hérésies, ne pouvant supporter qu'on pense autrement qu'eux. Si l'on ne se plie pas devant le pouvoir, je suis pour toutes les hérésies, dans la mesure où elles sont les victimes des pouvoirs en place... Une partie des Parfaits voulait atteindre la pureté absolue, contraire à la vie charnelle, se coupant ainsi des sources de la vie. C'est l'une des raisons pour lesquelles ils ont disparu, se condamnant eux-mêmes à la disparition, à l'anéantissement... Le message de ma musique EST l'espérance, message de spiritualité dans la musique et à travers elle*. Michel Plasson, soulignant qu'il s'agit d'une *histoire très dramatique et horrible*

<sup>90</sup> Landowski, entretien avec Bruno Serrou, 2.1.1985, *Opéra international*, suppl. au n° 78, fév. 1985, repris dans le programme de la création.

<sup>91</sup> *Jordane, 25 ans, châtelaine de Montauvre. Âme agitée et trouble. Écartelée entre son ascendance contradictoire, fille par son père d'une Provence qui aime la gaîté et la vie et d'une autre par sa mère qui, par absolue pureté, hait les corps et aspire à la mort. Gautier des Ormes (baryton), 28 ans, guerrier du Nord, pur et naïf. Dominé par son honneur qui combat son amour pour Jordane. Sa simplicité, sa rectitude, son courage lui dicteront sa conduite. Bertrand Martin (basse), 60 ans, évêque cathare, Parfait entre les Parfaits. Fanatique de la pureté absolue, sait cependant avec habileté prendre les chemins sinueux de l'efficacité politique pour servir sa cause. Raymond d'Alfaro (baryton), 40 ans, guerrier cathare. Courageux mais brutal. Aveuglé par son amour pour Jordane. Agit sans scrupule mais est loyal envers sa cause [En fait, Raymond d'Alfaro, petit-fils bâtard de Raymond VI, avait surtout des mobiles politiques, plutôt que religieux]. Fabien (ténor), 45 ans, paysan cathare. Dévoué mais faible. Il se laisse envoûter par Jordane dont il est le serviteur. Jean de Navarre (ténor), 50 ans, moine inquisiteur. Politique réaliste, habile et sans complaisance. Il sait comprendre ses adversaires, mais est impitoyable envers ceux qui ne plient pas devant lui.*

(tant de sang, tant de crime) avec les meilleures intentions du monde, chacun dans son camp, a cependant insisté lui aussi sur le surnom donné à Landowski, le « musicien de l'espérance »<sup>92</sup>, *espérance qui se dépasse elle-même par une force vitale, naturelle dans un ciel clair.*

Mais y a-t-il une espérance dans *Montségur* ? Nicolas Joël<sup>93</sup> y voyait l'échec de deux systèmes terrifiants, celui de l'Inquisition, c'est-à-dire de l'Église catholique et romaine à son pire moment, et celui des Cathares, organisés d'une manière quasi-policrière. C'est ce double échec et cette double atrocité qu'il a voulu montrer dans une mise en scène préservée de tout manichéisme et axée sur Jordane : *Il y a dans Montségur un personnage centre, Jordane, qui se meut avec beaucoup d'aisance dans la duplicité. Tantôt guerrière, tantôt amoureuse, elle peut se montrer à la fois hystérique, froide, cynique, et passe d'un extrême à l'autre avec une grande rapidité. L'opéra est l'histoire de Jordane et de son échec. C'est pourquoi elle porte quatre costumes différents au cours du spectacle, alors que les autres personnages gardent toujours le même.* Le premier costume traduit bien sa duplicité<sup>94</sup> : au moment où elle reçoit son fief, son immense manteau bleu fleurdelysé qui couvre toute la scène symbolise la fidélité au roi qu'elle va trahir ; ce manteau *d'azur semé de fleurs de lis d'or*, tel le manteau de sacre du roi de France, est impensable pour une vassale, mais la beauté de l'effet scénique fait passer l'erreur et le symbole est fort. Pour Nicolas Joël, *Montségur est l'histoire d'un destin individuel sur fond de tragédie historique... C'est un opéra qui appelle à la vigilance contre la montée de toutes les intolérances. Mais il est difficile de parler d'un Parsifal du XX<sup>e</sup> siècle, malgré le voyage initiatique vers le château de Montségur.* Difficile aussi d'y voir l'espérance : ni Jordane ni Gautier ni les autres n'espèrent : *Je ne suis pas faite pour l'espérance*, dit Jordane (I 7), qui à la dernière scène, dans la mémoire de Gautier, est *désespérée et sereine : Tout est vanité ! Seul compte l'amour de notre foi, La vraie foi. Mais pourquoi l'amour de Dieu Prend-il si souvent Le visage de la mort ?... Gautier, pardonnons-nous !* Ces derniers mots n'évoquent ni l'espérance ni la tolérance. La seule tolérance embryonnaire n'est pas de Jordane, *la Voix de Montségur* qui s'élève pour l'appel final au pardon, mais paradoxalement de Gautier le croisé, dans la scène d'amour (II 9) ou dans ses doutes ultimes, *pourquoi t'ai-je laissée mourir, Mourir pour une vérité... Mais quelle est-elle ?... Apparence, tout est apparence... Les petites vérités qui tuent* (II 11). Ce n'est pas une vraie tolérance mais un désenchantement, un scepticisme désabusé.

La tolérance était étrangère à un autre commentaire de la création, celui de Michel Roquebert, « *Montségur 1204-1244. De l'Histoire au symbole* », qui dans un manifeste cathare moins nuancé que ses ouvrages historiques, définissait Montségur comme *le lieu de tous les défis. Défi à l'Histoire que l'aventure de ces proscrits qui, quarante ans durant ont tenu tête les armes à la main, à l'ordre royal et à l'ordre romain. Mais aussi défi aux Ténèbres : ils s'étaient réfugiés là parce qu'ils croyaient que le monde visible est par essence mauvais, et que seuls la foi, l'amour et le « consolament » peuvent faire échec au Prince du Mal et à sa création*

---

<sup>92</sup> « Musicien de l'espérance » était le titre du n° 372-373-374 de la *Revue Musicale*, fin 1984, consacré à Landowski.

<sup>93</sup> Dans le programme de la création, comme le commentaire de M. Plasson.

<sup>94</sup> « L'écartèlement » de Jordane entre ses parents n'apparaît jamais. Elle trahit d'emblée la cause de son père, sans jamais revenir en arrière.



détestable... Certes, sous les oripeaux flamboyants ou austères des armées du sénéchal de saint Louis ou des juges des tribunaux inquisitoriaux, le Mal absolu a fini par triompher d'eux. Mais dans le temps terrestre seulement... Car le Mal ne peut éternellement triompher ; il n'est que l'envers, le négatif dérisoire du Bien... Seul existe réellement, pleinement, le monde invisible de l'Esprit, indestructible lui, puisqu'il est immatériel et éternel. Roquebert sait que le mythe de Montségur n'a qu'un lointain rapport avec l'histoire, que ce soit la défense dirigée par une vierge guerrière, mi-Amazonne, mi-Parfaite cathare, dérivée du romantisme de Peyrat mais source du rôle de Jordane, ou des théories étrangères à l'opéra : Pour l'allemand Otto Rahn [faux cathare mais vrai nazi, a-t-on pu dire, et malade mental], le trésor de Montségur n'était autre que le Graal, ce symbole eucharistique si éloigné pourtant des préoccupations de Parfaits et des Parfaites : on les a brûlés précisément parce qu'ils ne croyaient pas à la Présence Réelle et tournaient en dérision la communion<sup>95</sup>. Puis vint la théorie de Montségur temple solaire, appuyée sur l'orientation des murs et des archères, théorie qui n'a aucun répondant dans ce qu'on sait du dogme et des rites cathares [elle se fonde sur la confusion des ruines actuelles, celles du château royal d'après 1244, avec le château du siège, qui a disparu]. Mais pour Roquebert, *Le mythe multiforme de Montségur est... le signe que les hommes de Montségur, tout êtres de chair qu'ils aient été, et humblement ravis à leur commune et misérable condition humaine, étaient aussi porteurs d'un fabuleux message*. Un message qui n'était pas de tolérance...

Dans sa critique du *Figaro* du 11 avril 1987, Pierre-Petit comparait Montségur à Honegger traitant à larges touches les sujets religieux : *sévère, noble, grandiose... Une sorte de Jeanne d'Arc cathare aime un beau chevalier catholique, qui découvre avec terreur que sa bien-aimée est hérétique, et qui va bientôt se demander de quel côté est la vérité. Un grand inquisiteur, deux « Parfaits » également intolérants, et un pauvre diable victime de luttes qui le dépassent : c'est tout et cela donne un drame dense.... Nous sommes désolés que ce Roméo et cette Juliette d'un nouveau genre (les Montségur et les Capulet) ne puissent filer le parfait amour*. Ce qu'on retient, c'est donc une histoire d'amour impossible, non un vrai message. Le musicien de l'espérance n'avait pas trouvé un véritable thème porteur.

De fait, la vraie solution pour Jordane et Gautier semblerait être de se passer de religion. C'est aussi la « leçon » des *Zaire* adaptées de Voltaire par Romani : l'héroïne manque de foi, soit comme musulmane, soit quand le respect filial la ramène au christianisme. *Le duc d'Albe* de Donizetti se borne, dans la guerre des Flandres, au conflit politique et à la vendetta familiale (l'adaptation du livret pour *Les Vêpres siciliennes* supprimera d'ailleurs le conflit religieux sans que la trame s'en ressente), *Don Carlos* se préoccupe plus de liberté politique que de tolérance (malgré le rôle de l'Inquisiteur et la scène de l'autodafé). Dans *Koanga* de Delius le conflit entre le christianisme de Clotilda et le vaudou de Koanga s'achève en catastrophe, dans *The Magic Fountain* du même Delius (1893) l'amour vainc par la mort les dieux des Indiens Séminoles comme la religion du conquérant : le choix est souvent entre une religion ou pas de religion. Le 4 novembre 2011 à Toulouse, Zygmunt Krauze et Jorge Lavelli ont donné *Polieukt*, adaptation en polonais de

---

<sup>95</sup> Le Graal à Montségur est la base d'un des plus mauvais romans de Pierre Benoît, *Montsalvat* (le héros y écoute inlassablement le « récit du Graal » de *Lohengrin* chanté par Georges Thill).

## Marie-Bernadette Bruguière

*Polyeucte*, qui veut mettre en valeur l'esprit de tolérance qui sous-tend l'œuvre de Corneille... Œuvre labyrinthique qui offre au spectateur une issue non plus dramatique (la mort des héros au nom du Dieu chrétien) mais pleine d'espérance, délivrant un message de tolérance pour vivre libéré de toute contrainte<sup>96</sup> ; on est bien loin, en fait, de l'esprit de Corneille, pour qui l'absence de toute contrainte serait un non-sens (curieuse idée que de travestir Corneille en soixante-huitard !). Quelques œuvres semblent ébaucher une recherche : *Le Roi Roger* tente un syncrétisme entre le christianisme de Roxane (et finalement du roi) et le culte dionysiaque de l'Étranger. *The Bassarids* et *Backanterna*, d'après *Les Bacchantes* d'Euripide, sont des œuvres énigmatiques, où on a vu un appel au pluralisme au moins *a contrario*. *Akhmaten* ne choisit pas entre la splendeur de l'idéal du « Pharaon hérétique » dans *l'Hymne à Aton* et les désastreux effets de son intolérance. Dans *Die Toten Augen*, œuvre dont l'esprit n'a rien de chrétien et où Jésus s'exprime de façon aussi ambiguë que la Pythie de Delphes, Myrtole serait plus heureuse sans la foi qui suscite la catastrophe. Mais le Britannique Bliss (un nom qui pourrait être un programme !) a malicieusement rendu leurs pouvoirs pour une nuit (au solstice d'été, en un *Midsummer Night's Dream* moderne) aux dieux de l'Olympe, associés paradoxalement à un curé pour faire le bonheur des amoureux<sup>97</sup> : le pluralisme semble se réfugier dans une nouvelle forme de contes de fées.

---

<sup>96</sup> J. Chaine, « On ne bâille pas au Corneille », *Télérama* sortir n° 3222, 12.10.2011, p.12.

<sup>97</sup> Szymanowski, *Le Roi Roger*, cp et Iwaszkiewicz, Varsovie 1926 (cf H. Barraud, M. Pazdro, H. Halbreich, « Regards sur Karol Szymanowski », *Avant-Scène Opéra* n° 43, p. 138-169, surtout p. 150-166, « *Le Roi Roger*, un chef d'œuvre solitaire »). Henze, *The Bassarids*, Auden et Kallman d'ap. Euripide, Salzbourg 1966 et Londres 1974. Börtz, *Backanterna*, Euripide rév. Ingmar Bergman, Stockholm 1992. Glass, *Akhmaten*. D'Albert, *Die Toten Augen (Les Yeux morts)*, M. Henry, Dresde 5.3.1916, v. all., Gand, v. o. fr. 1925 [Aveugle de naissance, Myrtole aime son mari Arcésius, laid et bossu, qu'elle croit beau. Marie-Madeleine l'amène à Jésus pour qu'il lui rende la vue. Jésus demande à Myrtole, énigmatiquement, si elle est bien sûre de le vouloir et sur son insistance la guérit. Elle prend pour son mari le beau Galba, qu'Arcésius furieux étrangle. Elle regarde fixement le soleil et reperd la vue]. Bliss, *The Olympians*, Priestley, CG 1949.

## THÉORIE ET DROIT DE LA GUERRE

*Que le bruit même de la guerre Devienne un bruit mélodieux*, ordonne Lully<sup>1</sup>, mais dès la *Bataille de Marignan* de Janequin (1528)<sup>2</sup> et jusqu'à –au moins- la *Bataille de Vitoria* de Beethoven ou la *VII<sup>e</sup> symphonie* de Chostakovitch, il en fut ainsi. L'opéra n'est pas en reste<sup>3</sup>, un survol du répertoire accessible suggère avec ou sans ironie que *la guerre est jolie*. Loin qu'on invite à *faire l'amour, pas la guerre*, même l'ivrogne y tolère la guerre, *Faccia ognun quel che gli par, Ami, giochi, filosofi o guerreggi*<sup>4</sup>, et amour ou amitié ont des mots belliqueux. *Hai vinto*, soupire Norma qu'Adalgisa assure du retour de Pollione. *Delle vecchie ei fa conquista*, susurre Leporello. Le sergent Belcore courtise en guerrier<sup>5</sup>, *Non v'ha bella che resista Alla vista d'un cimiero, Cede a Marte, iddio guerriero Fin la madre dell'Amor... Idol mio, capitoliamo*. Pour tous, *amore pure è una guerra*. Dardanus demande à Iphise *Quel est votre vainqueur ? L'Amour exige qu'on lui rende les armes* et convoque son *bel drappello armato*. *Die Krone des Sieges* devrait consacrer l'amour d'Evanthes. Pénélope reconnaît Ulysse, *antico possessore del combattuto core*. *Qual guerriero in campo armato Nel mio cor innamorato Sdegno e amor fanno battaglia*, rage Irene. *Pace, pace*, chantent Suzanne et Figaro réconciliés. *Il cor ferito m'hai con cento spade*, se plaint Lorenzo trahi (croit-il) par Marussa. Les serviteurs soupirent *Sapete perché grido guerra, guerra ? Perché pace non trovo al mio languire*<sup>6</sup>.

Guerre et soldats sont omniprésents jusque dans des titres oubliés<sup>7</sup>. Pour Falstaff, *Money is a good soldier*. Dans le monde idyllique mais clos par des soldats où grandit Siddharta, le signal des jeux est *Kaemp, combattez*. Chez le pacifiste Philip Glass, on frôle l'holocauste nucléaire, Gandhi, Arjuna et Krishna voient le

---

<sup>1</sup> *Ballet royal de Flore*, Benserade, Louvre carnaval 1669, fin.

<sup>2</sup> *Dict.*, II, p. 834-835. Beaujoyeux, *Ballet comique de la Reine*, mus. Lambert de Beaulieu, Paris, 15.10.1581 (assaut du château de Circé). *Ballet d'Alcidiane et de Poléxandre* (Lully, Benserade, Paris 19.2.1658). *Carrousel* de Lully (1664, perdu, et 1686) ou d'A. Philidor, 1685.

<sup>3</sup> Les prologues chantent en France la gloire guerrière du roi, dès *Orfeo* (1647) ou *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672). Voir « La monarchie des Lys ».

<sup>4</sup> Cesti, *Oronthea*, Cicognini, Venise 1649 ou Innsbruck 1656, I 6.

<sup>5</sup> Bellini, *Norma*, Romani, Sc. 26.12.1831, II 1. Mozart, *Don Giovanni*, Da Ponte, Prague 29.10.1787, I. Donizetti, *L'elisir d'amore*, Romani, Milan 12.5.1832.

<sup>6</sup> Haydn, *La vera costanza*, Puttini, Esterháza 25.4.1779, I. Rameau, *Dardanus*, Le Clerc de la Bruère, Paris 19.11.1739 rév. 1744, II 5, *Hippolyte et Aricie*, Pellegrin, Paris 1.10.1733, pr. 5. Cornacchioli, *Diana schernita*, Parisani, Rome 6.6.1629, I 1. Conradi, *Ariadne*, Postel, Marché-aux-Oies 1691, I 13. Monteverdi, *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, Badoaro, Venise 1640-41, V 10. Vivaldi, *Bajazet*, Piovene, Vérone 1735, I 9. Mozart, *Le nozze di Figaro*, Da Ponte, Vienne 1.5.1786, IV. Smareglia, *Nozze istriane*, Illica, Trieste 28.3.1895, II 7. Mascagni, *Parisina*, D'Annunzio, Sc. 15.12.1913, I.

<sup>7</sup> W. Shield, *The Siege of Gibraltar*, Londres 1780, *The Poor Soldier*, Londres 1783, *To Arms, or The British Recruit*, CG 3.5.1793, *The Rival Soldiers*, CG 17.5.1797. J. Barnett, *The Soldier's Widow or The Ruins of the Mill*, Londres 4.5.1833, etc.

devoir dicter la guerre, la jeune Mrs Lincoln et « l'octuor » (Chiron, Perséphone, Omphale, Jason, Atalante, Atlas, Jupiter, Junon) répètent *it must have been a terrible war*, et les alliés abandonnés d'Akhnaton succombent aux assauts<sup>8</sup>. L'opéra baroque regorge de scènes et marches guerrières, « batailles » et *sinfonie di battaglia*<sup>9</sup> ; au XIX<sup>e</sup> siècle et au XX<sup>e</sup>, hymnes et récits de batailles se multiplient, des actes entiers se déroulent sur fond de combats, avec marches et canonnade<sup>10</sup>. *Bella vita militar!* chante le chœur de *Così fan tutte*. Figaro, taquin, décrit à Chérubin les joies de son nouveau métier, *Ed invece del fandango Una marcia per il fango, Al concerto di tromboni, di bombarde, di cannoni... Cherubino alla vittoria, alla gloria militar!*<sup>11</sup> Mais presque en riposte, George Brown<sup>12</sup> proclame, très sérieux, *Ah, quel plaisir d'être soldat! On sert par sa vaillance Et son prince et l'État, Et gaîment on s'élançe De l'amour au combat... Quand la paix, prix de son courage, Le ramène dans son village, Pour lui quel spectacle nouveau! C'est un père, un ami, Qui le presse et l'embrasse, Chacun se dit: « C'est lui, c'est l'honneur du hameau! »... Le vieillard même quand il passe Porte la main à son chapeau. Ah, le bel état que celui de soldat! Et sa mère, est-elle heureuse!... Le petit Faust* parodie<sup>13</sup> : *Il embrasse son père – Et s'il n'a pas de père? – Il embrasse sa mère. – Et s'il n'a pas de mère? – Il embrasse son frère – Et s'il n'a pas de*

<sup>8</sup> Vaughan Williams, *Sir John in Love*, Londres 21.3.1929, II 2. Nørgård, *Siddharta*, P. Nørgård et O. Sarvig, 1979, III et II. Glass, *Einstein on the beach*, Knowles, Johnson, Childs, Avignon 25.7.1976. *Satyagraha*, de Jong, Rotterdam 5.9.1980, I. *Civil war*, *The Rome Section*, liv. anglo-italo-latino-vietnamo-hopi de Wilson et Di Nascemi, Rome 22.3.1984. *Akhenaten*, cp, Goldman, Israël et Riddell, Stuttgart 24.3.1984, III 1.

<sup>9</sup> Lully, *Cadmus et Hermione*, Quinault, Paris 27.4.1673, IV, *Alceste*, Quinault, Paris 19.1.1674, II, *Thésée*, Quinault, Saint-Germain-en-Laye 11.1.1675, I (d'où Haendel, *Teseo*, Haym, Londres 10.1.1713, I 1, Spontini, *Teseo riconosciuto*, Giotti, Florence 1798, I 10), *Proserpine*, Quinault, Saint-Germain 3.2.1680, I (d'où Paisiello, *Proserpine*, Guillard, Paris 28.3.1803, I 1, Kraus, *Proserpin*, Kellgren, Ulriksdal 1.6.1781, 1), Purcell, *King Arthur*, semi-opéra, Dryden, Londres 1691, I fin. R. Keiser, *Croesus*, Postel, Marché-aux-Oies 1711 rév. 1730, I 16. Haendel, *Rinaldo*, Rossi, Londres 24.2.1711, III 11, *Giulio Cesare in Egitto*, Haym, Londres 20.2.1724, III 2, *Riccardo Primo*, Rolli, Londres 11.11.1727, III 1 et 3, *Porò*, Métastase, Londres 2.2.1731, II 1, *Sosarme*, an., Londres 15.2.1732, II 1, Caldara, *La conversione di Clodoveo*, Capece, Rome 14.4.1715, II (*Clotilde, vincesti*, et récit de Tolbiac). Hasse, *Cleofide*, Boccardi/Métastase, Dresde 13.9.1731, II 5 (*Sinfonia di stromenti militari*). Montéclair, *Jephté*, Pellegrin, Paris 28.2.1732, I, 5 et 7. Galuppi, *Gustavo Primo*, Goldoni, 1740, II n<sup>os</sup> 18 et 20. Leo, *Decebalo*, Naples 1743, II 7 (*Toccata di guerra*). Rameau, *Dardanus* rév., « bruit de guerre », fin. II, *Naïs*, Cahusac, Paris 1749, pr. Naumann, *Gustaf Wasa*, Kellgren, Stockholm 19.1.1786, I 4 (victoire danoise), II 7 (rêve de Gustave, prise de Stockholm), III 5-9 (bataille), III 11 (chœur de victoire).

<sup>10</sup> Cimarosa, *Gli Orazii e i Curiazii*, Sografi, Fen. 26.12.1796, II, 5. Meyerbeer, *Margherita d'Anjou*, Romani, Sc. 14.11.1820, ouv. *militare* et I. Pacini, *Carlo di Borgogna*, Rossi, Fen. 21.2. 1835, III 1 et 4-8. Mercadante, *Orazi e Curiazi*, Cammarano, Sc. 10.11.1846, III 5-6. Dvorak, *Wanda*, Beneš-Šumavsky, Prague 17.4.1876 rév. Prague 13.2.1880, IV, *Dimitri*, Červinková-Riegrová, Prague 8.10.1882 rév. Prague 7.11.1894, I 6 (Dimitri à Moscou). Massenet, *Le Cid*, D'Ennery, Gallet et É. Blau, Paris 30.11.1885, III 2, 3 et 4. Chabrier, *Gwendoline*, C. Mendès, Bruxelles 10.4.1886, I. Moussorgsky, *Boris Godounov*, Saint-Pétersbourg 5.2.1874, sc. 4 (récit de Varlaam, prise de Kazan), 9 (hymne pour Dimitri). Zemlinski, *Sarema*, Munich 10.10.1897, fin. II et III 1-2. Fibich, *Šárka*, Schulzová, Prague 28.12.1897, II (récits) et III (bataille sur scène). Cilea, *Adriana Lecouvreur*, Colautti, Milan 6.11.1902, III. S. Wagner, *Banadietrich*, Carlsruhe 23.1.1910, I 1. Hanson, *Merry Mount*, New-York 10.2.1934, II 1 (colons Cavaliers et Puritains) et III 2 (Indiens et Puritains). J. Chailley, *Les Perses*, Eschyle, Sorbonne 30.5.1936. Henze, *Der Prinz von Homburg*, Bachman, Hambourg 22.5.1960, I 3, 1 (Fehrbellin).

<sup>11</sup> Mozart, *Così...*, Da Ponte, Vienne 26.1.1790, I 2. *Le nozze di Figaro*, fin. I.

<sup>12</sup> Boïeldieu, *La Dame blanche*, Scribe d'ap. W. Scott (*Guy Mannering*), Paris, OC 10.12.1825.

<sup>13</sup> Hervé, *Le Petit Faust*, H. Crémieux et A. Jaime, 28.4.1869, rév. 15.2.1882.

frère ? – Il se contente alors d'embrasser sa carrière. Plus solennel et moins enflammé, Atar expose servitude et grandeur, *La mercede dovuta a buon soldato Dopo molte vittorie e molte imprese, È il diritto che ottien d'andar tra i primi A versar pel suo Re il suo sangue*. Les sapeurs portugais, corps d'élite, affirment *Aspra del militar Bench'è la vita, Al lampo dell'acciar Gioia l'invita. Chi per la patria muore Vissuto è assai... Piuttosto che languir Sotto i tiranni, È meglio di morir Sul fior degli anni* (le texte original, *Chi per la gloria muore... et Piuttosto che languir Per lunghi affanni*, n'était pas plus pacifique). Tonio exulte en un flot de contre-ut d'être militaire et mari, Marie loue le beau Vingt-unième (*Chacun le sait, chacun le dit, Le régiment par excellence, Le seul à qui l'on fait crédit Dans tous les cabarets de France, Le régiment, en tous pays, L'effroi des amants, des maris, Mais de la beauté bien suprême, Il est là, morbleu, Le voilà, corbleu ! Il est là, le beau Vingt-unième*) et les soldats proclament *Vive la guerre et ses alarmes ! Et la victoire et ses combats ! Vive la mort, quand, sous les armes, On la trouve en brave soldat ! Preziosilla fait écho : È bella la guerra, evviva la guerra ! La grande duchesse aime les militaires*. Et si Alinda s'étonnait de voir un soldat non estropié, Brissac expose *Pour être un brave mousquetaire, Il faut avoir l'esprit joyeux, Bon cœur et mauvais caractère, Se bien battre et boire encor mieux*<sup>14</sup>.

Parades et hymnes de victoire abondent : Bellérophon est précédé de fanfares triomphales ; guerriers, pasteurs et captifs exaltent David, *Du plus grand des héros publions les exploits, L'affreux géant ne lui résista pas*. Purcell chante les succès de Dioclétien/Guillaume d'Orange et les trompettes saluent l'Angleterre à la fin du *King Arthur*. Pompée et Bérénice célèbrent trop tôt leur triomphe sur un Pharnace pas tout à fait vaincu. Iphise reçoit Tyrtée au son de l'éclatante trompette, Dardanus triomphe en rêve, la Gloire couronne Trajan qui reçoit l'hommage des rois vaincus et du peuple<sup>15</sup>. Les Hébreux acclament Judas Macchabée ou Jephthé vainqueur. Mahomet II triomphant fait largesse aux troupes, *Ecco di Grecia il fulmine guerriero D'un altro impero comincia a trionfar... A voi quest'oro e in un caparra delle spoglie d'un mundo*. Une femme même triomphe dans l'anti-virgilien *Trionfo di Camilla*<sup>16</sup>. La mode s'amplifie sous l'Empire : *Le Retour de Trajan* pour Napoléon à Lyon, *Le Triomphe de Trajan*, que la Restauration reprit pour son faste,

---

<sup>14</sup> Salieri, *Axur, Re d'Ormus*, Da Ponte (rév. de *Tarare*, 1787), Vienne 8.1.1789, I 1. Mercadante, *Caritea regina di Spagna*, Pola, Fen. 21.2.1826, I 9. Donizetti, *La fille du régiment*, Vernoy de Saint-Georges et Bayard, OC 11.2.1840, n<sup>os</sup> 6, 3 et 5. Verdi, *La Forza del Destino*, II 1, Piave, Saint-Pétersbourg 10.11.1862 rév. Sc. 27.2.1869. Offenbach, *La Grande Duchesse de Gérolstein*, Meilhac et Halévy, Paris, Variétés 12.4.1867. Cavalli, *Giasone*, Cicognini, Venise 1649, II 14 (*Il buon soldato deve Portar... un braccio in pezzi, Un occhio di cristallo o un piè di legno*). Varney, *Les Mousquetaires au couvent*, Ferrier et Prével, BP 16.3.1880.

<sup>15</sup> Lully, *Bellérophon*, Th. Corneille et Fontenelle, Palais Royal 31.1.1679, I. Charpentier, *David et Jonathas*, Bretonneau, Collège Louis-le-Grand 28.2.1680, I 1 ; V 3, chœur des Philistins. Purcell, *Dioclesian*, semi-opéra, Betterton d'ap. Massinger et Fletcher, Londres 1690, II et IV. Vivaldi, *Farnace*, Lucchini, Venise 10.2.1727 rév. 1738, III 1. Corselli, *Farnace*, Lucchini, Madrid 4.11.1739 (mariage de Philippe de Parme et d'Élisabeth de France), III 1. Rameau, *Les Fêtes d'Hébé*, 2<sup>e</sup> entrée, *La Musique*, Gautier de Montdorge, Paris 21.5.1739, sc. 8, *Dardanus*, IV 2, *Le Temple de la Gloire*, Voltaire, Versailles 27.11.1745 rév. Paris 15.4.1746.

<sup>16</sup> Haendel, *Judas Macchabaeus*, Morell, Londres 1.4.1747, III (*See, the conqu'ring hero comes*), *Jephtha*, Morell, Londres 26.2.1752, II 3. Sammartini, *Memet*, Roberti, Lodi 1732, II 6. A. M. Bononcini, *Il trionfo di Camilla*, Stampiglia, Naples 27.12.1696, fin. III.

*La Vestale*, imitée partout un demi-siècle durant<sup>17</sup>, et les *Triumphes* de divers héros<sup>18</sup>, souvent suivis de catastrophes effectives ou frôlées, car *La roche tarpéienne est près du Capitole. Il trionfo d'Emilia*, celui de la vertu calomniée, d'après l'histoire de Claudia Quinta<sup>19</sup>, ne confie pas les légions à une femme, mais Emilia est fiancée au triomphant Scipion, vainqueur de l'Espagne et d'Hannibal. Rossini chante la victoire d'Aurélien, Othello ou Falliero, Donizetti celle de Crispus, Bélisaire, Sévère, ou de la reine d'Angleterre *Isabella* (Philippa de Hainaut), Verdi celle de Radamès, le triomphe le plus connu et le plus monumental de l'histoire de l'opéra. Un *Te Deum* célèbre dans *Tosca* la victoire autrichienne à Marengo, avant l'annonce du dénouement véritable de la bataille et le cri de victoire de Mario<sup>20</sup>. L'opéra français n'est pas en reste : défilé des troupes de Léopold, *De ces nobles guerriers, De ces fiers chevaliers, Vois la marche imposante, L'armure étincelante*, chœur de *Faust, Gloire immortelle de nos aïeux*. Un saisissant raccourci historique imité des *Martyrs* de Chateaubriand amène une armée romaine triomphante à la fin de *Roma* : Scipion vainqueur paraît avec ses légions, acclamé par la foule. Les *chefs romains, envoyés et tributaires* rendent à Marc-Antoine un hommage triomphal. Pour Rodrigue victorieux, Massenet a repris les fanfares autrichiennes notées vingt ans plus tôt à Venise qu'il trouvait *si étranges et si belles*. Arthus triomphe des Saxons, ses bardes chantent les exploits de Lancelot<sup>21</sup>.

L'horreur de la guerre est traitée plus rarement, parfois légèrement, ainsi dans *La fille du régiment*, avec les lamentations de la marquise, *Les Français, chacun me l'assure, Sont une troupe de brigands... Mon sort, je le connais trop bien, La beauté, les mœurs, l'innocence, Ces gens-là ne respectent rien !* Mais Lida pleure la destruction des familles : *Sotterra giacciono i miei fratelli, ambo i parenti, e troppe in sen m'aperse orrendo fato insanabili piaghe* ; les humbles s'affligent des morts et des ravages, *Hélas ! Quand finira la guerre ? Hélas ! Reverrons-nous jamais Et nos*

<sup>17</sup> Bochsá, *Le retour de Trajan*, Mme Despréaux, Lyon 1805. Persuis et Lesueur, *Le Triomphe de Trajan*, Esménard, Paris 23.10.1807 (cf. *Il Trionfo di Traiano*, G. Gioia cp, 1813, D. Tritto, Schmidt, SC 30.5.1818). Spontini, *La Vestale*, De Jouy, Paris 16.12.1807. Pucitta, *La Vestale*, Romanelli (tr. de Jouy), Londres 3.5.1810. K. Guhr, *Die Vestalin*, Von Seyfried, Cassel 3.6.1814. *La Vestale* : Pacini, Romanelli, Sc. 6.2.1823, Mercadante, Cammarano, SC 10.3.1840. Pavesi, *Arminia la Vestale*, Landi, Sc. 3.2.1810, Generali, *La Vestale*, Rossi, Fen. 1816, W. Fry (Américain), *Aurelia the Vestal*, J. Fry, 1841, non rep. Ballets, L. Ricci, *La Vestale*, Vigano, Sc. 1818, Reuling Cotte, *Die Vestalin*, Vienne 2.5. 1837, Iwanow, *Die Vestalin*, Saint-Pétersbourg 1889.

<sup>18</sup> *Quinto Fabio*, Nicolini, Rossi, Florence 1802 et Vienne 24.4.1811. *Il trionfo di Quinto Fabio* (Fiodo, Prunetti, Parme 4.2.1809, D. Puccini, même liv., Livourne 1810, J. G. B. Daddi, 1861, non rep.). Belloli, *Il Trionfo di Vitellio Massimo e la distruzione di Pompeiano*, Angiolini, Sc. 1803. P. Raimondi, *Il trionfo di Tito*, Turin 1814, Liverati, *Il trionfo di Cesare*, Londres 1814. Nicolini, *Il trionfo di Manlio*, Sografi (?), Plaisance 22.1.1833. Donizetti, *L'esule di Roma*, Gilardoni, SC 1.1.1828, I, triomphe de Publio.

<sup>19</sup> Tite-Live, XXXIX 10-15, et Ovide, *Fastes*, IV 290-346. Rossi, *Il trionfo d'Emilia* : Pavesi, Sc. 9.2.1805, De Rego, Lisbonne 1807, Sampieri, Rome 19.1.1818. Gluck, *L'innocenza giustificata*, d'ap. Métastase, 1755, ou Andreozzi, *Il trionfo di Claudia*, Florence 8.9.1803, gardent son nom à l'héroïne.

<sup>20</sup> Rossini, *Aureliano in Palmira*, Romani, Sc. 26.12.1813, *Otello*, Berio, Naples 4.12.1816, *Bianca e Falliero*, Romani, Sc. 26.12.1819. Donizetti, *Fausta*, Gilardoni, SC 12.1.1832, pr., *Belisario*, Cammarano, Fen. 4.2.1836, I, *Poliuto*, Cammarano, SC 10.11.1848, I 2, *L'assedio di Calais*, Cammarano, SC 19.11.1836. Verdi, *Aida*, Ghislanzoni, Le Caire 24.12.1871, II 2. Puccini, *Tosca*, Illica et Giacosa, Rome 14.1.1900.

<sup>21</sup> Halévy, *La Juive*, Scribe, Paris 23.2.1835. Gounod, *Faust*, Barbier et Carré, Paris 19.3.1859, IV 3 (Cf Gounod, *Polyeucte*, Barbier et Carré, Paris, 7.10.1878, I 2, triomphe de Sévère). Massenet, *Roma*, H. Cain, Monte-Carlo 17.2.1912, *Cléopâtre*, Payen, Monte-Carlo 23.2.1914, *Le Cid*, IV 1. Chausson, *Le Roi Arthus*, Bruxelles 30.11.1903, I 1.

*filis dans nos chaumières Et des blés mûrs dans nos guérets ?* Le peuple suédois se lamente, *Altro non s'ode che sospiri, che pianti, E che lamenti, chi parte, chi ritorna, chi fugge dal periglio, chi cerca il padre, e chi nasconde il figlio.* Le long finale instrumental d'*Ecuba*, après la mort de Priam et de Polyxène et les imprécations d'Hécube, décrit le tableau muet du livret, Panthée fuit, Enée passe avec sa famille, Chorèbe est tué, Cassandre capturée, incendies, combats et massacres font rage. Les captifs troyens pleurent leur cité, *Troia ! Qual fosti un di ! Ti oppresse, inceneri, L'Argivo insidiator, E vil catene, aimé, Preme a tuoi figli il pié.* Uta prédit *D'Attila les hordes sauvages Apporteront sur ces rivages La mort, l'esclavage, la faim.* Amonasro évoque le sac de sa patrie, *Le case, i templi e l'are profanò, Trasse in ceppi le vergini rapite, Madri, vecchi, fanciulli ei trucidò !* Albano, sur les ruines de la Lituanie, prie *pei vegliardi discorati e fuggenti, per le madri pensose e gementi che al bacio dei figli sospirano invan, pei forti che cadderò istinti, per la fede suprema de'vinti, pegli orfani ignudi che attendono il pan.* Arthur déplore la dévastation du pays qui, *wounded with ravage by battle disjointed, breaks my kingdom with bloody dividings*<sup>22</sup>. Scipion décrit les atrocités pour convertir Torrisba à la paix (*Là tu vedrai svenate, madri, spose, innocenti pargoletti gementi quà scorgerai colle tremanti palme stringersi a lor*) et Iarba tente de convaincre Didon, *S'accrescano le fiamme ! In un momento, si distrugga Cartago, e non vi resti orma d'abitator che la calpesti !* ou *Je veux les voir réduire en cendre, Ces murs où l'on m'ose insulter.* Le brahmane peint au peuple de Tchitor ses malheurs futurs, *Les guerriers seront égorgés dans la plaine, Les enfants pleureront dans l'épouvante, Les femmes hurleront sous la douleur, La cité où l'or répondait aux feux du soleil ne sera plus qu'un amas d'obscurs décombres, La reine, pareille au lotus, montera sur le bûcher des veuves.* Hélène se souvient, *Des épées, des remparts, des palais, que la malédiction des dieux pétrit dans une boue de sang. Achilles' son is raging through the town swinging my own dead child as club,* pleure Andromaque. *A ten-year siege !... Our children starve !... We starve, we thirst !* sanglotent les Troyens. *Nous avons faim... Du pain...* réclament les Gaulois<sup>23</sup>. Les assiégés de *Friedenstag* gémissent sous la disette et scandent *Hunger, Brot !* avant que s'opposent la haine de Maria pour la guerre et l'enthousiasme guerrier de son mari le Commandant, pour qui la guerre jusqu'au bout traduit l'honneur dans la fidélité aux ordres, *Hör es, Krieg... Ecoute, Guerre ! Moi aussi j'ai été soldat ! C'est toi que j'ai combattue pour que vive mon amour ! Maudite sois-tu, Guerre ! Ecoute, Guerre ! A moi est la dernière, l'éternelle Victoire ! Le soleil m'a appelée à travers sa lumière ! – Ecoute, Guerre ! Jamais je ne fus que soldat ! Je ne connais que la fidélité, plus forte que la vie, fidélité pour celui qui fut mon seigneur ! Bénie sois-tu, Guerre ! La fidélité m'appelle à travers sa lumière.*

<sup>22</sup> Verdi, *La battaglia di Legnano*, Cammarano, Rome 24.1.1849, I, *Don Carlos*, Méry et Du Locle, Paris 11.3.1867, I 1, chœur des bûcherons et des femmes. Galuppi, *Gustavo I°*, I n° 10. Manfroce, *Ecuba*, Schmidt, Naples 1812. Rossini, *Ermione*, Tottola, SC 27.3.1819. Reyer, *Sigurd*, Blau et Du Locle, Bruxelles, 7.1.1884, IV 11. *Aida*, III. Ponchielli, *I Lituani*, Ghislanzoni, Sc. 7.3.1874, I ; III 1, plainte des Allemands et des femmes. Albeniz, *Merlin*, F. B. Money Coutts, cp. 1898 cr. (concert) 20.6.1998, I.

<sup>23</sup> G. Farinelli, *La caduta della Nuova Cartagine*, Sografi, Fen. 5.2.1803. Jommelli, *Didone abbandonata*, Métastase, Stuttgart 1763, III 16. Piccinni, *Didon*, Marmontel, Fontainebleau 16.10.1783, II 4. A. Roussel, *Padmâvati*, Laloy, Paris 1.6.1923. Mikroutsikos, *Le retour d'Hélène*, Athènes 8.6.1993, 1. Tippett, *King Priam*, cp, Coventry 29.5.1962, III 4. Walton, *Troilus and Cressida*, Hassall, Londres 3.12.1954, I. Canteloube, *Vercingétorix*, Clémentel et Louwyck, Paris 26.6.1933, IV.

## Marie-Bernadette Bruguière

Aurore, escortée par Hagen à la tranchée des baïonnettes où a péri Vignerte, pleure sur la folie des guerres. Parfois, l'horreur s'exprime par la dérision : quatre-vingt mille morts pour que Lucullus importe à Rome un cerisier. Enfin, le Veilleur affirme *Il n'est point vrai que même contre l'étranger la guerre soit divine. Il n'est point vrai que « la terre soit avide de sang »*. *La guerre est maudite de Dieu et des hommes mêmes qui la font, et la terre ne crie au ciel que pour lui demander l'eau fraîche de ses fleuves et la rosée pure de ses nuées*<sup>24</sup>.

Ces références dont la liste exhaustive serait fastidieuse éclaireront la guerre juste, les moyens de la guerre et le droit de la guerre.

### LA GUERRE JUSTE

Architofele, cynique, dédaigne la justice pour le résultat, *Quando i regni si combattano, sol si biasma chi perdè*<sup>25</sup>. Mais l'opéra illustre plutôt la guerre juste, menée par une autorité légitime avec juste cause et intention droite. *Aida* est un exemple modèle : l'Égypte est envahie, le Pharaon, chef légitime, mobilise contre l'agresseur, *Su ! Del Nilo al sacro lido Accorrete, Egizi eroi, D'ogni cor prorompa il grido : Guerra e morte allo stranier !* Peuple et prêtres l'appuient (I 1), l'aide du ciel est matérialisée par la remise au général de l'épée sacrée (I 2) ; les Éthiopiens, eux, conduits par leur roi légitime, ont de justes griefs (ils ont été naguère envahis), mais ils sont les agresseurs et leur intention est la vengeance : leur guerre est injuste.

Soussanine doute de la victoire en l'absence de chef légitime, même dans une guerre de libération, malgré le succès annoncé par Sobinine, *Comme un nuage noir le roi fougueux s'avavançait sur la sainte Russie avec toute la Pologne... L'ennemi fut bien reçu ! Ce fut la débandade avec nous à leurs trousses – Notre pauvre patrie ne pourra être sauvée que lorsque le Tsar légitime montera sur le trône*. Dans *Guerre et paix*, deux guerres se disent justes : Napoléon proclame *Un mot de moi, un geste de ma main, et cette antique ville asiatique, la sainte Moscou, sera détruite. Mais je suis toujours prêt à traiter les vaincus avec miséricorde. Du haut du Kremlin, je leur enseignerai les lois de la justice, je leur apprendrai la vraie civilisation ; Koutouzov affirme Notre amour de la patrie, la bravoure de l'armée, nos prières nous donneront la victoire. La Russie ne sera pas soumise, son peuple combattra pour sa liberté... Même si l'ennemi franchit les murs blancs de notre mère Moscou, il ne soumettra pas les cœurs de notre vaillant peuple épris de liberté. Les os de nos ennemis seront éparpillés sur notre terre, notre grand peuple vaincra l'ennemi. Prokofiev pourrait dire comme Vaughan Williams<sup>26</sup>, *Curses on Boney !**

Il est des guerres faussement justes : le Cortez de Frédéric II et Graun, par des outrages répétés, force Montezuma à tirer l'épée pendant la trêve, l'envoyé romain insulte le Germain Arbogast et le force à lever l'épée sur lui, après lui avoir révélé

---

<sup>24</sup> R. Strauss, *Friedenstag*, Gregor d'ap. canevas de S. Zweig (d'ap. Calderon, *La Rendencion de Breda*, 1625), Munich 24.7.1938. M. Berthomieu, *Koenigsmark*, F. Didelot d'ap. P. Benoit, Toulouse 9.11.1967, 5<sup>e</sup> tab. Dessau, *Das Verhör des Lukullus*, Brecht, Berlin 17.1.1951. R. Sessions, *The Trial of Lucullus*, Brecht tr. Hays, Berkeley 18.4.1947. A. Lemeland, *Laure ou la lettre au cachet rouge*, J. de Beer d'ap. Vigny (*Servitude et grandeurs militaires*), Bienne 1995.

<sup>25</sup> P. A. Ziani, *Assalonne punito*, Lepori, Vienne 1663-67, I.

<sup>26</sup> Glinka, *La Vie pour le Tsar*, Rosen, Saint-Petersbourg 9.12.1836, I. Prokofiev, *Guerre et paix*, Moscou 16.10.1944, Léningrad 12.6.1946 rév. Léningrad 31.3.1955, sc. 9 et 10. Williams, *Hugh the Drover*, Child, Londres 4.7.1924, I.



comment il l'a trompé. Manifestement injuste, fondée sur le caprice, la guerre de Guillaume d'Aquitaine à Innocent II, *Su la Sede di Pietro D'Anacleto regnante Sono pronto a sostenere il sommo impero... Godrò veder nel Campidoglio estinta L'usurpata fortezza Né curo i templi offesi o Roma estinta. Cada pur l'innocenza, Si profanin gli altari, io così voglio!* Injuste, dans Boris Godounov, la guerre de Dimitri et des Polonais : l'imposteur n'est pas un chef légitime, les Polonais n'ont pas d'intentions droites, le jésuite Rangoni fait aux orthodoxes une guerre de religion, Marina n'est qu'ambitieuse et les nobles veulent piller la Russie. Faussement juste la guerre d'Isacio (Isaac Ange) à Richard Cœur-de-Lion : *Dal tuo sovrano l'ostilitate ebbe principio : Ei tenne prigioniera Pulcheria, Aspri e tiranni puoi tu negare i modi suoi?* Il omet qu'il avait enlevé d'abord la fiancée de Richard. Injustes des deux parts, la guerre redoutée par Wotan entre les Nibelungen et les héros du Walhalla autour de l'Anneau volé, ou la lutte fratricide d'Étéocle l'usurpateur et de Polynice le rebelle, abandonnés des dieux malgré les prières de leurs fidèles, *Giusti Numi, ah voi rendete la corona al vero erede – Dei di Tebe, ah proteggete della patria il difensor*<sup>27</sup>.

Mais les guerres justes abondent : paradoxalement, Vendetta, Inganno, Pluton et Proserpine déchaînent à bon droit les enfers contre Thèbes où un ministre corrompu fait régner l'iniquité, *O di Cocito oscure deità, Dall'arso lite spirate crudeltà, et con funesta guerra, Volate Erinni ad infestar la terra... E del grand'Orco i numi Scorrano la terra a riformar costumi.* Abondantes sont les guerres saintes, qui ne concernent pas toutes le christianisme. Les doutes sur leur légitimité ne durent pas. Le Nabucco de Scarlatti (le diminutif paraît dès le Nabucco de Falvetti, à Messine en 1683) est le juste bras de la colère divine quand il tue l'enfant Ismaele et aveugle Sedecia. Justes aussi les guerres bibliques, sources de maints oratorios de Carissimi à Haendel : Gédéon vainc au nom de Dieu et par sa foi, *Sol con quelli noi vinceremmo quando il Signor lo voglia. E il dee voler, poichè il promise.* Les soldats de Cromwell lui empruntent vocabulaire et certitudes, face aux Écossais de Charles II, *Gedeone guerrier del Signor, La sua spada tremenda impugnò, Del Leone di Giuda il valore Di Filiste la turba fragò, Di Cromvello i nemici cadranno Come foglie che il gelo colpì*<sup>28</sup>.

Justes aussi, en principe, les guerres de libération et celles qui visent à défendre la patrie menacée ou à restaurer un pouvoir légitime. Persée veut *défendre un peuple infortuné*, avec l'aide des dieux. Rouslan prie *Donne-moi, Péroun, un glaive de preux, forgé par la fureur des combats, par le tonnerre, au cœur de la tempête, un glaive étincelant comme la foudre au regard de l'ennemi... Mon cœur croit à la défaite des forces maléfiques.* Céphise affirme *L'injuste enlèvement d'Alceste Attire dans ces lieux une guerre funeste.* Thésée mobilise Athènes pour restaurer Polynice déchu à tort, *Thèbes nous ouvrira ses portes Ou le dernier de nous mourra sous ses remparts.* Agénor écrase la rébellion à Calydon, *Les rebelles vaincus fuyaient*

<sup>27</sup> Graun, *Montezuma*, Frédéric II de Prusse trad. en it. par Tagliazucchi, Berlin 6.1.1755. S. Wagner, *Die Heilige Linde*, cp, 1927, III 5. Pergolèse, *La conversione e morte di San Guglielmo d'Aquitania*, Mancini, Naples 1731, I 1. Haendel, *Riccardo Primo*, II 3. Wagner, *Die Walküre*, Munich 26.6.1870, II. Traetta, *Antigona*, Coltellini, Saint-Pétersbourg 11.11.1770, I 1.

<sup>28</sup> Stradella, pr. pour *Il Girello* (Melani, Apolloni, Rome 1668). A. Scarlatti, *Sedecia*, Fabbri, Rome ou Urbin 1705. Porpora, *Il Gedeone*, Perrucci, Vienne 1737, I. Pacini, *Allan Cameron*, Piave, Fen. 28.3.1848, fin. III (voir « Religion, politique et droit »).

*devant nos traits. Énée défend Didon agressée par Iarbe, C'est le dieu Mars qui nous rassemble, C'est le fils de Vénus qui nous guide aux combats ; à son retour, le peuple chante Victoire, ils sont défaits, le Maure a succombé. Sous les coups du Troyen le Numide est tombé. Orovèse invoque Irminsul contre Rome, Sgombre farà le Gallie Dall'aquile nemiche*<sup>29</sup>. Le roi d'Ys, Rozenn et Mylio ont confiance en leur cause, *Le ciel saura bénir nos armes*. Alfred le Grand déguisé en ménestrel appelle à chasser l'occupant danois, *Al suol trafitto il barbaro Cader dovrà*. Hugues Capet propose à Louis V de justes guerres contre les ennemis de la France. Les anges encouragent Jeanne d'Arc, *Francia per te fia libera, Ecco cimiero e lama, ou Tu dois revêtir l'armure des guerriers*. Henri l'Oiseleur garde l'Allemagne des envahisseurs, *Nun ist es Zeit, des Reiches Ehr'zu wahren !* Othon le Grand libère l'Italie de l'usurpateur, *Terra augusta, ti premo Di tue crude vicende L'aspro tenor m'ispira all'alma*. Milan veut chasser Frédéric Barberousse, *Viva Italia ! Sacro un patto Tutti stringe i figli suoi ! Questo suol che a noi fu cuna Tomba fia dello stranier ! Viva Italia forte ed una, Colla spada e col pensier... Domandan vendetta gli altari spogliati, le donne, i fanciulli dall'empio svenati, Giuriam*<sup>30</sup> ! Viridate combat l'usurpateur norvégien Sostrate, *Il ferro io strinsi Per sostenere i giusti dritti Al soglio di Norvegia Dell'illustre Ericlea*. Les Suédois invoquent le ciel contre le tyran danois, *Arriderà pietoso alle nostr'armi il Cielo. Di giusto zelo nel nostro core Desta l'amore di libertà*. Le prince Igor appelle à combattre l'ennemi de la Russie, et pour les soldats soviétiques, *Notre patrie nous appelle à combattre saintement près des eaux de la Volga*. Catherine Cornaro célèbre la victoire chypriote sur le Lion de Venise, *Dio protesse le giuste bandiere*. Masaniello veut libérer Naples de l'Espagnol, les hommes des Trois-Cantons jurent de délivrer la Suisse, les chevaliers tchèques veulent chasser les Brandebourgeois, *Lève-toi pour la vengeance, lion tchèque, pour sauver la patrie !* La guerre de Rienzi paraît d'abord juste : il se bat pour la justice, son pouvoir vient du peuple et il a, au début, le soutien de l'Église. Et Sulpice proclame naïvement les « justes » buts des guerres révolutionnaires et impériales, *Nous venons mettre la paix partout, la proclamation est plus claire que le jour, nous protégeons les hommes quand ils vont au pas, et les femmes quand elles sont jolies*<sup>31</sup>.

Justice n'est pas victoire : Darius s'étonne de l'abandon des dieux, *sempre adempi I vostri eccelsi e luminosi cenni, E tuttavia con guerra così ingiusta*

<sup>29</sup> Lully, *Persée*, Quinault, Paris 18.4.1682, II 8. Glinka, *Rouslan et Ludmila*, Saint-Pétersbourg 9.12.1842, II 8. Lully, *Alceste*, II 1. Sacchini, *Œdipe à Colone*, Guillard, Versailles 4.1.1686, I 1. Destouches, *Callirhoé*, P. C. Roy, Paris 27.12.1712 rév. 22.10.1743, I 4. Berlioz, *Les Troyens*, fin. III. Piccinni, *Didon*, III 2. Bellini, *Norma*, I 1

<sup>30</sup> Lalo, *Le Roi d'Ys*, É. Blau, OC 7.5.1888, II 1. Mayr, *Alfredo il Grande*, Merelli, Bergame 26.12.1819. Donizetti, *Ugo, conte di Parigi*, Romani, Sc. 13.3.1832, I 1. Verdi, *Giovanna d'Arco*, Solera, Sc. 15.2.1845, pr. Tchaïkovski, *La Pucelle d'Orléans*, Saint-Pétersbourg 25.2.1881, fin. I. Wagner, *Lohengrin*, Weimar 28.8.1850, I. Rossini, *Adelaide di Borgogna*, Schmidt, Rome 27.12.1817, I 6. Verdi, *La Battaglia di Legnano*, début I.

<sup>31</sup> Pergolèse, *Il prigionier superbo*, Federico, Naples 28.8.1733, I 1. Galuppi, *Gustavo I<sup>o</sup>*, n° 11. Borodine, *Le prince Igor*, Saint-Pétersbourg 4.11.1890, I 1. Prokofiev, *L'histoire d'un homme véritable*, Léningrad 3.12.1948 et Moscou 7.10.1960, tab. 10. Donizetti, *Caterina Cornaro*, Saccheri, SC 18.1.1844, sc. fin. Gomes, *Salvator Rosa*, Ghislanzoni, Gênes 22.3.1874, I 1. Auber, *La Muette de Portici*, Scribe, Paris 29.2.1828, n° 8 (voir « La démocratie dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle »). Rossini, *Guillaume Tell*, De Jouy, Bis, Marrast, A. Crémieux, Paris 3.8.1829, fin. II. Smetana, *Les Brandebourgeois en Bohême*, Sabina, Prague 5.1.1866, I 2. Wagner, *Rienzi*, Dresde 20.10.1842, I 1 et 4. Donizetti, *La fille du régiment*, I n° 3.

## Théorie et droit de la guerre

*M'uccidete i vassalli, m'opprimete le genti.* Il vaincra pourtant, l'opéra chrétien croit au *lieto fine* par la justice divine. Mais ne soyons pas simplistes : le Montezuma de Graun est vaincu avant la Révolution, *l'homme véritable* ou les *partisans* de Prokofiev<sup>32</sup> sont victorieux en plein XX<sup>e</sup> siècle.

### INSTRUMENTS ET MOYENS DE LA GUERRE

Instrument essentiel de la guerre juste, une armée régulière, opposée aux bandes de l'ennemi. Aétius rappelle à Attila les Champs Catalauniques, *Tu conduci l'eguale masnada, io comando gli stessi guerrier.* Barberousse théâtral démasque ses troupes, *Le mie possenti squadre s'appressan già*, mais Rolando dédaigneux répond *Di tue masnade Le mercenarie spade Non vinceranno un popolo Che sorge a libertà.* Les Hongrois ferment Nándorfehérvár à la garde allemande, *vils mercenaires.* Jacques V méprise Rodrigo Dhù, *E tu guerriero ? No, di vile gregge sei malvaggio condottor*<sup>33</sup> !

Premier impératif, recruter. Belcore « achète » Nemorino, *Se danari non hai, fatti soldato, e venti scudi avrai*, et lui fait miroiter un avenir de gloire et d'amour. Marion la vivandière, pour enrôler un jeune « aristo », décrit sur fond de *Marseillaise* les beautés de la vie militaire, *Viens avec nous, petit, viens !* Preziosilla, agent recruteur, vivandière et diseuse de bonne aventure, racole des recrues en prédisant gloire et promotion, *Chi brama far fortuna ? Correte allor soldati in Italia... Se vieni, fratello, sarai capitano, e tu colonello, e tu generale.* Pour *la patrie en danger*, le grotesque sans-culotte Matthieu *Populus* et le patriote Gérard appellent aux armes, Madelon l'aveugle offre son dernier petit-fils, *Son la vecchia Madelon, mio figlio è morto,... morì alla presa Della Bastiglia ; il primo suo figlio Ebbe a Valmy galloni e sepoltura. Ancora pochi giorni e io pur morirò... L'ultimo figlio, L'ultima goccia del mio vecchio sangue, Prendetelo ! Non dite che è un fanciullo ! È forte ! Può combattere e morire !* Mais la ferveur peut manquer aux recrues, *Povere madri deserte nel pianto Per dura forza dovemmo lasciar. Della beltà n'han rapiti all'incanto, A'nostre case vogliamo tornar,* malgré les consolations des vivandières, *Non piangete, giovanotti, Per le madri, per le belle, V'ameremo quai sorelle, Vi sapremo consolar, Certo il diavolo non siamo.* Même si *A British tar is a soaring soul*, l'engagement dans la marine, fût-ce la Royal Navy, n'est pas toujours volontaire, *I object ! You've no right to press me.* La solution de Théodorine à Tulipatan reste rare : elle déguise son fils en fille, souvenir bouffon d'Achille à Scyros. Hors la prime d'engagement, l'intérêt matériel du métier est maigre : Mathéo refuse Lorenzo pour gendre, *il n'a pour s'établir que sa paie de soldat.* Mais Aquilio trace le portrait du guerrier et stratège idéal, *Saggio guerriero antico Mai non ferisce in fretta. Esamina il nemico, Il suo vantaggio aspetta, Nè dal calor dell'ira Mai trasportar si fa. Muove la destra, il piede, finge, s'avanza e cede, Fin che il momento arriva che vincitor lo fa,* cruel contraste avec l'inepte roi Dodon qui peine à endosser son armure et ses fils incapables Gvidon et Afrôn qui raillent le général Polgan, mais se laissent détruire avec leur armée, envoûtés par la reine de

<sup>32</sup> Cavalli, *Statira*, Busenello, Venise 18.1.1656, I 7. Prokofiev, *Semyon Kotko*, cp. et Kataïev, Moscou 23.6.1940, V 5, *En Ukraine libre, les partisans ont fait une chaîne. En avant !*

<sup>33</sup> Verdi, *Attila*, Solera et Piave, Fen. 17.3.1846, pr. 4, *La Battaglia di Legnano*, II. Erkel, *Hunyadi Laszlo*, Egressy, Pest 27.1.1844, I 1. Rossini, *La Donna del Lago*, Tottola d'ap. W. Scott, SC 24.10.1819, II 2.

Chemakha. Et dans les combats patriotiques, les femmes réclament leur part, *Ma noi, donne italiche, Cinto di ferro il seno, Sul fumido terreno Sempre vedrai pugnar*, clame Odabella à Attila ; *Que les femmes soient installées sur les chariots et inscrites au convoi militaire*, décident les « partisans »<sup>34</sup>.

Après l'engagement, avant la bataille, le serment. *Combatteremo, trionferemo, Roma/Alba, per te* proclament Horaces et Curiaces, ou avec plus de précision, *Pria di pugnar si sciolgano I giuramenti alterni. E testimoni e vindici Tutti ne sian gli Eterni. Giuriamo per la gloria Di vincere o morir. Si vinti noi sommerterci giuriam al vincitore. Vergogna ed abominio Ricopra il mancatore E la celeste folgore Lo possa incenerir*. Élaboré aussi, le serment de Tito Manlio, repris par Decio au nom des légions, *A voi del basso Averno deità riverite, A te di tre sembianti Ecate stigia, A te o tartareo Giove, Giuro di chi è Latino aborrire sino il nome, Giuro l'odio e la guerra, e sovra questa Lapida ch'il mio piede sacra preme e calpesta, Giuro vuotar del sangue de'ribelli colma tazza spumante : Tito giura, io son Tito e son Romano, Pegno del cor che giuro ecco la mano –Quanto Tito ora giurò, giura armata ogni falange*. Les soldats de Sesto Pompeo, les Suisses de Rossini ou Pacini, les Chevaliers de la Mort à Milan, prêtent un serment solennel<sup>35</sup>.

Outre les soldats et les officiers, nous trouvons un chirurgien militaire, une maison de convalescence pour les blessés et une ambulance de campagne, et des vivandières : Marie, élue *vivandière à l'unanimité*, la Marion de Godard, Stella, qui rejoint Claudine dans le régiment de son père, ou Madame Sans-Gêne, qui évoque son passé devant les sœurs de Napoléon (*Ho trottato dal Reno al Danubio, di battaglia in battaglia, con la santa canaglia, sotto neve, pioggia o mitraglia, tra la fame e gli stenti, raccogliando i feriti, consolando i morenti, chiudendo gli occhi ai morti*) et s'indigne devant l'empereur que les princesses puissent *schernir così l'esercito nella mia persona, visto che servii sotto la bandiera, fiaschetta al fianco. Trentasei mesi di battaglia, dodici combattimenti e una ferita al braccio*. Présents aussi, les musiciens : les bardes entonnent un hymne pour l'armée de Rodrigo Dhù, *O figli d'eroi, Correte, struggete Quel pugno di schiavi. Già l'ombra degli avi Vi pugnano al lato*. N'oublions pas les Rataplan de *La Forza del destino*, *La fille du régiment*, *L'île de Tulipatan*, *La fille du tambour-major*. Avec sollicitude, la Grande-Duchesse s'informe auprès d'un Fritz hésitant du régime des troupes : *Bien nourri ? – Oui, bien nourri... pas mal nourri... des pommes de terre, Très mal nourri tout de même*. C'est toute la vie des camps que regrette Otello, *Ora e per*

<sup>34</sup> Donizetti, *L'elisir d'amore*, II. B. Godard, *La Vivandière*, Bruxelles 21.3.1893. Verdi, *La forza del destino*, II 2. Giordano, *Andrea Chénier*, Illica, Sc. 28.3.1896, III. Verdi, *La forza del destino*, III 9. Sullivan, *H. M. S. Pinafore*, Gilbert, Londres 25.5.1878, fin. I. Britten, *Billy Budd*, Forster et Crozier, Londres 1.12.1951 rév. 13.11.1960, radio, I 1. Offenbach, *L'île de Tulipatan*, Chivot et Duru, BP 30.9.1868. D. Scarlatti, *Tetide in Sciro*, Capece, Rome 1712, I 1-2, III 3 et 5-7. Sarro, *Achille in Sciro*, Métastase, SC (inauguration) 4.1.1737. Haendel, *Deidamia*, Rolli, Londres 1740, I 1 et 5, III 2 et 5. Auber, *Fra Diavolo*, Scribe, OC 28.1.1830, I. Pergolèse, *Adriano in Siria*, Métastase, Naples 25.10.1734, II 4. Rimski-Korsakov, *Le Coq d'Or*, Bielski, Moscou 7.10.1909, posth. Verdi, *Attila*, pr. Prokofiev, *Semyon Kotko*, V 4.

<sup>35</sup> Cimarosa, *Gli Orazii e i Curiazii*, II 2. Mercadante, *Orazi e Curiazii*, II 3. Vivaldi, *Tito Manlio*, Noris, Mantoue 1719, I 1. Soliva, *Giulia e Sesto Pompeo*, Perotti, Sc. 24.2.1818, fin. I. Rossini, *Guillaume Tell*, fin. II. Pacini, *Carlo di Borgogna*, II (voir « Suisse, opéra et politique »). Verdi, *La battaglia di Legnano*, III, *Se alcuno da noi, codardo in guerra, Mostrarsi al voto potrà rubello, Al mancatore nieghi la terra, Vivo un asilo, spento un avel*.

*sempre addio, sante memorie, addio, sublimi incanti del pensier ! Addio, schiere fulgenti, addio vittorie, dardi volanti e volanti corsier ! Addio, addio vessillo, trionfale e pio, e diane squillanti in sul mattin ! Clamori e canti di battaglia, addio !* À côté des camps, les garnisons, le cantonnement et ses dérogations, *Qui vò stanza, qui vò alloggio, Qui mi manda il Quartiermastro.* Les *Soldaten* en égrènent les méfaits, *On ne peut pas ce mois-ci faire un pas devant la porte de la ville sans voir un soldat caresser une fille* et les filles tournent mal. Le bravache, vrai ou travesti, est banal. En temps de paix, Stefan préfère rentrer chez lui : *Au lieu de rester oisifs à l'armée, mon frère et moi rentrerons au foyer, préservant l'armure et le cœur, comme il sied à des serviteurs dévoués de la patrie*<sup>36</sup>.

Le militaire est souvent léger, *Le vin, l'amour et le tabac, C'est le refrain du bivouac.* Mais il a la noblesse du cœur : le Soldat incarne les valeurs de la Révolution (*la libertà deve alleviare le sofferenze eterne senza forza di strage e di terrore*) face à l'Orco et à ses complices, dont il exige des comptes *in nome dell'onore e del diritto di chi combatte e muore.* Miller insulté proteste, *Io fui soldato !* Arnaldo réclame pour titres de noblesse *Quei che niuno a me può torre, Le ferite del guerrier.* Arzace (qui ignore encore sa véritable identité) répond à Assur *Quels que soient en ces lieux les droits de votre place, Vous n'avez pas celui d'insulter un soldat Qui sert et la reine, et vous-même, et l'État.* L'armée sert la promotion sociale, comme l'atteste l'ascension météorique de Fritz, de simple soldat à général en chef, suivie il est vrai d'une dégradation plus foudroyante encore qui le rend à la vie civile. Le savetier Larfaillou s'interroge, *Pour devenir prince, que faire ? Si je m'engageais dans les zouaves ?* Le « Vingt-unième » a gagné tant de combats *Que notre empereur, on le pense, Fera chacun de ses soldats, À la paix, maréchal de France !* Simon Boccanegra est élu doge de Gênes parce qu'il est *Il prode che da'nostri mari cacciava l'african pirata, e al ligure vessillo rese l'antica rinomanza altera.* Sans-Gêne rappelle à Caroline Bonaparte *Non fu Brune strampatore ? Ney bottaio ? Bessières barbier ? Lannes tintore ? Fu garzon d'osteria Murat, vostro marito, si che molti di quelli che lo chiamano Maestà gli avran detto « Ragazzo, porta un piatto pulito ! »* Le capitaine de la garde royale rêve d'être maréchal et victorieux, *Mot danskar... Je combattrai les Danois et les Russes*<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Verdi, *La forza del destino*, III 4. Goublier, *La cocarde de Mimi Pinson*, Ordonneau et Gally, Paris 25.11.1915, II et III. Donizetti, *La fille du régiment*, n° 2. Offenbach, *La fille du tambour-major*, Chivot et Duru, Paris 13.12.1879, II. Giordano, *Madame Sans-Gêne*, Simoni, New-York 25.5.1915, II et III. Rossini, *La Donna del Lago*, I 10. Offenbach, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, I. Verdi, *Otello*, II. Fioravanti, *Le cantatrici villane*, Palomba, Naples 1798, I 16. Paisiello, *Il barbier di Siviglia*, Petrosellini, Saint-Pétersbourg 26.9.1782, I 16 (*Ecco l'amoroso biglietto Che vi manda per me il quartiermastro, Il dottor Bartolo Riceverà e nutrirà, E da dormir darà Per una notte sola Al nomato Lindoro – Tengo un salvoguardia*), Morlacchi, même liv. rév., II 10, Dresde 1816. Rossini, *Il barbier di Siviglia*, Sterbini, Rome 20.2.1816, I 14 (*Dell'alloggio sul biglietto, Osservate, eccolo qua - Qui d'alloggio non può star, Ho il brevetto d'esenzione*). B. A. Zimmermann, *Die Soldaten*, d'ap. Lenz (1776), Cologne 15.2.1965, III 1. Piccinni, *Cecchina*, Goldoni, Rome 6.2.1760. Haydn, *La canterina*, Goldoni, Esterháza carn. 1767. Cimarosa, *Giannina e Bernardone*, Livigni, Venise nov. 1781, *Le astuzie femminili*, Palomba, Naples 26.8.1794, etc. Moniuszko, *Straszny Dwór (Le manoir hanté)*, Checinski, Varsovie 28.9.1865, I 1.

<sup>37</sup> Adam, *Le chalet*, Scribe et Mélesville d'ap. Goethe, OC 25.9.1834. Mascagni, *Il Piccolo Marat*, Forzano et Targioni-Tozzetti, Rome 2.5.1921, II et I. Verdi, *Luisa Miller*, Cammarano, SC 8.12.1849, I 3. Donizetti, *Adelia*, Romani (revu), Rome 11.2.1841, I 8. Catel, *Sémiramis*, Desrioux, Paris 1802, II 3.

La grandeur militaire repose sur la discipline, des petits détails aux grands principes. Carmen raille José de rentrer *au quartier, pour l'appel*, mais Sulpice obéit aussitôt, *C'est l'instant de l'appel ! En avant ! Et ne plaisantons pas avec le règlement !* et le général Boum se proclame *À cheval sur la discipline*. Parfois la discipline est oubliée : au camp de l'armée russe en Crimée, les cadets passent le plus clair de leur temps en batailles de boules de neige arrosées de vodka et en farces et déguisements d'un goût douteux. Mais la discipline peut être sérieuse, voire tragique : *La Servitude Militaire est lourde et inflexible comme le masque de fer du prisonnier sans nom. L'abnégation du guerrier est une croix... Sa couronne est une couronne d'épines et parmi ses pointes l'obéissance passive est la plus douloureuse*. Extrême, la discipline condamne celui qui a vaincu sans attendre l'ordre de combattre : le jeune Manlius a outragé, selon son père, *la patria, l'honneur dell'armi, il consolar decoro, l'inviolabil sempre ordine militar* ; il accepte sa condamnation par respect pour Rome et l'armée, affirmant *Se il mio triste esempio Util tu credi alle Romane squadre, Lieto io pur son di tal sentenza, o padre* ou *Di mia giusta morte Bacio il decreto* ; Vivaldi le sauve malgré l'Histoire par la révolte des légions, acceptable au XVIII<sup>e</sup> siècle (elle rétablit une justice supérieure), mais impensable pour les censures du XIX<sup>e</sup> : *Il fil de' nostri brandi raggruppò di sua vita oggi lo stame, ché non si dee, gran Tito, a chi merta l'allor, la scure infame*. Quintus Fabius Rutilianus est sauvé de même (mais par Tite-Live). *Le prince de Hombourg* reprend le thème : *Celui, quel qu'il soit, qui a conduit la cavalerie au jour de la bataille et s'est mis en marche avec elle sans attendre mon ordre, celui-là est passible de mort, je le proclame, et je le défère devant le conseil de guerre*. Notre victoire serait-elle plus grande encore, cela n'excuse en rien celui par la faute de qui je la dois au hasard. Je veux qu'on obéisse à la loi, dit l'Électeur. Prié de gracier le prince, il répond *S'il peut trouver injuste la sentence, je casse les articles, il est libre* ; Hombourg admet enfin sa condamnation et s'oppose à la rébellion et aux prières des officiers ; alors seulement, l'Électeur fait grâce. La loi militaire est inflexible : le tribunal sait que Billy Budd a été provoqué et calomnié par Claggart, mais doit le condamner car il s'agit de mutinerie, *a word which we scarcely dare speak, yet at moments it has to be spoken, mutiny*. Curieusement, on admet une fois au XIX<sup>e</sup> siècle la mutinerie d'une armée à qui la jalousie a ôté son brillant général, *Niega pagnar l'esercito S'ei non la guida ancor* : souci de justice et d'efficacité. Condamnable, le vainqueur qui a perdu un objet sacré, tel un drapeau : souvenir des aigles de Rome que Germanicus s'enorgueillit d'avoir recouvrées (*Quello che tu rimiri Sopra cerchi dorati Angel Tonante Fu di Varo il vessillo Che barbaro furor tolse e rapillo. Ma a favor de numi Tra nemici il rinvenni*), ce culte est courant. Jeanne d'Arc et Arrigo expirent en serrant leur bannière, *O mia bandiera ! s'apre il ciel !* et *Quell'insegna è l'ultimo voto d'un morente. È salva Italia !* C'est à l'étendard que les Écossais du clan Cameron prêtent serment avant de combattre pour Charles II. Offenbach en donne un écho burlesque, *Voici le sabre de mon père, Tu vas le mettre à ton côté*. Alemar remet à Almanzor la bannière de

---

Offenbach, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, I et III, *Le financier et le savetier*, H. Crémieux et E. About, BP 23.9.1856. Donizetti, *La fille du régiment*. Verdi, *Simon Boccanegra*, Piave, Fen. 12.3.1857, rév. Boito, Sc. 24.3.1881, pr. Giordano, *Madame Sans-Gêne*, II. Pacius, *Kung Karls Jakt (La chasse du roi Charles)*, Z. Topelius, Helsinki 24.3.1852, 4<sup>e</sup> vers. Helsinki 14.4.1880, I 1.

Grenade, *Songe que tu dois compte au prince, à la patrie, Du dépôt précieux que je mets en tes mains*, et Abderame complète *Tu sais que sa perte est un crime Que la mort peut seule expier ?* L'étendard sacré, volé par trahison, est remis aux Espagnols. Almanzor condamné est innocenté en duel judiciaire par un champion « inconnu » (Gonsalve, le général espagnol) qui *rapporte en vos mains la bannière sacrée Qu'Alemar lui-même a livrée. Zoraida di Granata* change noms et péripéties : le roi Almuzir dit à Abenamet *Premier Duce io qui t'eleggo. Ecco omai la sacra insegna, Che Granata ti consegna, Che confido al tuo valor. La sua perdita, il sai, è morte* ; le rôle de Gonsalve disparaît, Abenamet affronte son accusateur Ali, qui avoue *Il sacro Stendardo della patria al campo Ispano Recai per ordine d'Almuzir*<sup>38</sup>.

Plus que les ordres et les enseignes, une difficulté disciplinaire à l'opéra touche les permissions ou leur absence : *Senza un mio cenno in Babilonia Arsace ? E chi ti guidò Dal Caucaso all'Eufrate ?* ou *Des rives de l'Oxus quel sujet vous amène ?* s'indigne Assur ; Arsace peut répondre *Della mia e tua regina un cenno* ou *Mes services, seigneur, et l'ordre de la reine*. Icilio, lui, s'est passé d'ordre pour venir protéger sa fiancée. Défendre femme, fiancée ou fille est un fréquent motif de désertion si la permission est refusée, souvent pour motifs invouables. Les déserteurs sont pourchassés : *Quel disertore...in mio poter cadrà*, jure le duc Adolfo ; *Signori, è quello il disertor che preme*, dénonce le podestat. Qui déserte par peur ou trahison est méprisé, *Hors d'ici toi qui dis de désertir la ville Et de fuir le combat comme un troupeau servile* ou *Il a fait noblement ce que l'honneur conseille, Sous les drapeaux sacrés tomber enseveli... J'aime mieux mon fils mort que vivant comme vous*. Le déserteur, jugé, peut rarement se disculper : *Radamès ! Tu desertasti Dal campo il dì che precedea la pugna. Discolpati... Egli tace. Traditore !* Mais il est de faux déserteurs : Julien est allé chercher des renforts et sa jumelle Dragonette le remplace. Le meilleur exemple est Horace, dont le père pleure le déshonneur dans l'un des plus beaux airs de Mercadante, *Sul padre antico e sui Romani Di qual codardo l'ontà piombò ! Ma tanta infamia con queste mani Nel sangue infame io lavero*<sup>39</sup> !

Cette fuite était une ruse. Car la guerre ne se fait pas qu'avec les armes et on hésite devant certains moyens : Peter Bel, en pays assiégé, détruit ses travaux, horrifié par l'arme ultime qu'il a inventée ; Margared révèle comment anéantir Ys,

<sup>38</sup> Bizet, *Carmen*, Meilhac et Halévy, OC 3.3.1875, II. Donizetti, *La fille du régiment*, I Offenbach, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, I. Suppé, *Fatinitza*, F. Zell et R. Genée, Vienne 5.1.1876. A. Lemeland, *Laure ou la lettre au cachet rouge*. Nicolini, *I Manlii*, Sografi, Sc. 1802. Vivaldi, *Tito Manlio*, III 2. *Trionfo di Quinto Fabio* : cf n. 18. Henze, *Le prince de Hombourg*, I 3, 3<sup>e</sup> partie, II 7, III 9. Britten, *Billy Budd*, I 2 ; accusation et mort de Claggart, et jugement de Billy, II 2. Donizetti, *Zoraida di Granata*, Merelli d'ap. Florian (*Gonsalve de Cordoue*, fin tragique), Rome 28.1.1822 et Rome (rév. Ferretti) 7.1.1824. Biber, *Arminio*, Raffaellini, Salzbourg 1692 (?), I 1. Verdi, *Giovanna d'Arco*, fin. III, *La battaglia di Legnano*, fin. IV. Pacini, *Allan Cameron*, fin. I. Offenbach, *La Grande Duchesse de Gérolstein*, I. Cherubini, *Les Abencérages*, De Jouy d'ap. Florian, Paris 6.4.1813, fin. I et III 7. Donizetti, *Zoraida di Granata*, I 11 et fin. II.

<sup>39</sup> Rossini, *Semiramide*, Rossi, Fen. 3.2.1823, I 7. Catel, *Sémiramis*, II 3. Mercadante, *Virginia*, Cammarano, SC 7.4.1866. Soliva, *La testa di bronzo*, Romani, Sc. 3.9.1816, fin. I. Rossini, *La gazza ladra*, Gherardini, Sc. 31.5.1817, II 12 (le prototype, *Le Déserteur* de Monsigny, Sedaine, Paris 6.3.1769, est indisponible). Massenet, *Le roi de Lahore*, II, *Le Cid*, III 2 (dans les deux cas sur le champ de bataille, au contraire des précédents), *Roma*, I, *Le Cid*, IV 1. Verdi, *Aida*, IV 1. Offenbach, *Dragonette*, Mestépès et Jaime, Paris 1857. Mercadante, *Orazi e Curiazi*, III 5.

*Notre cité par l'écluse est défendue, Qu'on ouvre cette écluse et la ville est perdue*, mais Karnac doit la forcer à agir. *Fingere*, disait Aquilio. Il y a bien des nuances dans ces feintes, de l'intelligence tactique aux « coups tordus », admis ou non selon le camp juste ou non qui s'en sert, et parfois condamnés par les bénéficiaires. Les magiciens sarrasins sont prêts à tout, *Contre nos ennemis mettons tout en usage, Attaquons leur gloire et leurs jours*, mais pour Clorinde, *Nous devons nous venger par de plus nobles coups... L'artifice est toujours indigne d'un grand cœur*. Le chef tartare Titzikan affirme *la ruse est une faiblesse, Elle flétrit le vainqueur*. Tatius réproouve « l'achat » de Tarpéa, *Se i Sabini son forti, Perchè volgersi all'arte ? Di Tarpeo Perchè sedur la figlia, e far che l'oro Alla difesa rocca Apra un sentier, cui sol dovevan col ferro Guadagnarsi i Sabini ? Non fù mai la frode Patto d'anima grande*. Caton se scandalise du guet-apens tendu par Emilia, *E Romana qual sei, Speri adoprare con lode La greca insidia e l'africana frode ?* Agamemnon amer invite Ulysse à ruser, *Tu che d'inganni e frodi Più che del tuo valor superbo vai, Fingi... procura Di persuader Achille*. Quand Issachar, qui veut en secret détruire les uns par les autres chrétiens et musulmans au profit des juifs, va livrer Grenade à Ferdinand, les Espagnols protestent, *Dovrà par tale infamia Finir la santa guerra ?* Cloridaspe prévoit un assaut-surprise à l'aube, *All'hor ch'il sonno alle palpebre umane Tende insidie soavi E le sorprende*. La forêt de Birnam « se déplace », pour masquer les assaillants, *Svelga ognuno e porti un ramo, Che le asconda, innanzi a sè, ordonne Malcolm*. Le commando d'Abigaille envahit le Temple déguisé en Hébreux, *Chi il passo agl'empì apriva ? - Mentita veste*. Le rhingrave de Stein se déguise en pèlerin pour enlever Kunigunde. Bérenger attire Othon dans sa forteresse par une feinte capitulation et l'attaque pendant son mariage. Espions et traîtres, vrais ou faux, pullulent : l'espion anglais soulève Calais contre son maire ; devant Arras, de Guiche attire l'assaut sur les Gascons, *C'est un faux espion espagnol. Il est venu me prévenir qu'on va nous attaquer*. Pirro, complice de Pagano, devenu musulman en Orient, revient à sa foi première à l'approche des Croisés et leur livre Antioche, *A me fidate son d'Antiochia le mura,... Schiudero per l'empio muro Al mio popolo un ingresso*. Jehan Maillard s'inquiète des errances d'Eustache, *Ce n'est pas par hasard, drôle, je te le dis, Qu'un homme comme toi s'égare Vers le camp de nos ennemis*, et Eustache tente Marcel, *De la bastille Saint-Denis Si la porte, la nuit prochaine, était ouverte, Le Navarrais prendrait Paris*. Les Polonais achètent Soussanine, *Offrons-lui de l'or, Il marchera sûrement*, et il feint d'accepter, *J'irai, je les perdrai dans les marais et les bois profonds Si loin que tous périront*. L'esclave gaulois Vestapour a deux fils, deux héros dans l'armée africaine, donc un mobile secret pour sauver Fausta, *Le salut des Romains à sa perte est lié. Il restera souillé, ce temple tutélaire, La Vestale vivra, Et dans deux jours, à Rome, Hannibal entrera*<sup>40</sup> !

<sup>40</sup> Landowski, *Le Fou*, Nancy 1.2.1956. Lalo, *Le roi d'Ys*, II. Campra, *Tancredi*, Danchet, Paris 7.11.1702, I 4 et III 5. Cherubini, *Lodoiska*, Fillette-Loroux, Paris 18.7.1791, I 3. G. Puccini I<sup>er</sup>, *La confederazione de'Sabini con Roma*, Lucques 1765. *Catone in Utica*, Métastase (Vivaldi, III 6, Ferrandini, III 7). Martin y Soler, *Ifigenia in Aulide*, Serio, SC 12.1.1779, I 7. Apolloni, *L'Ebreo*, I 4. Cavalli, *Statira*, II 1. Verdi, *Macbeth*, Piave et Maffei, Florence 14.3.1847 rév. Paris 19.4.1865, IV 1 (cf Bloch, *Macbeth*, Fleg, OC 30.11.1910, sc. fin., *La forêt approche, C'est l'armée ennemie, Ils avaient coupé des branches qu'ils portaient devant eux*), *Nabucco*, Solera, Sc. 9.3.1842, I. Reinthaler, *Käthchen von Heilbronn*, Bulthaupt d'ap. Kleist, Francfort 8.12.1881. Rossini, *Adelaide di Borgogna*, fin. I.



## Théorie et droit de la guerre

L'opéra n'omet pas la plus illustre ruse de guerre : Sinon introduit le cheval de Troie (*Si dans votre Ilion il parvenait jamais, Victorieuse désormais, La race de Priam ferait trembler la terre*) et exulte, *Poco valea la spada d'Ulisse e Agamennone Se non era la frode di Sinone*. Mais la ruse la plus fréquente est la séduction. Le grand prêtre de Dagon paie Dalila (*Déchire de son cœur l'invulnérable écorce Et surprend le secret qui nous cache sa force*), que la Tromperie encourage (*Senza inganno non trionfa la beltà, Vanne, incontra Sansone. Di lusinghe guerriere arma la fronte*) et qui vante son succès, *Ho vinto, amici, È mio servo Sansone, da legami d'amor fu per me cinto*. Sur l'ordre de Debora, en violation des lois de l'hospitalité, Jael attire et tue chez elle Sisera vaincu et fugitif, *Vengeance divine to my pavilion led The trembling fugitive... He ask'd for water from the limpid brook, But milk I gave him in a copious bowl... In some few moments he sunk down to rest. Then I was conscious, Heav'n, that happy hour Had placed the foe of Judah in my pow'r*, et les Israélites rendent grâces au Dieu des armées, *So sei dir dank gesagt vor allen, O Held, der Helden Sieges Gott*. Chez Pizzetti, Debora envoie Jaele (Jael, en italien) attirer Sisera (qu'elle sait épris de Jaele) hors de sa forteresse inexpugnable pour le forcer au combat ; Jaele, à son tour éprise, tue Sisera vaincu pour lui épargner des supplices<sup>41</sup>. Judith va d'elle-même séduire Holopherne, *Vezi e amori fingerò, porterò nel mio volto amico affetto, Ma nel core il rigore sentirò Di mortal sdegno* ; il la reçoit bien, *Donna gentil, nei vaghi lumi tuoi Amor pose il suo regno* ou *Sede, o cara, Dilecta speciosa, Mea vivida rosa*. La Judith de Métastase, étonnée de cette bonté sur ce visage, n'hésite pourtant pas à tuer Holopherne après l'avoir enivré, *Vinto Oloferne istesso dal vino, steso dormia sulle funeste piume, I voti a Dio rinnovo in sì gran passo e su l'empio cervice il colpo abbasso*, et chacun l'acclame, *Mieterai mille palme a un colpo solo* : Naumann a longuement développé cette phrase, quand la menace française pesait sur la Saxe. À Munster, l'anabaptiste Hille tente de tuer l'évêque Waldeck qui assiège la ville, *wie Judith hat getötet Holofernes*. Au temps du *Risorgimento*, Solera et Verdi font de l'Hildegonde de Zacharie Werner une Odabella émule de Judith, *Rinnovar di Giuditta l'istoria Odabella giurava al Signor*<sup>42</sup>.

Hors de la Bible, la magicienne Armide, princesse de Damas, d'elle-même ou poussée par Ismen, séduit Renaud, car *les Enfers ont prédit cent fois Que contre ce guerrier nos armes seront vaines* ; elle enlève à Godefroi de Bouillon d'autres héros, feignant d'implorer leur aide pour reconquérir son trône, *Fra tanti, Che qui ti fan corona, eccelsi eroi, La desolata Armida a te richiede*, mais elle s'éprend de

---

Donizetti, *L'assedio di Calais*, I 7. Alfano, *Cyrano de Bergerac*, Rostand/H. Cain, Rome 22.1.1936 et Paris mars 1936, III (cf Tamberg, *Cyrano de Bergerac*, Kross, Th. d'Estonie 1976, III, *J'ai fait savoir à l'ennemi que cette partie du front est la plus vulnérable*). Verdi, *I Lombardi*, II 2. Saint-Saëns, *Étienne Marcel*, Gallet, Lyon 6.2.1879, III 3 et IV 2. Glinka, *La vie pour le Tsar*, fin. III. Massenet, *Roma*, III.

<sup>41</sup> Berlioz, *Les Troyens*, I (sc. coupée par Berlioz pour abrégé, récemment rétablie). Cavalli, *Didone*, Busenello, Venise 1641, II 7. Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, Lemaire, Weimar 2.12.1877 et Rouen 3.3.1890, II. Aliotti, *Il Sansone*, Naples 1686. Ferrari, *Il Sansone*, Giardini, Modène 1680. Haendel, *Deborah*, Humphreys, Londres 17.2.1733. G. J. Werner, *Debora*, Tauffer, Eisenstadt 4.4.1760. Pizzetti, *Debora e Jaele*, cp, Sc. 16.12.1922.

<sup>42</sup> A. Scarlatti, *Giuditta*, Pamphili, Naples 1693, I 1. F. A. de Almeida, *Giuditta*, an., Rome 1726, II. Vivaldi, *Juditha triumphans*, Cassetti, Venise 1716, I. Métastase, *Betulia liberata*, Mozart, cp. 1771, II. Naumann, cp. V. 1786, Dresde 1805, posth., II. Corghi, *Divara - Wasser und Blut*, Saramago, Munster 31.10.1993 (pour les 1200 ans de la ville), II 6. Verdi, *Attila*, I 2.

## Marie-Bernadette Bruguière

Renaud et le garde dans son domaine enchanté, d'où le délivreront Ubalde et le Danois. La reine de Chemakha ensorcelle l'ennemi par le chant et la danse. Amonasro force sa fille à surprendre les secrets égyptiens, *Radamès so che qui attendi, Ei t'ama, Ei conduce gli Egizi, Intendi ?* Jordane joue de l'amour de Gautier pour tenter de le « retourner » par le voyage vers Montségur. Achille veut s'allier aux Troyens en épousant Polyxène, mais Hécube ordonne à sa fille de le poignarder à l'autel, *A quel barbaro che t'ama Pronta morte dei recar*. Bien qu'indignée (*All'eroe che tanto adoro Mortal colpo in sen vibrar ?*) Polyxène consent, et les trahisons s'enchaînent : Antiloco annonce *Orribil fellonia Agl'inimici in preda Diè queste mura. Apriro ad essi il passo Per l'Apollinea porta I seguaci d'Achille*, Achille veut intervenir, mais Hécube le fait massacrer. À Palerme, Procida accumule les moyens douteux : il suggère aux Français d'enlever les fiancées siciliennes en insinuant que c'est le droit du vainqueur et apparaît comme un héros parce que grâce à lui Hélène a été respectée (les soldats ont cru le remercier en la lui laissant !), il ordonne à Hélène d'accepter l'amnistie et le mariage avec Henri qui scellera la réconciliation, il profite de l'euphorie et de la confiance qui règnent alors pour organiser le massacre à l'occasion du mariage, il fait chanter Hélène de façon odieuse pour lui imposer son plan : plus odieux que Montfort, il est pourtant censé être un héros<sup>43</sup>.

La prise d'otages est usuelle : Zaccaria menace de tuer Fenena pour intimider Nabucco, *Pria che tu profani il Tempio, Della tua figlia scempio Questo pugnal farà*. Sosarme s'offre en otage. Isaac de Chypre garde la fiancée de Richard, *Arrestati, Riccardo, o qui la sveno*, et sa fille Pulchérie s'offre en contre-otage. Christian de Danemark saisit les mères, femmes ou enfants des alliés de Vasa, mais ses officiers refusent de les tuer. Balthazar prend en otages la femme et le fils de Cyrus, situation déjà récurrente dans l'opéra baroque. L'opéra moderne présente un dénouement tragique et historique : le 23 septembre 1943, le jeune carabinier Salvo d'Acquista s'accuse, bien qu'innocent, pour sauver les otages que les Allemands allaient fusiller en représailles, car *Le leggi di guerra parlano chiaro Per ogni attentato a un soldato Tedesco, dieci Italiani devono morire*<sup>44</sup>.

### LE DROIT DE LA GUERRE

La guerre s'ouvre normalement par une déclaration et l'opéra n'en est pas avare. Elles sont souvent laconiques, ainsi ce dialogue entre César et Caton : *Chiedimi guerra o pace, Soddisfatto sarai – Guerra mi piace – E guerra avrai* ou entre Richard et Isaac, *Questa destra riserra o guerra o pace, Scegli ! – Guerra –*

---

<sup>43</sup> Dvorak, *Armida*, Vrchlický, Prague 25.4.1904, I 1 (*Seule une ruse t'aidera à gagner*). Lully, *Armide*, Quinault, Paris 5.2.1686, I 1. Gluck, même liv., Paris 23.9.1777. Rossini, *Armida*, Schmidt, SC 11.11.1817, I 3. Autres versions disponibles, Stradella, *Lo schiavo liberato*, Baldini, Rome v.1675, Jommelli, *Armida abbandonata*, De'Rogatis, SC 30.5.1770, Haydn, *Armida*, Portà, Esterháza 26.2.1784, Sarti, *Armida e Rinaldo*, Coltellini, Saint-Pétersbourg 15/26.1.1786. Tchaïkovski, *Le Coq d'or*, II. Verdi, *Aida*, III. Landowski, *Montségur*, cp, Caillet et Sainderichin d'ap. Lévis-Mirepoix, Toulouse 1.2.1985, fin. I. Manfroce, *Ecuba*, fin. II et III 2. Verdi, *Les Vêpres siciliennes*.

<sup>44</sup> *Nabucco*, I. *Sosarme*, II 5. *Riccardo Primo*, III 3. *Gustaf Wasa*, I 6-7 et III 5-8. Rossini, *Ciro in Babilonia*, Aveni, Ferrare 1812. A. Fortunato, *Salvo d'Acquista*, Forti, Palerme 22.6.2002.

*Guerra ? E guerra avrai ; plus bref encore, l'échange entre Omar et Zopiro, Dunque tu vuoi ? – La guerra*<sup>45</sup> !

Il faut des alliés. Pour se révolter contre Rome, Hérode ne manque pas de promesses : *Dites, quels sont vos gages ? – Tu nous garderas comme otages – Que nous apportez-vous ? – Quinze mille chevaux – Des hommes ! – Des armes ! – Cent chariots !* Mais les alliés peuvent être incertains : séduit par Sophonisbe, Massinissa change de camp en une phrase, *Su questo brando io giuro odio eterno ai Romani, ed eterna amistà giuro a Cartago*<sup>46</sup>.

Des trêves suspendent les hostilités : *Consentono gli Argivi Di sospendere l'assedio E della guerra i danni, Onde onorar del mio germano l'ombra. Col di la tregua avrà principio e fine*, explique Polyxène ; elles sont sollicitées, accordées, pour une durée fixée, *Ei tregua chiese e son l'arme per ora Fra noi sospese, Al terzo sole La tregua ha fin*. Elles sont parfois violées : Nadori révèle à Tristan d'Acunha que la trêve, sacrée pour lui, va être rompue par Dandau. Elles permettent de négocier : *In pacifica tregua È Roma questo di, Mezio e Tullo agiron leale affar ;* dans les guerres entre Guelfes et Gibelins, les offres de paix et de mariage de Roméo ou Boniface Geremei aux Capulets ou aux Lambertazzi sont brutalement repoussées. Ernesto réclame le respect des conventions, *A te m'invia Di nostre schiere il duce. Egli richiede che ragion si dia Degli insulti a noi fatti, A noi che rispettiamo e leggi e patti*, et sur le refus d'Agorante rompt officiellement la trêve, *Termine ha dunque Ogni tregua fra noi*. Pendant ces trêves, on négocie ; à Calais, on hésite : six hommes doivent-ils mourir pour sauver la ville, et qui les choisira ? Mais les conditions anglaises aux bourgeois de Calais sont acceptées, *Oggi tregua è concessa, Il di novello Fia segnal dell'assalto e a voi l'estremo. Voler supremo È del monarca le città ribelli Di Francia atterrir con memorando Severo esempio, quindi Sei cittadini di Calais, sortiti Di nobil sangue, fian condotti al campo Cinti d'aspre ritorte, E piomberà su loro infamia, morte- Pria che in mar discende il sole, Tratte in campo al Re brittanno Le sei vittime saranno. Des rachats sont offerts, Se stesso Offre in cambio del padre, e sue catene Con raro esempio, di spezzare ottiene, des échanges organisés, Exchange a warrior captain for a woman ! –It is agreed already past revoking : Witness the royal seals of Troy and of Greece. L'immunité des négociateurs n'est pas toujours respectée : Le droit des messagers nous protège, insiste Roland, mais pour le roi Boland, *Le lâche est le faible esclave du puissant. Vous expiez par la mort votre témérité*. Alors que Renaud est venu négocier la paix, les rois épris d'Armide, *au mépris des droits de la guerre, Ont lâchement attaqué ce héros*<sup>47</sup>.*

<sup>45</sup> *Catone in Utica*, Vivaldi II 9, Ferrandini II 11. *Riccardo Primo*, II 3. Von Winter, *Maometto*, Romani d'ap. Voltaire, Sc. 28.1.1817, I 2.

<sup>46</sup> Massenet, *Hérodiade*, Millet et Grémont, Bruxelles 19.12.1881, II 2. Paer, *Sophonisba*, Ros(s)etti, Bologne 19.5.1805, I 13.

<sup>47</sup> Manfroce, *Ecuba*, I 1. Sarti, *Enea nel Lazio*, Moretti, Saint-Pétersbourg 1799, I 1 et I 3. Spohr, *Jessonda*, III. Cimarosa, *Gli Orazii*, I 2. Vaccai, *Giulietta e Romeo*, Romani, Milan 31.10.1825, I 3 (*Pace e amistà propongo, o Guelfi, a voi*). Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, même liv. revu, Fen. 11.3.1830, I 3 (*Lieto del dolce incarco a cui mi elegge de'Ghibellini il Duce, io mi presento, nobili Guelfi, a voi*). Donizetti, *Imelda de' Lambertazzi*, Tottola, SC 5.9.1830, I 5 (*Fin'ora invano Pace insidiosa offri l'astuto Guelfo, E il termine già scorse Che a trattato novel preclude il varco*). Rossini, *Riccardo e Zoraide*, Berio, SC 3.12.1818, I 9. Wagner-Régeny, *Die Bürger von Calais*, Neher, Berlin 28.1.1939. Donizetti,

La guerre finit normalement par la défaite d'une des parties. *La ville est prise ! Main basse ! - Quartier !* répondent les vaincus d'un ton lamentable. Le vainqueur doit calmer ses troupes, voire ses généraux. *Facciasi strage sol di chi resiste*, ordonne Richard, quand Oronte clamait *Cada la turba vil preda di morte*. Gustave Vasa arrête le massacre, *Soldats, cessez de tuer. Notre noble victoire doit être scellée par la clémence*. Scipion ajoute l'amitié à la clémence, *Cessate, Del Tebro incliti figli, Contro i vinti nemici D'insanguinare ancor le spade ultrici. Se implora mercè l'Ibero audace, S'accolga pure in amistade e pace*. Mais il n'y a pas toujours quartier, pillage et massacre sévissent : *Sans toi, ils passeront les nouveaux-nés aux flammes, ils tueront les vieillards, ils raviront les femmes, s'affolent les Thébains que la possession des restes d'Œdipe sauverait du désastre. Non perdonate al tempio ? E dagl'istessi altari Con sacrilego ardir levate a forza Una vergine orante ?* s'indigne Cassandre. *La città d'Asia regina vasto incendio avvampa e involve, fra faville e fumo e polve greca fiamma striderà*, prédit Pallas. *Del sangue degli empi rosseggian le sale*, jubilent les Goths. *O vinti, il capo a terra ! Il vincitor son io... Mio furor, non più costretto, Fa dei vinti atroce scempio, Saccheggiate, ardete il Tempio, Fia delitto la pietà*, rugit Nabucco. *Il mio rival odiato Non bramo in guerra estinto, Fra scherni e fra catene Cadrà dai colpi infranti*, se réjouit Séid. Les dépouilles sont brandies : *Ecco le opime spoglie, i prigionieri, I trofei conquistati*, annonce Ariodante. Même le noble Collatin aspire au pillage. On rêve de butin : *Le navi di bisso scarlatta ripiene, di perle, d'argento, di tutta la preda furiosa di guerra che l'arme di lui vittoriosa mi reca, exulte Semirama ; La ricca preda allor Nostra sarà*, anticipent les Sarrasins. On le contemple, *Vè gli elmi senza cerebri ! E mitre ! E barbaresche cidari ! Diademi d'oro ! Licui di templi ! Clamidi, ciste mistiche ! Cade di miele ! Le anfore dei vini !* s'extasient les Mycéniens. On le répartit, *Les princes de la steppe sont là pour le partage, quarante princes guerriers ; au premier ira ce heaume d'or que portait le jeune Russe ; le second aura sa croix de baptême ; au troisième, son sabre d'argent*<sup>48</sup>.

Quant aux vaincus, heureux malgré leurs plaintes ceux à qui s'ouvre l'exil, *La mia casa gli strani han distrutta, mi han costretto la patria a lasciar*. Un vainqueur généreux peut accorder vie et liberté, comme le demandent les Éthiopiens et Radamès, *Ma tu Re, tu signore possente, A costoro ti mostri clemente, Oggi noi siam percossi dal fato, Ah ! doman voi potria il fato colpir – A te pei prigionieri Etiopi Vita domando e libertà*. Charlemagne rassure ses prisonniers, *La fortune de la guerre vous a livrés à moi, mais ne craignez rien, même dans l'orage des batailles les droits des hommes ne sont pas oubliés. Je ne peux vous renvoyer chez vous, mais vous êtes libres dans mes États*. L'empereur Claude pardonne à Caractacus et aux Bretons, *By the gods they shall not die, Their blood would curse*

---

*L'assedio di Calais*, II 4 et fin. II, *Zoraida di Granata*, I 4. Walton, *Troilus and Cressida*, II 2. Schubert, *Fierrabras*, II. Sacchini, *Renaud, Le Bœuf*, Paris 25.2.1783, II 3.

<sup>48</sup> Lully, *Alceste*, II. Haendel, *Riccardo Primo*, III 3. Naumann, *Gustaf Wasa*, III 9. J. C. Bach, *La clemenza di Scipione*, an., Londres 1778, I 1. Enesco, *Œdipe*, Fleg, Paris 13.3.1936, IV sc. fin. Cavalli, *Didone*, I 2. Gluck, *Paride ed Elena*, Calzabigi, Vienne 3.11.1770, V 3. Gobatti, *I Goti*, Interdonato, Bologne 30.11.1873, fin. Verdi, *Nabucco*, fin. I. Pacini, *Il Corsaro*, I. Mayr, *Ginevra di Scozia*, Rossi, Trieste 21.4.1801, I 7. Respighi, *Lucrezia*, Guastalla, Rome 24.2.1937, *Semirama*, A. Cerè, Bologne 1910, I 1. Rossini, *Tancredi*, Rossi, Fen. 6.2.1813 (fin. original). Gnegchi, *Cassandra*, cp et Illica, Bologne 5.12.1905, II. Rimski-Korsakov, *Kitège*, Bielski, Saint-Petersbourg 20.2.1907, III 2.

*the ground to which it grew.* L'Anglican Sovrano Parlamento fait grâce aux vaincus, sauvant Arturo et Elvira. Marion, qui a fait évader le marquis, chef vendéen, est condamnée par son amoureux au nom de la discipline militaire, mais sauvée par un décret de la Convention annonçant la fin de la guerre et une amnistie générale. Mais il n'en va pas toujours ainsi. Créuse est en partie exaucée, *Con quest'armi [Enea] Difendi Anchise, Ascanio e tua consorte Dal ferro, dall'incendio e dalla morte*, mais le suicide est souvent la seule issue pour les femmes, *Pria che in me la mano Distenda il Musulmano, Questo pugnal da forte Nel cor m'immergerò*, assure Anna Erisso. *On ne nous verra pas par les Grecs profanées*, jurent Cassandre et ses compagnes. Plus souvent vient la captivité : *J'ai été réduite en esclavage, malheureuse, et les Achéens ont laissé le Cheval hennissant, avec ses ornements d'or, à nos portes*, pleurent les Troyennes. Pyrrhus traite Andromaque en princesse, *Chi fosti mi rammento e non chi sei*, mais il est prêt à livrer Astyanax, *E de'Teucri il solo erede Or fra lacci rendero*. Agamemnon sollicite pour Cassandre une bonté que Clytemnestre feint de promettre, *Non prigioniera, qui sei ospite* ; mais Cassandre mourra sans regret, car pour les captifs, *O vita, angoscia lenta, o voi, felici voi, spenti eroi !* Rares sont les prisonniers peu pressés de rentrer, tel le comte de Gleichen épris de sa belle géôlière. Turandot revit le destin de son aïeule, *Il regno vinto ! E Lo-u-ling, la mia ava, Trascinata da un uomo come te, Come te, straniero, Là nella notte atroce Dove si spense la sua fresca voce*<sup>49</sup> ! Sophonisbe, Cléopâtre, Éponine redoutent d'être traînées en triomphe<sup>50</sup>.

*Al fin la pace È necessaria al vinto, Utile al vincitor*, dit platement l'empereur Hadrien. On traite donc. Le roi de Rome et le fétial jurent le traité avec Albe dans une exacte traduction de Tite-Live (I 24), *Venga il padre patrato per il dittatore d'Alba – Re, mi comandi col padre patrato del popolo Albano stringere il patto ? - Faccio e che sia senza frode del popolo mio dei Quiriti – Odimi, Giove, e tu, padre patrato del popolo Albano, odi, e tu popolo d'Alba ; la gente Romana non mancherà prima al patto che in buona fede qui giura. Ma se per frode mancasse, allora tu, Giove, ferisci !* Le Holsteiner fait un communiqué : *À Munster se sont réunis les envoyés de l'empereur, des princes, des prélats, des villes et de tous les États. Leur travail a abouti : la paix termine aujourd'hui les fureurs guerrières de trente ans. Tristan rappelle À champ découvert, devant le peuple entier, le serment d'oubli a été juré.* Moins technique, Eurinda unit la paix et l'amour, *io per smorzar l'antiche e fiere guerre Con il regno di Cipro, e per dar premio Di Floridoro al memorando amore, Dalla giustizia ho incatenato il core*. Les peuples rendent grâces, *Grâce au ciel, ô héros, les bienfaits de la paix nous sont rendus*. Flore soupire *Que la paix nous promet de douceurs !* Pour le traité de Rastatt, qui rend ses États à Maximilien Emmanuel de Bavière, Torri a fait chanter la Victoire puis Apollon (comme il convient pour cet allié de Louis XIV), *Goûtons dans ces*

<sup>49</sup> Gobatti, *Luce*, Interdonato, Sc. 1875, n° 7. Verdi, *Aida*, II 2. Schubert, *Fierrabras*, II 2. Elgar, *Caractacus*, Acworth, Leeds 1898, sc. 6. Bellini, *I Puritani*. Godard, *La Vivandière*. Cavalli, *Didone*, I 1. Rossini, *Maometto II*, I 3. Berlioz, *Les Troyens*, II 2. Eleni Karaindrou, mus. sc., *Les Troyennes* d'Euripide, Épidaure, 31.8.2001, *Une ode de larmes*, stasimon 1. Rossini, *Ermione*, I. Taneiev, *Oresteia*, Wencksterr d'ap. Eschyle, Moscou 1895, I 2. Gncchi, *Cassandra*, II. Schubert, *Der Graf von Gleichen*, Von Bauernfeld, inach., cr. Cincinnati 12.3.1994, I 1. Puccini, *Turandot*, Adami et Simoni, Sc. 25.4.1926, II.

<sup>50</sup> Voir « La majesté de Rome ».

## Marie-Bernadette Bruguière

*aimables lieux Les douceurs d'une paix charmante. –Après avoir chanté les fureurs de la guerre, Qu'il est doux de chanter les douceurs de la paix. Déesses des beaux arts, favorisez mes vœux, Par d'aimables concerts signalez votre zèle, À l'honneur de la paix qu'une fête nouvelle Soit le règne charmant et de ris et de jeux. Puisse briller partout l'excès de votre joie, La tristesse s'envole à l'aspect des plaisirs ; Et la cruelle guerre à sa fureur en proie Va vous faire oublier vos larmes et vos soupirs.* Petite-fille de Maximilien Emmanuel, la future électrice de Saxe, à la fin des aventures de Talestris, unit Amazones et Scythes dans la concorde, *Concordia eterna fra noi si stringe alfin. Sicuro or questa renda per sempre il regno*<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Pergolèse, *Adriano in Siria*, I 4. Porrino, *Gli Orazi*, Guastalla, Sc. 1.2.1941 (Cf. D. Porte, *Roma Diva*, Paris 1987, p.84-85). R. Strauss, *Friedenstag*, sc. fin. Wagner, *Tristan und Isolde*, Munich 10.6.1865, I. Stradella, *Il Moro per amore*, F. Orsini, Gênes 1681, fin. Weber, *Euryanthe*, H. von Chézy, Vienne 25.10.1823, fin. I. Rameau, *Naïs*, pr. 5. Pietro Torri, *Le Triomphe de la Paix*, an. (le librettiste n'était probablement pas français : son français est parfois maladroit et sa métrique est hasardeuse), lieu et date précise (en 1714) de la création inconnus. Marie Antoinette Valburge de Bavière, électrice de Saxe, *Talestri regina delle Amazzoni*, cp, Nymphenbourg 1760, finale.

## L'EXPLOITATION DE L'HISTOIRE

*Toutes ces victimes sont des ennemis de l'État ! Des femmes, des enfants, ennemis de l'État ! Et c'est au nom de la liberté que le crime nous réduit à cet horrible esclavage ! Ô Liberté ! Jusqu'à quand les hommes laisseront-ils tromper, avilir, égorger en ton nom ?* Non, ce n'est pas un pamphlet royaliste ni une pièce de la Restauration, mais un extrait du *Brigand* du citoyen Hoffman, musique du citoyen Kreutzer. La date ? 7 Thermidor an III : on va célébrer l'anniversaire de la chute de Robespierre. Mais *Le Brigand* n'évoque pas la Révolution française. La scène est en Écosse, où le vertueux Villiam (*sic*) et sa femme Jenni déplorent les atrocités commises par un certain Kirk (au nom évocateur de fanatisme), pour le parti du « protecteur », Cromwell (qui n'est pas nommé). Les gens de Kirk chantent *Jour de triomphe, jour de gloire ! Répandons partout la terreur, La mort, le carnage, l'horreur ! Victoire, victoire, victoire ! Vive, vive le protecteur !* Kirk proclame *Pour effacer jusqu'à la trace Des rebelles et des brigands, Il faut exterminer leur race Dans leurs femmes et leurs enfants, Des cris de ces jeunes vipères, Que vos cœurs ne soient point émus ! Ces enfants vengeraient leurs pères, Mais les morts ne se vengent plus.* On reconnaît (est-ce volontaire ?) les instructions de la Convention en Vendée, dont l'application enthousiaste n'avait pas empêché Westermann d'être liquidé avec les Dantonistes. Donné à l'Opéra-Comique National, *Le Brigand* est une pièce à sauvetage : Kirk propose à Jenni l'odieux marché habituel pour épargner son mari Villiam, mais les soldats et le peuple se soulèvent. Belle exploitation de l'histoire, histoire anglaise de surcroît, cette Angleterre honnie par les Robespierriéristes et à laquelle on les assimile désormais. Mais cela n'a rien de fondamentalement original.

L'opéra fut dès sa naissance à la cour de Florence un art politique, destiné à exalter le Prince ou la cité<sup>1</sup>. Il sera longtemps un instrument du pouvoir, utilisant volontiers l'histoire comme moyen de propagande. Pendant la révolution française, l'Opéra suit tant bien que mal la ligne politique : en témoignent les révisions du *Tarare*<sup>2</sup> de Beaumarchais et les œuvres illustrant l'esprit nouveau avec une Histoire ultra-politisée. Œuvres de circonstance, ces opéras sont rarement remontés, on n'en connaît guère que les titres, révélateurs : de Désaugiers, *La Prise de la Bastille, hiérodrame tiré des livres saints* (!), suivi du *Te Deum* de Gossec, pour la Fête de la Fédération (plusieurs fois reprise, cette œuvre perdue exigeait plus de six cents musiciens et chanteurs, quatre cloches pour le tocsin, vingt-quatre tambours, des canons pour la prise de la Bastille, le grand orgue de Notre-Dame, etc), ou *Le*

---

<sup>1</sup> Les opéras vénitiens se conforment aux orientations politiques de la Sérénissime et ce n'est pas par hasard que Postel, bourgmestre de Hambourg, a écrit des livrets pour le Marché-aux-Oies.

<sup>2</sup> Musique de Salieri, Paris, 8.6.1787, rév. 1789, 1790, 1795, 1802, 1819. Nouveau livret de Da Ponte (*Axur, re d'Ormus*) et musique revue, Vienne, 8.1.1788.

*congrès des rois* (1794) de Grétry, Cherubini, Méhul, Trial, Deshayes, Solié, Jadin, Dalayrac, Berton, Kreutzer, Devienne et Blasius<sup>3</sup>. En l'an II, l'Opéra-Comique mobilise les Grecs des guerres médiques : *La Grèce est menacée, en ce péril extrême, Armez-vous, remplacez un père qui vous aime... Entends la voix de la Patrie, Arme-toi, vole à son secours, C'est à cette mère chérie Que tu dois consacrer tes jours*, dit Callias à son fils qui allait se marier, *Sois amant, sois époux, et surtout citoyen* ; le jeune Anténor fera son devoir et sera tué glorieusement (*Nous jurons tous de venger ton trépas, À la fureur qui nous anime L'ennemi n'échappera pas, Jeune héros, sainte victime, Nous jurons tous de venger ton trépas*) ; les combattants paraphrasent la *Marseillaise* : *Déjà dans nos fertiles champs Les satellites des tyrans Sèment l'horreur et le carnage*<sup>4</sup>.

Quand la République « cherche un sabre », l'adaptation d'*Adriano in Siria* de Métastase présente des aménagements suggestifs. L'Adriano italien disait *Valorosi compagni, Voi m'offrite un impero Non men col vostro sangue Che col mio sostenuto, e non so come Abbia a raccogliere tutto De'comuni sudori io solo il frutto. Ma se al vostro desio Contrastar non poss'io, farò che almeno Nel grado a me commesso Mi trovi ognuno di voi sempre l'istesso. A me non servirete, Alla gloria di Roma, al vostro onore, Alla pubblica speme, Come fin or, noi serviremo insieme* (I 1). Modestie du chef et service du bien commun sont de vieux thèmes. La version française<sup>5</sup> élargit et nuance. Flaminius proclame *Il n'a point des tyrans les maximes cruelles. Adoré des soldats mais au sénat soumis, Il porte la terreur chez les princes rebelles, La paix et le bonheur chez les peuples amis* (I 1) ; le chœur acclame Adrien, *Sage héros, toujours grand, toujours juste, Redoutable à l'Asie et dans Rome honoré, Soutiens les lois, et que ton front auguste S'accoutume au laurier sacré. Adrien s'explique Soldats, fiers soutiens de l'Empire, Vous voulez que mon bras dirige vos exploits. Puissé-je des Romains justifier le choix ! C'est la seule gloire où j'aspire. Ce n'est point moi que vous servez, C'est Rome, Rome seule à qui vous vous devez. Au faite des grandeurs je saurai reconnaître Que je suis votre chef et non pas votre maître. Respectons, vous les lois, et moi la liberté. Général et soldats, ce saint nom nous rassemble, Général et soldats, nous servirons ensemble Pour la gloire de Rome et sa prospérité* (I 3). Le texte va à Bonaparte, précisément en Syrie à cette date, mais s'adapterait à Joubert ou à un autre des généraux populaires du temps. Les années suivantes, l'opéra glorifie Napoléon en Numa, en Trajan, en Cortez ou en un Licinius imaginaire, dans des œuvres qui annoncent le grand opéra : sujet historique, mise en scène fastueuse, ballets, mouvements de

<sup>3</sup> Citons Grétry, *Denys le tyran, maître d'école à Corinthe* 1794 (enr. en 1989), *Joseph Barra* 1794, *La rosière républicaine ou la fête de la vertu* 1794, R. Kreutzer, *Le siège de Lille* 1792, *Le déserteur de la montagne de Ham* 1793, *Le lendemain de la bataille de Fleurus* 1794, *Encore une victoire ou Les déserteurs liégeois* 1794, *La journée du 10 août* 1792, 1795, Méhul, *Horatius Cocles* 1794, *Doria ou la tyrannie détruite* 1795, *La prise du pont de Lodi* 1797, Dalayrac, *La prise de Toulon* 1794, Lemoine, *Miltiade à Marathon* 1793, *Toute la Grèce, ou Ce que peut la liberté* 1794, *Les vrais sans-culottes, ou le batelier* 1794, Pleyel, *La Révolution du 10 août* 1792, 1794, Lemièrre, *La Prise de Toulon, Les suspects, Champein, Les deux prisonniers ou la fameuse journée* 1794, *Le canonnier convalescent* (avec J. F. Guichard) 1794, *Les épreuves du républicain ou l'amour de la patrie* 1794, Berton, *La Nouvelle au camp de l'assassinat des ministres français à Rastadt* 1799. Cf M. Noizay, « Les créations d'opéra à Paris de 1790 à 1794 », *Orphée Phrygien, les musiciens de la Révolution*, Paris 1989, p. 193-203.

<sup>4</sup> Grétry, *Callias ou Nature et Patrie*, Hoffmann, 2<sup>e</sup> jour compl. an II (18.9.1794), sc. 2, 11 et 8.

<sup>5</sup> Méhul, *Adrien*, Hoffmann, OC 16 mérial an VII (4.6.1799).



## L'exploitation de l'histoire

foule, grand orchestre, chœurs, morceaux de virtuosité et au moins trois actes<sup>6</sup>. Sûre de sa légitimité, la Restauration la célèbre au début des règnes (*Pélage, Pharamond*), mais sa censure, bonne fille, laisse passer *Masaniello* de Carafa ou *La Muette de Portici* d'Auber, ou *Guillaume Tell* (que Rossini ne voulait pas subversif). On redonne même *Le Triomphe de Trajan*, favori du public qui aime à voir les chevaux de Franconi défiler dans le triomphe.

Même après la fin de l'opéra d'État, compositeurs et librettistes ont usé de l'histoire sacrée ou profane pour légitimer ou délégitimer une cause, jouant parfois avec la censure : dès la création de *Nabucco*, le public milanais s'identifia aux Hébreux exilés soupirant *Va pensiero*, et prit à son compte la prophétie de délivrance de Zaccaria<sup>7</sup>. Au XX<sup>e</sup> siècle, cette exploitation a continué. *Opera Rara*, pour le bicentenaire de la Déclaration d'Indépendance américaine, a pillé Offenbach pour bâtir un désopilant *Christopher Columbus*, qui glorifie le Coca-Cola et forge *America*<sup>8</sup> avec les initiales des protagonistes. Pour le quadricentenaire de la découverte de l'Amérique, *Cristoforo Colombo* de Franchetti<sup>9</sup> avait été l'éloge résolu de Colomb, un Colomb idéaliste rêvant de paix chrétienne, trahi par les siens et mourant de désespoir sur la tombe de la reine Isabelle. Les opéras du cinquième centenaire ont offert d'autres versions, suivant les options politiques des auteurs. *1492, Epopea lirica d'America*<sup>10</sup> voit l'événement du côté des Taïnos ; au-delà, *la méditation sur une tradition épique vue « de l'autre côté », devient en fait un motif de réflexion sur des thèmes différents, souvent problématiques, affectant aussi notre société : des dilemmes implicites dans les rapports du système économique occidental et du tiers monde et leurs équilibres relatifs, non résolu, à la répression des identités ethniques et des autres cultures, par exemple ; il s'agit d'une opération de démythification*<sup>11</sup>. La même année, Wolfgang Rihm délaisse Colomb pour Cortès, dans *Die Eroberung von Mexico*<sup>12</sup>. *Tandis que dans les parties principales de l'opéra, inspirées des textes d'Artaud, s'accomplit pour ainsi dire un mouvement ascendant de Montezuma, attendu que ce personnage échappe visiblement à la prise de possession de l'envahisseur, prend la fuite pour se réfugier dans la pétrification et que sa tête se transforme finalement en musique, les quatre strophes du poème de Paz nous montrent un mouvement descendant constant. En d'autres termes, à mesure que Montezuma se soustrait, s'anéantit, et avec lui le vieux monde aztèque,*

<sup>6</sup> Paër, *Numa Pompilio*, Paris (Tuileries), carn. 1808. Persuis et Lesueur, *Le Triomphe de Trajan*, Paris 13.10.1807. Spontini, *Fernand Cortez*, Paris 28.11.1809, *La Vestale*, Paris 15.12.1807.

<sup>7</sup> Verdi, *Nabucco*, Solera, Sc. 9.3.1842, *Va pensiero* et prophétie de Zaccaria, III, 2.

<sup>8</sup> *Christopher Columbus*, Don White, Belfast 3.7.1976, repris à Londres 1976 et 1977, à l'Opéra du Minnesota 4.11.1977, à Hong-Kong, en Australie, à Washington, republié en CD, 1992, pour le cinquième centenaire. Musique empruntée à Offenbach, *Les Bavards* 1862, *Maître Peronilla* 1878, *Les Braconniers* 1873, *Boule de neige* 1871 (rév. de Barkouf 1860), *Docteur Ox* 1877, *Belle Lurette* 1880 (ach. par Delibes), *Le 66*, 1856, *Vert-Vert* 1869, *La Créole* 1875, *Voyage dans la Lune* 1875, *Madame l'Archiduc* 1874, *Le Pont des Soupirs* 1861, *Les trois baisers du Diable* 1857, *Les Bergers* 1865, *La boulangère a des écus* 1875, *La Princesse de Trébizonde* 1869, *Vent du Soir ou l'horrible festin* 1857, *La Boîte au Lait* 1876, *Mesdames de la Halle* 1858, *Dragonette* 1857, *Fleurette* 1872, *Fantasio* 1872.

<sup>9</sup> Liv. Illica, Gênes 6.10.1892 (revu 1895). Nombreux opéras sur Colomb ou Cortès, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Relevons Bottesini, *Cristoforo Colombo*, La Havane 1847, ou P. Barker, *La Malinche*, 1989 (liv. partiellement en nahuatl, espagnol et latin).

<sup>10</sup> Antonio Braga, cp, Théâtre National de Saint-Domingue 13.10.1992.

<sup>11</sup> V. Bresciani, plaquette de l'enr. Bongiovanni.

<sup>12</sup> Liv. cp d'ap. A. Artaud, O. Paz et trois poèmes amérindiens du XVI<sup>e</sup> s., Hambourg 9.2.1992.

*le drame autistique de l'époque moderne se dessine ; autrement dit : la perspective et l'espace prennent la place de la surface ; ou bien enfin : l'élément privé remplace ce qu'Artaud nommait le fascisme mexicain, la société aztèque entièrement façonnée ... Les voix de Montezuma et de Cortez ne se confondent finalement à proprement parler –sans accompagnement instrumental- que là où la mort, heureuse et muette, a pris la place de l'amour, lorsque le but obscur est atteint, et que seule la mort s'écoule de l'amour inépuisable. Aucun élément de réconciliation, aucune utopie ne marque cette fin. C'est une époque... en forme de duo d'amour, un requiem des temps modernes<sup>13</sup>.*

La manipulation n'est pas toujours le fait du musicien : tout pays, à toute époque, a son histoire quasi-officielle qui peut être falsifiée à des degrés divers. La palme revient aux Soviétiques<sup>14</sup> : l'U.R.S.S. refit les livrets, *Les Huguenots* devenant *Décembristes*, et *Tosca, Dans le combat pour la Commune*<sup>15</sup>. Puis vinrent les opéras soviétiques, *expression musicale complète des idées et des passions guidant les héros soviétiques* : *Pour la Pétrograd rouge* de Gladkovsky et Prussak, *Les Décembristes* de Vassily Zolotariov, *Pauline Goebel* de Chaporine, *Le Don paisible* d'Ivan Djerzinski, lauréat de la *Komssomolskaia Pravda*, cher à Staline et Molotov, modèle d'*opéra socialiste réaliste* opposé à *Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch (1934), *Potemkine* (1937) de Chichko, *La Mère* (1939) de Jelobinsky, *Dans la tempête* et *La Mère* de Tikhon Khrennikov, ou en 1961 *Octobre* de Vano Muradeli, où Lénine chante pour la première fois. Mais les efforts de Prokofiev, *Siméon Kotko* (qui « arrange » l'histoire ukrainienne, même sans la fin ultra-propagandiste du roman de Kataïev), *Guerre et Paix* et *L'histoire d'un homme véritable*<sup>16</sup>, furent reniés, et *La dernière barricade* du vétéran du Conservatoire de Moscou Ippolitov-Ivanov, épisode de la Commune composé en 1933, attend encore sa création.

Aux manipulations « officielles » s'ajoutent de plus en plus celles des metteurs en scène : en 2012 à Toulouse, les *Indes galantes* de Rameau, vues par la chorégraphe Laura Scozzi et Laurent Pelly, ne méritaient plus leur titre. *Visuellement* (disait le chef d'orchestre Christophe Rousset<sup>17</sup>), *le concept est très politique et très engagé... osant montrer certains travers du monde contemporain – exploitation et place de la femme dans les pays islamiques, marché de la drogue, déforestation, etc... On a régulièrement déformé les propos de Rameau, certes, mais c'est qu'il s'est toujours appliqué à prendre des librettistes moyens ! Il faut donc trouver des solutions.* On peut douter que ces « solutions » améliorent un livret qui se souciait peu de politique (bien que Fuzelier fût franc-maçon) : faire de Huascar un trafiquant de cocaïne (ou au contraire, comme l'ont imaginé d'autres « exégètes », un précurseur de l'anticolonialisme et de Che Guevara) n'a

<sup>13</sup>M. Klügl, « Sous cet amour », Notes sur l'œuvre *La conquête du Mexique* de Wolfgang Rihm, trad. S. Gomez, plaquette de l'enr. CPO.

<sup>14</sup> *Guide de l'Opéra. Dictionnaire encyclopédique de la musique* (Oxford), dir. D. Arnold, tr. fr. Paris, 1988.

<sup>15</sup> Pour Anatoli Lucharski, *La Tosca* devenait ainsi *toská*, « ennui ».

<sup>16</sup> *Pauline Goebel*, 1925, rév. 1938 (*Les Décembristes*). *Le Don paisible*, Léninegrad, 1935. *Dans la tempête*, 1939 (1<sup>er</sup> opéra où Lénine paraît). *La Mère*, 1957, d'ap. Gorki *Siméon Kotko*, Moscou 23.6.1940. *Guerre et paix*, cp et rév. 1941/52, cr. Léninegrad 12.6.1946 et 31.3.1955. *L'histoire...*, Léninegrad 3.12.1948 (retiré sur ordre de Jdanov), rév. Moscou 7.10.1960.

<sup>17</sup> *Classica*, mars 2012, p. 20.

## L'exploitation de l'histoire

évidemment aucun rapport avec ce que pouvait penser Rameau et ne fait que contredire la musique... Mais la mode impose *Hercule en treillis et Jules César aussi, puisque c'est le vêtement favori des héros de l'Antiquité, entourés de SS en casaque noire, casquette ad hoc, bottes et boutons dorés... les chevaliers du King Arthur avec les mêmes casques*<sup>18</sup> ; il faut absolument introduire l'histoire moderne (de préférence la deuxième guerre mondiale) dans des œuvres auxquelles elle est évidemment étrangère...

Mais la fantaisie historique (quand elle vient des auteurs) peut n'avoir pas de but politique : dans *Jeanne d'Arc*<sup>19</sup>, faire aimer à Jeanne un ennemi ne vise pas, pour Pacini ou Tchaïkovski, à l'entacher de trahison ; aimer Charles VII (chez Verdi) convient mieux à l'héroïne, sinon à la sainte, mais Jeanne était loin d'être canonisée en 1845 ou 1881<sup>20</sup>. Le rôle du père de Jeanne, qui trahit sa fille par fanatisme borné, a peu d'impact politique. Celui, chez Tchaïkovski, d'Agnès Sorel (âgée de sept ans en 1429 et arrivée à la cour en 1444, treize ans après la mort de Jeanne !), sert à montrer un Charles VII indécis et timoré, vision classique alors de l'historiographie française, où Tchaïkovski n'a donc pas vu malice. La mort de Jeanne au combat chez Verdi<sup>21</sup> répond à des exigences scéniques. Chez Verdi encore<sup>22</sup>, la survie d'Aétius et de Foresto dans *Attila* tient à des considérations historiques ou politiques comme aux nécessités de l'équilibre des voix et du mouvement dramatique<sup>23</sup>.

Il n'est pas indispensable, pour exprimer un message politique, de déformer l'histoire : pour légitimer ou délégitimer, le choix de l'exemple, sa mise en relief peuvent suffire. L'histoire légitime le pouvoir souverain et l'opéra devient une forme des *Miroirs des Princes*, qui survivra au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais la tourmente révolutionnaire et les évolutions politiques ont ouvert une autre voie, l'opéra « historique », *Miroir des peuples*, aiguillon ou moteur. Parfois le message se brouille : on verra un exemple avec le *Charles VI* de Halévy.

### L'HISTOIRE MIROIR DES PRINCES

L'empire cosmique de Jupiter, gage d'une harmonie universelle rétablie après la révolte des Géants et des Titans, est un thème fécond dès le XVII<sup>e</sup> siècle, que le despotisme éclairé du XVIII<sup>e</sup> siècle reprend avec enthousiasme<sup>24</sup>. En écho à *Proserpine* de Lully, *Proserpin* de Kraus, à la cour de Gustave III de Suède en

<sup>18</sup> Ph. Beaussant, *La malscène*, Paris 2005, p. 16.

<sup>19</sup> Schiller, *La Pucelle d'Orléans* 1801, d'où Verdi, *Giovanna d'Arco*, Solera, Sc. 15.2.1845, Pacini, *Giovanna d'Arco*, G. Barbieri, Sc. 14.3.1830, Tchaïkovski, *La Pucelle d'Orléans*, cp, Saint-Pétersbourg 25.2.1881, rév. 1882. Sur Jeanne d'Arc aussi, Andreozzi, *Giovanna d'Arco ossia La Pulcella d'Orléans* 1789, R. Kreutzer, *Jeanne d'Arc à Orléans*, Paris 1790, Carafa, *Jeanne d'Arc*, Paris 1821, Vaccai, *Giovanna d'Arco*, Venise 1827, Balfe, *Joan of Arc* 1837, Duprez, *Jeanne d'Arc* 1865, Mermet, *Jeanne d'Arc* 1876, Widor, *Jeanne d'Arc* 1890, etc. *Jeanne d'Arc au bûcher* de Honegger et Claudel, 1938, rév. 1944, très politique, notamment dans le prologue. *Le Triomphe de Jeanne* de Tomasi, Soupault, Rouen 1956, commémore la réhabilitation.

<sup>20</sup> Béatifiée par saint Pie X, elle fut canonisée par Benoît XV en 1920.

<sup>21</sup> Verdi et Solera ont suivi Schiller. Tchaïkovski a préféré l'histoire.

<sup>22</sup> Verdi, *Attila*, Solera et Piave, d'ap. Werner, *Attila König der Hunnen* 1808, Fen. 17.3.1846.

<sup>23</sup> Chez Werner, le fiancé d'Odabella était mort et Aétius, malgré l'histoire, était tué au combat.

<sup>24</sup> Gluck, *La Caduta de' Giganti* ou *The Fall of Giants*, Londres 7.1.1746, *pasticcio*, hommage anticipé à Cumberland : en épigraphe *Imperium est Iouis, Clari Giganteo Triumpho* (Horace, *Odes* III, 1, 6-7), en conclusion *Hail Liberty ! Keep Albion from alarms*. Rameau, *Naïs* 1749, pr.

1781, s'ouvre et s'achève par un hymne à Jupiter, *Jupiter, Gudarnes Gud, ... Jupiter, dieu des dieux, gloire à toi ! La troupe des Titans est à bas. Dieux, hommes et esprits louent la loi douce et sage de Jupiter*. En 1803 à Paris, la *Proserpine* de Paisiello célèbre ouvertement en Jupiter celui qui n'est encore que Premier Consul. Les empires terrestres reflètent ceux du ciel, dont la faveur les légitime : l'opéra, baroque ou romantique, nous promène pour des chassés-croisés d'amour, de politique et de complots, en Égypte, en Assyrie<sup>25</sup>, et surtout en Perse : écrit en 1730 pour Vinci à Naples et Hasse à Venise, *Artaserse* de Métastase a inspiré plus de cent partitions dans toute l'Europe<sup>26</sup>. Les textes du poète de la cour impériale, nommé en 1729, s'adaptent hors des terres des Habsbourg : en 1762 à Covent Garden, Arne n'a eu qu'à traduire pour que le « discours d'investiture » du Grand Roi ou le chœur final de louanges célèbrent le jeune Georges III, *Live to us, to Empire live, Great Augustus, long may'st thou, From the subject World receive Laurel Wreaths t'adorn thy Brow* (III 11) ! La gloire et la sagesse d'Alexandre, vainqueur de ses passions, protecteur des amoureux fidèles, restaurateur des princes légitimes, sur ou d'après les vers de Métastase, sont chantées devant des empereurs, rois, archiducs ou princes « successeurs du héros »<sup>27</sup>. Les diadoques mêmes ont part à cette aura : dans *Olimpie* de Spontini en 1819, la feinte réconciliation de Cassandre et du traître Antigone doit restaurer la protection divine : *Nœuds sacrés, heureux délire, Qu'à nos cœurs ce jour inspire, Vous allez fonder l'empire Que les dieux nous ont promis !* Des rêves impérialistes sont évoqués par anticipation, Purcell aspire à un *British Empire* pour Guillaume d'Orange dans *King Arthur* en 1691 : il exalte à l'acte V la « reine des îles » glorieusement issue des flots, puis, sur des modes variés sa laine, sa bière, ses belles et enfin saint Georges et le roi « adopté », *Foreign kings adopted here Their crowns at home despise, Our Sov'reign high in awful state His honours shall bestow*. Sa musique pour *Bonduca* de Fletcher en 1695 célèbre l'héroïsme des Bretons et de Boadiccée contre Rome. Paradoxalement, le *Genius of England* est invoqué dans le divertissement de *Don Quixote* (II, V) en 1694, *Genius of England, from thy pleasant bower of bliss Arise and spread thy sacred wings*.

<sup>25</sup> *Sesostri, re d'Egitto*, A. M. Bononcini, Milan 1716, Terradellas, Rome 1751, Andreozzi, Naples 1789. *Sesostate*, Hasse, Naples 1726. *Nitocri*, liv. Zeno, de Caldara, 1722 à Mercadante, Turin 1824. *Semiramide*, Cesti, Vienne 1667. *Semiramide, regina d'Assiria*, liv. Silvani, Porpora, Naples 1724, Vivaldi, Mantoue 1731. Métastase, *Semiramide riconosciuta*, Porpora, Vienne 1729, Vinci, Rome 1729, Jommelli, Turin 1741, Gluck, Vienne 1746, Galuppi, Milan 1749, Perez, Rome 1750, Manfredini, Oranienbaum 1760, Sacchini, Rome 1764, Meyerbeer, Turin 1819. *Sémiramis*, Destouches, Paris 1753, Catel, Paris 1802. *Semiramide*, Jommelli, Venise 1743, Rutini, Prague 1753, Traetta, Venise 1765, Salieri, Munich 1782, Rossini, Venise 1823.

<sup>26</sup> Voir « La liberté d'expression », n. 10.

<sup>27</sup> *Alessandro nell'Indie*, Vinci, Rome 1729, Porpora (*Poro*), Turin 1731, Haendel (*Poro, Rè dell'Indie*, Londres 2.2.1731), Hasse (*Cleofide*, rév. Boccardi, Dresde 13.9.1731), Francesco Mancini, Naples 1732, Galuppi, Mantoue 1738, Gluck, Turin 1744, Perez 1744 rév. 1755, Jommelli, Ferrare 1744 et Stuttgart 1760, Araia, Saint-Pétersbourg 1755, Piccinni, Rome 1758 et Naples 1774, Holzbauer 1759, Sarti, Copenhague 1761, Traetta, Reggio 1762, Jean Chrétien Bach 1762, Sacchini, Venise 1763 Naumann 1768, Bertoni 1769, Anfossi 1772, Paisiello, Modène 1773, Corri 1774, Cimarosa 1781, Cherubini, Mantoue 1784, F. Bianchi, Venise 1785, Tarchi 1788, rév. 89 (*La generosità d'Alessandro*), P. A. Guglielmi 1789, Pacini, SC 30.9.1824 (adapt. Tottola), etc. *Aminta ou Il Re Pastore*, Bonno, Vienne 27.10.1751, Höpken 1752, Sarti 1753 et 1771, Hasse 7.10.1755, Uttini 24.7.1755, Gluck 8.12.1756, Mazzoni 1756, Lampugnani 1758, Galuppi 1760, Piccinni 1760, Jommelli 4.11.1764 et 1770, Giardini 7.3.1765, Tozzi 1766, P. A. Guglielmi 1767 et 1774, Agricola 9.10.1770, Bachschmidt 1774, Mozart, Salzbourg 23.4.1775, Giordani 30.5.1778, Rauzzini 1784, Santos 1797, etc.

## L'exploitation de l'histoire

Mais si tous les empires peuvent ainsi paraître, c'est d'inégale façon. Le prototype est Rome et son empire, dont la légende et l'histoire ont inspiré plus d'opéras que tout autre thème ; les empires postérieurs, européens ou coloniaux, en sont ou s'en veulent les héritiers et imitateurs, aménageant l'Histoire.

Il faut exalter les vertus de gouvernement ou montrer que leur absence perd les États. On célèbre un événement par un parallèle historique. Le mécanisme fonctionne à l'envers pour délégitimer l'ennemi. L'opéra français loue le roi sous les traits des héros<sup>28</sup>. Ailleurs, il en va de même.

Guillaume d'Orange aimait peu la musique, dont il diminua la place à la cour, mais dès les débuts de son règne, le semi-opéra *The Prophetess, or The History of Dioclesian* de Purcell traite un sujet de circonstance, bien qu'il adapte une pièce ancienne<sup>29</sup>. Créée à Londres la semaine où Guillaume part écraser en Irlande les derniers loyalistes<sup>30</sup>, l'œuvre est aussi officielle que les traités politiques de John Locke subventionnés par Guillaume pour justifier l'usurpation. *Dioclesian*, dans sa première partie<sup>31</sup>, exprime une pensée qu'on peut juger révolutionnaire dans les circonstances<sup>32</sup> : Dioclétien vainc par les armes le tyran Aper et devient empereur, sans autre légitimité que celle du soldat heureux, protégé par les dieux, dont Delphia la prophétesse est l'instrument. Vieille idée<sup>33</sup>, reprise par le XVII<sup>e</sup> siècle anglais. Commencée en 1622, la contestation de la monarchie absolue est devenue banale en 1647 et la montée de Cromwell l'illustre. En 1688-1689, la question, à nouveau brûlante, s'associe pour les adversaires des Stuarts aux problèmes religieux, protestants contre catholiques. L'idée que le mérite, non l'hérédité, doit faire les rois, paraît moins immédiate<sup>34</sup>. En fait de légitimité, Guillaume d'Orange n'avait guère moins besoin de ce principe de protection divine que Cromwell. Gendre et neveu de Jacques II, il avait de minces droits au trône, passant normalement après sa femme (stérile), sa belle-sœur Anne, et surtout le beau-frère dont la naissance en 1688 a précipité l'urgence de l'usurpation. Comme Henri VII Tudor, il devait fonder son pouvoir, non sur sa propre légitimité ténue ni sur les droits fragiles tenus de son épouse, mais sur le rôle de vainqueur du tyran<sup>35</sup>. Purcell l'a bien servi, non sans intérêt. Ayant célébré en 1683 l'échec des complots protestants<sup>36</sup>, il devait afficher une allégeance spectaculaire. Mais *Dioclesian* triompha à la ville, non à la cour.

---

<sup>28</sup> Voir « La monarchie des Lys ».

<sup>29</sup> Fletcher et Massinger, *Dioclesian*, 1622, imprimé en 1647. Adapté pour Purcell par l'acteur Th. Betterton. La création (juin 1690, *United Company*) bénéficia d'une production luxueuse.

<sup>30</sup> La *Glorious Revolution*, officiellement, ne fut pas sanglante. Cela vaut en Angleterre, où il n'y eut pas de combats, non en Écosse, soumise en 1689 après une dure campagne (bataille de Killiecrankie, où fut tué le chef de la résistance), ni en Irlande, écrasée par la campagne de 1690 et la sanglante bataille de la Boyne où se battaient, outre les Irlandais, des Anglais jacobites.

<sup>31</sup> La seconde, sur les amours compliquées du nouvel empereur, a moins d'intérêt politique.

<sup>32</sup> Même si le théâtre et l'opéra du temps renversent partout des tyrans.

<sup>33</sup> En Égypte antique, Horemheb, dernier pharaon de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, ne semble s'y rattacher qu'en épousant la demi-sœur de Néfertiti, mais il est général et le clergé confirme la faveur divine. Des tyrans grecs ont une ascension semblable (Denys de Syracuse). Sylla, parvenu par l'armée à une dictature exceptionnelle, justifie son pouvoir en se disant *Felix*, favorisé des dieux.

<sup>34</sup> Elle sera manifestée sous les Hanovre, dont les droits « dynastiques » étaient minces.

<sup>35</sup> Il en a besoin plus encore qu'Henri VII à qui Élisabeth d'York a vite donné des héritiers. Il aurait normalement dû régner comme *consort* et céder le trône à Anne à la mort de sa femme.

<sup>36</sup> Voir « La monarchie des Lys ».

Le message de *Dioclesian* est surtout dans l'acte II : *Great Diocles the boar has kill'd Which did infest the land, What heart is not with rapture fill'd ? Who can his joys command ? Down, down, the bloody villain falls, Hated, condemn'd of all... Let the soldiers rejoice With a general voice, And the Senate new honours decree'em, Who at his armies' head, Struck the fell monster dead, And so boldly and bravely did free'em.* Guillaume n'a pas tué Jacques II (il n'en a pas eu l'occasion, malgré des attentats organisés contre le roi exilé). Mais la chute du méchant sanguinaire et le vote d'honneurs nouveaux par le Sénat (=le Parlement) sont de circonstance : sanguinaire, Jacques II ne l'était que dans la propagande *whig*, qui a amplifié la répression au début de son règne contre les partisans de Monmouth (lequel, avant de tenter une usurpation, avait comploté d'assassiner son propre père) ; c'est pour éviter un bain de sang qu'il n'a pas combattu Guillaume. Mais l'histoire est écrite par les vainqueurs. *Aper* le sanglier peut rappeler les premières immixtions du Parlement dans la dévolution du trône anglais : le sanglier était l'emblème de Richard III et Henri Tudor a fait confirmer son titre par un Parlement de légalité douteuse, après la mort de Richard sur le champ de bataille. L'invocation *Let the priests with processions the hero attend, And statues erect to his glory, Let the smoke from the altars to Heaven ascend,* est en tout cas adéquate : le clergé anglican, menacé dans son monopole par la politique de tolérance de Jacques II (désireux d'autoriser catholicisme *et* protestantismes dissidents), avait appelé Guillaume pour rétablir l'unité de religion et avait d'excellentes raisons de le fêter. L'assimilation à Dioclétien, persécuteur du christianisme, peut paraître étrange, mais la pièce est ancienne et Purcell ne semble pas avoir mis dans son choix une ironie aussi maladroite que dangereuse. La *Glorious Revolution* est censée ramener l'ordre normal des choses, vu par les *Whigs*, et la vraie légitimité : l'acte IV montre Dioclétien/Guillaume dans son triomphe : *Sound, Fame, thy brazen trumpet sound ! Stand in the center of the universe, And call the list'ning world around... Let all rehearse, In lofty verse, Great Dioclesian's glory, Sound his renown, Advance his crown, Above all monarchs that e'er blest the earth. Oh sacred Fame, Embalm his name, With honours here and glory after death. All sing his story, Raise, raise his glory, Above all monarchs that e'er blest the earth.* L'œuvre n'est donc pas vraiment révolutionnaire : comme la philosophie de Locke, l'opéra de Purcell est *ad hominem* et exalte le nouvel ordre officiel, l'ordre *whig*, et la prétention à la primauté mondiale, comme le fera plus tard Haendel. L'exploitation de l'histoire est tendancieuse, mais ne se veut pas subversive, au contraire.

Sous Guillaume d'Orange aussi, Daniel Purcell, frère d'Henry (dont il a achevé *The Indian Queen*) a ressuscité la légende troyenne britannique, avec le semi-opéra *Brutus of Alba* en 1696, aujourd'hui oublié<sup>37</sup> : comme la légende arthurienne, ce « retour aux origines » favorise la position de l'Angleterre par rapport aux puissances continentales.

En 1689, le duc de Hanovre commandait à Steffani un *Henrico Leone*, pour rappeler l'antique grandeur de ses ancêtres Welfs alors qu'il cherchait à devenir

---

<sup>37</sup> La légende troyenne avait été utilisée par les Stuarts : à la demande de Charles II (mort avant la création), Grabu composa *Albion and Albianus* (Dryden, Londres 3.6.1685), où les tribulations d'Albion rappellent celles de Charles II lui-même. Victime de l'insurrection de Monmouth qui éclata la semaine de la première, l'œuvre (redonnée récemment à Tallahassee et partiellement en 2012 à Aix-en-Provence), aurait influencé *Dioclesian* (Curtis Price, « Louis Grabu », *The New Penguin Opera Guide*, p. 340).

## L'exploitation de l'histoire

électeur impérial. Le même Steffani<sup>38</sup> en 1686 à Munich avait célébré l'électeur Maximilien Emmanuel de Bavière sous le nom de *Servio Tullio* et devait en 1709 composer un *Tassilone* (héros bavarois) pour le comte palatin Jean-Guillaume de Bavière-Neubourg.

La redécouverte à Florence en janvier 2007 par Ottaviano Tenerani de *Germanico*, sans doute le premier opéra de Haendel, offre aussi un exemple éclatant d'utilisation de l'Histoire<sup>39</sup>. L'œuvre est entièrement consacrée au triomphe de Germanicus. Loué par les consuls sous les vivats de la foule, le héros est félicité par Tibère. Il retrouve sa mère et son épouse, qui s'associent à la joie du triomphe. Enfin, durant un bref repos, il fait un rêve prémonitoire grandiose, qui prédit un âge d'or pour un nouvel empire romain sur les rives du Danube, autour d'un jeune héros blond couronné de lauriers. Le triomphe historique de Germanicus, vengeur de Varus et des aigles romaines, masque ici la guerre de succession d'Espagne. Le saint empire se voulant héritier de Rome, on ne peut s'étonner de voir le parti des Habsbourg célébrer une victoire romaine en Germanie et jouer sur le nom de Germanicus, « prince germain ». La glorification des exploits du héros, aux premiers vers, est classique, *Ecco su carro adorno Germanico l'invitto, Mirate a lui d'intorno Del suo valor pompe onorate, e degne, Schiere abbattute, e conquistate insegne. Ei sul Reno nemico Colse l'inclite palme, Onde superbo va del Tebro in riva.* Germanicus fait hommage de sa victoire à Tibère et à l'empire, *Questi fasci di spoglie nemiche Son trionfi d'illustri fatiche, Ma son spoglie dovute al tuo piè. In ogn'opra romano e guerriero Mi fu scorta l'onor dell'impero, Ebbero accanto la gloria e la fè.* Tibère l'accueille solennellement et paternellement, *Sieno in ordine appese E l'armi e le bandiere, Le tue felici imprese Ciascun potrà vedere In queste eccelse mura Nella presente e nell'età futura. Ad ogni mercede Sol quella prevale Che fama immortale Serbare ne puo. Qui sempre si vede Con quanta gran sorte Germanico il forte Sul Reno pugno... Nell'augusta magione Vieni, ch'io là t'aspetto, Di tue belle corone Perche pago son io, ti stringo al petto.*

Le plus intéressant est la prophétie finale. Germanicus rappelle que ses songes ne mentent pas : il avait rêvé de sa victoire sur Arminius. Son rêve annonce la translation de l'empire, *Porterà il trono suo nel sud germano L'alto Impero Romano, Io ne sono presago, il sogno udite. Veder mi parve, maestoso in viso, Il gran Romano Impero Del Danubio guerriero Presso le sponde in alto soglio assiso. Al destro, al manco lato, Nobil schiera tenea d'eccelsi eroi, E con artiglio armato Stava l'Aquila Augusta a'piedi suoi.* L'empire passe à Vienne, près du Danube. L'aigle romaine est aux pieds de la cohorte de héros de la maison de Habsbourg. La seconde partie de la vision est consacrée au jeune héros qui sera le nouveau Germanicus, *Questi sarà dei Cesari l'erede... Stese la mano Sovra un garzon che*

---

<sup>38</sup> Il est exact que Steffani, ecclésiastique et diplomate en même temps que musicien, a eu un certain rôle politique (il s'est efforcé, sans succès, de détacher Maximilien Emmanuel de l'alliance française) et aussi (comme beaucoup d'autres dans sa situation) un rôle d'espion. Il est en revanche tout à fait gratuit de le faire intervenir (comme l'ont fait récemment Cecilia Bartoli et la romancière Donna Leon) dans l'assassinat de Koenigsmark en 1694 : il connaissait certes les protagonistes de l'affaire, mais Georges-Louis de Hanovre (futur Georges I<sup>er</sup> d'Angleterre) ou son père pouvaient assurément trouver sans difficulté des séides moins incongrus pour liquider l'amant de leur femme ou bru !

<sup>39</sup> Voir dans la plaquette de l'enr. DHM (en 2011) la présentation par O. Tenerani, « Il debutto di Händel in Italia ?! ». Le librettiste est inconnu.

rassembleva un nume E che in fronte tenea corona e piume. Giaceano alle sue piante Elmi, scudi e loriche E bandiere nemiche ed armi infrante, A la sua destra a canto, La Gloria componea serti d'allori E bella Pace intanto Intrecciava non lungi ulivi e fiori. Spesso degli occhi suoi E l'una e l'altra face Grave fissava in su la Gloria, e poi Si guardavan ridendo egli e la Pace. Gli balenava in volto Foco d'onore e il cielo avea negli occhi. Era biondo il suo crine Qual si vede l'aurora Che nel nascer si smalta e poi s'indora. Enthousiasmé, Germanicus regrette de ne pouvoir revivre en cet âge glorieux et combattre pour ce héros sublime, *Oh, s'io potessi in quell'età beata Tornar del mondo a riveder la luce, Sotto l'Augusto duce Ripiglierei la forte spada in mano, Ma il sogno è vero ed il desire è vano.* Rome entière se réjouit de l'avenir où renaîtra l'âge d'or, *Si vedrà tornar nel mondo L'età d'oro in quella età. Che bel secolo giocondo, Che bel secolo sarà !* Le jeune héros du nouvel empire est évidemment l'archiduc Charles (futur empereur Charles VI), âgé de vingt-et-un ans, qui tente de conquérir l'héritage espagnol et à qui l'avenir semble sourire. L'œuvre a dû être écrite à l'arrivée de Haendel en Italie, à Venise<sup>40</sup>, en 1706 pour une représentation privée chez des partisans de l'empire<sup>41</sup>. Depuis un an, la guerre tournait mal pour la France et Philippe V d'Espagne, et la défaite de Turin en décembre 1705 l'avait souligné en Italie. Les grandes victoires des coalisés sont celles du prince Eugène ou de Marlborough<sup>42</sup>, mais l'archiduc a des succès en Espagne. Proclamé roi par les Catalans dès le début de la guerre, il commence à menacer sérieusement la Castille. Son père Léopold I<sup>er</sup> étant mort en 1705, l'assimilation Tibère-Léopold, Germanicus-Charles serait une licence poétique. Célébration et propagande ne se piquent pas toujours de parfaite précision chronologique ou géographique : *Il più bel nome* de Caldara, probablement pour le mariage de l'archiduc en 1708 à Barcelone, fait régner le couple princier sur toute l'*Iberia avventurata*, ce qui est au moins exagéré, et *Il nascimento d'Aurora* d'Albinoni, pour la naissance de la fille de Charles VI, Marie-Thérèse, soumet à Charles les fleuves espagnols perdus depuis 1713. On ne sait pourquoi *Germanico* ne fut apparemment pas créé à Venise. Haendel paraît avoir emporté son manuscrit à Florence, mais le contexte politique chez les Médicis n'était pas favorable.

Le plus significatif des *Miroirs* historiques est dû à un prince<sup>43</sup> : Frédéric II de Prusse écrivit en français le canevas du *Montezuma* de Graun<sup>44</sup>, traduit par le poète de cour Tagliazucchi. D'emblée, Montezuma décrit à son confident Tezeuco le bonheur du Mexique, *frutto di questa libertà che, unita alla prudenza, al solo fren soggiace delle leggi, ch'io stesso sono il primo ad osservare ; il popol mio di stabil gaudio e bel riposo abbonda, e il mio poter su l'amor suo si fonda. Tranquilli internamente, non abbiamo a temer pel nostro impero gl'insulti de'vicini troppo omai deboli e disuniti.* Tezeuco loue le souverain, *Somiglia il buon Monarca dal*

<sup>40</sup> Invité en Italie par le grand-duc de Toscane, Haendel semble avoir d'abord fait halte à Venise. Ses premières œuvres en Italie sont composées comme *Germanico* sur du papier vénitien.

<sup>41</sup> O. Tenerani a souligné l'absence de toute influence française dans la partition.

<sup>42</sup> Ni l'un ni l'autre ne pourrait évidemment être le jeune héros *impérial* annoncé par *Germanico*.

<sup>43</sup> On ignore jusqu'ici les opéras historiques russes sur des livrets de Catherine II, *Le gouvernement initial d'Oleg* (V. Pachkevitch, Sarti et Canobbio 1786), *Le Preux Boleslavovitch* (Fomine 1786), *Le valeureux et hardi Chevalier Arkhidiéitch* (Wanzura 1787), *Le Preux Chagrin Kossométovitch* (Wanzura et Martin y Soler 1789), *Fédoul et ses enfants* (Martin y Soler et Pachkevitch 1791).

<sup>44</sup> Berlin 6.1.1755.



## L'exploitation de l'histoire

*popol suo diletto nume del ciel fra noi. Sopra il fedel soggetto diffonde i doni suoi, la sua clemenza estende. Tale, Signor, ti rende la bella tua pietà.* Montezuma dit préférer les conseils aux éloges, mais étale son autosatisfaction : *È merto in noi il non essere un mostro ? Ah ! Pera questa politica crudele, la qual cementa il soglio de'sudditi col sangue. No, non saprebbe a prezzo così indegno questo mio cor deliberarsi al regno. Non saprei curare il vanto di grandezza passeggera, non vorrei del regno il freno, se con man troppo severa lo dovessi governar. Cor di padre ò nel mio seno, son miei figli i miei soggetti, ed io lascio la fiera, rea cagion di tristi effetti, ai tiranni esercitar.* L'influence délétère de Fénelon produit ici ses effets : Montezuma, tout à sa quiétude et à la joie de sa noce avec Eupaforice prévue le jour même, méprise la menace. Inquiet de son entrevue avec Cortès, le général Pilpatoè croit les Espagnols dangereux même s'ils ne sont que trois cents, et prône la défense. Montezuma le juge lâche et rejoint sa fiancée. Pilpatoè ne peut que soupirer *Vegga, che al fin gl'impone la gloria sua, l'onore, ch'oggi abbandoni amore e corra armato in campo da forte a trionfar.* Malgré l'arrogance de Narvès, malgré les conseils d'Eupaforice, Montezuma refuse toute embuscade, *Non vuo'che il giusto.* Cortès expose à Narvès *L'arte e la frode usar dobbiamo, io voglio che Montezuma cada da se stesso, e che si renda reo d'alcun delitto, a fin ch'io n'abbia di punirlo il dritto.* Montezuma invite les Espagnols à ses noces ; sa garde est désarmée par surprise, Cortès prétend lui imposer le christianisme. Montezuma prône la tolérance, mais, insulté, lève enfin le glaive sur Cortès qui l'emprisonne dans son propre palais. La tentative de soulèvement échoue, Montezuma, Tezeuco, Pilpatoè sont tués, Eupaforice incendie Mexico et se suicide, et les Espagnols massacrent les habitants.

L'opéra peut être vu comme le contresing de Frédéric II à son propre destin, qui a fait de lui un prince belliqueux et martial... le prince idéaliste, épris des arts, devient le royal politicien réaliste ; Montezuma peut faire allusion à la lutte de la Prusse pour l'hégémonie en Allemagne, au destin de l'Amérique et au destin de la Prusse, à la vision d'un Allemand, il y a deux cents ans, de l'Amérique et de l'histoire américaine comme miroir de la sienne... Frédéric II, l'homme des lumières, condamné à la guerre<sup>45</sup>. L'habile auteur de l'*Anti-Machiavel* reparaît : Montezuma a pour seul tort un excès de bonne foi, Cortès, machiavélique fanatique, incarne ce que hait un prince protestant éclairé<sup>46</sup> ; entre les guerres de Silésie et de Sept Ans, le message est clair, Frédéric ne commettra pas l'erreur de Montezuma, mais sa guerre sera juste et loyale. Le plus beau est que certains l'ont cru.

Pour défendre la légitimité, avant ou après la Révolution, l'opéra mobilise volontiers l'histoire plus ou moins lointaine. À Stockholm le 19 janvier 1786,

---

<sup>45</sup> Matthias Schwarzer, plaquette de l'enr. Capriccio de 1992.

<sup>46</sup> *Montezuma* de Vivaldi, Giusti, Venise 14.11.1733, voit autrement les choses. La reine Mitrena dit Cortès fourbe et cruel, *Tal'or sagace usasti con accorte maniere, e rei consigli il manto venerato d'ospite e di Legato ; e benche fosse tepida ancor di sangue la tua destra infedel, con Reggio core fosti accolto da noi* (II 4), mais son peuple n'est pas civilisé, *Frà mille errori di culto e di costume ogni mente sommersa oltre misura il metodo passava d'una civil e regular coltura.* Ruse et cruauté sont mutuelles, Montezuma veut sacrifier sa fille Teutile et un Espagnol. Cortès lui rend le trône s'il se soumet à l'Espagne et unit Ramiro et Teutile. Montezuma se convertit : *Ne vostri Dei gran verità si scorge, cade il Messico, è ver, ma poi risorge.* Selon un témoin indigène du XVI<sup>e</sup> siècle, Montezuma dans le monde entier suscitait l'épouvante, le monde entier le vénérât à l'excès et tous terrifiés lui rendaient obéissance. L'empire aztèque s'était bâti par conquête, violence et terreur.

*Gustaf Wasa* de Naumann, sur un livret de Kellgren, est une commande royale, Gustave III se voulant l'héritier de Vasa sur le double plan politique et culturel : le mythe Vasa, l'affranchissement de la Suède de la suzeraineté du Danois Christian II, servait sa propagande à la veille d'une guerre contre le Danemark ; mais la diplomatie gardant ses droits, on fit dire (et l'ambassadeur danois s'y serait trompé) que l'œuvre n'était pas anti-danoise mais hostile à Christian II, le tyran que les Danois avaient remplacé en 1523 par son oncle. L'avènement de Vasa avait déjà paru à l'opéra, sur un ton peu sérieux et bien éloigné des buts de Gustave III : chez Galuppi<sup>47</sup>, le *bain de sang de Stockholm* devient un massacre de la famille royale dont réchappent seuls Gustave et sa sœur Clotilde, mais le livret décrit surtout le chassé-croisé amoureux entre les héros : le vaillant Learco (Gustavo, qu'on croit mort) quitte Ergilda pour Dorisbe (Clotilde), qui laisse pour lui Argeno, frère d'Ergilda et fils d'Ernesto, le chef de la résistance au tyran. Learco vainqueur va être élu roi et marié à Clotilde qu'on croit héritière du trône, mais tout se découvre et les couples se reforment. Les instants politiques sont rares : la guerre est juste, *Arriderà pietoso alle nostr'armi il Cielo, Di giusto zelo nel nostro core Desta l'amor di libertà*. Learco décline tout mérite, *Per si bella vittoria nulla si vede in me. Le calde preci del popolo fedel giunsero al Cielo, ed in nostra difesa tutte pugnar le intelligenze eterne* ; pour légitimer Learco, Ernesto précise *Sai che le nostre leggi vogliono sol del nostro sangue i regi. Ma spesso variar lice, a seconda dei casi, anche i decreti. Or prevale l'affetto. A un tal diritto, pur che regni Learco, ognun rinunzierà* : théorie élastique de la légitimité, mais adéquate ici : le vrai Gustave n'était pas de sang royal !

Après la tourmente, à Paris le 23 août 1814, *Pélage ou le roi de la paix* de Spontini, où le roi Pélage est tendrement assisté par sa nièce Favila, est une allusion limpide à l'actualité (la duchesse d'Angoulême et Louis XVIII ont-ils goûté le parallèle ?). Saint Louis, Louis XII et Henri IV y figurent en génies célestes. Après 1815, des opéras célèbrent partout le retour de la légitimité et la libération nationale, empruntant à une Antiquité ou un Moyen Âge de fantaisie : Zelmire restaure son père à Lesbos, Arsace/Ninia devient roi d'une Babylone où l'ordre est revenu (encore que le sort d'Assur ne soit pas tranché et que le mariage de Ninia et d'Azema soit omis), Bianca et Fernando délivrent leur père et lui rendent le duché d'Agrigente, Teobaldo redevient prince de Provence grâce à des chevaliers fidèles et au soulèvement des paysans, Henri de Bourgogne recouvre son comté, Edemondo di Lanerk retrouve sa femme, son fils, son honneur (on l'accusait de parricide) et ses domaines. Mais souvent ils romancent l'Histoire. L'empereur Othon restaure la légitimité en Italie et y trouve l'amour. Le roi Alfred, qui dirige incognito un groupe de combattants, encourage ses partisans par une romance, sous le nez de son ennemi danois, *Già delle pugna al fremito Il monte eccheggerà, Al suol trafitto il barbaro Cader dovrà*, prédiction réalisée peu après. Chez Donizetti aussi, Alfred triomphe des envahisseurs grâce à son peuple, *Al vostro braccio, o cari, Dovuta è la vittoria : ognun di voi Fu al nemico fatal, morde l'arena Lo sconfitto danese, Nè più oserà di rinnovar le offese, Ah si, a vostri sudori Cogliete, amici, i ben dovuti allori*. Guerriers, bergers, paysans et paysannes l'acclament, *Viva Alfredo, il grande, il prode, Di Britannia il difensor ! De'suoi giorni il ciel custode Lo salvò da rie*

---

<sup>47</sup> *Gustavo primo, re di Svezia*, Goldoni, Venise 1740.

## L'exploitation de l'histoire

*vicende, Al suo trono alfin lo rende, Alla sposa, al nostro amor ! Ei comparve, e sbalordita Del suo brando al sol baleno Fugge l'oste, e all'onde in seno Va celando il suo rossor*<sup>48</sup>. S'il n'est pas sûr que les *Hamlet* du XVIII<sup>e</sup> siècle ou du XIX<sup>e</sup>, même quand le légitime héritier de Danemark est restauré, couvrent tous des arrière-pensées politiques précises, *Amleto* de Mercadante est un opéra de Restauration, où le jeune prince affirme devant la cour sa volonté de justice, *Qui fu commesso, o popoli, Un tradimento orribile, Lunga e terribil voce Fuor del sepolcro uscì... Tutti a giurar v'attendo Al tempio, al Nume in faccia, Che del misfatto orribile Il reo fra voi non è*. S'il ne peut aussitôt faire arrêter Claudio, il échappe à l'acte II à un assassinat : Sivardo et ses hommes, arrêtés par la voix du spectre (*Empi, fermate !*), passent au service d'Amleto triomphant. À Turin en 1823, après l'échec des *carbonari* et le retour de Charles Félix, Mayr adapte le *Demetrio* de Métastase pour célébrer la légitimité. À Bologne, la jeune Marie Stuart, entourée de traîtres, gardera vie, liberté et trône grâce à celui qu'elle aime, « Olfredo di Lenox » (nom étrange qui masque Darnley), et aux vaillants bergers qui la délivrent, *Della Regina al nome Il nostro zel si accenda, Dalle nostr'alme attenda Sostegno e fedeltà... La nostra schiera eletta Or la soccorrerà... Contro i nemici Le fia scudo il nostro amor* ; dès que son fiancé lui rappelle *Da te di tanti rei Il fato penderà*, elle fait grâce, *Vivan ! Rimorso eterno Sia lor la pena amara* (ce remords leur semble étranger, ils regrettent seulement d'avoir perdu...)<sup>49</sup>. Certes, plusieurs de ces opéras reprennent des livrets qui ont déjà servi, dans des circonstances politiques différentes, et plusieurs auraient aussi bien pu célébrer les succès de Napoléon<sup>50</sup>. Mais de tels sujets saluant la légitimité sont fréquemment traités pendant une dizaine d'années après 1815, et même en 1832 *Ugo, conte di Parigi* en sera peut-être un prolongement<sup>51</sup>.

Ces mêmes opéras célèbrent généralement le retour à la paix civile et la réconciliation, thème important dans la période, mais souligné aussi souvent sous l'Empire, avec d'autres arrière-pensées : après *Fernand Cortez*, *les Abencérages*, *Sémiramis* ou les ambiguïtés de *Tancredi*, la même paix revient dans la plupart des œuvres évoquées, ainsi que dans *Zoraida di Granata*, *Alahor di Granata* ou *L'esule*

---

<sup>48</sup> Rossini, *Zelmira*, Tottola, SC 16.2.1822, *Semiramide*, Rossi, Fen. 3.2.1823. Bellini, *Bianca e Fernando*, Gilardoni, SC 30.5.1826, rév. Gênes 7.4.1828. Meyerbeer, *Romilda e Costanza*, Rossi, Padoue 19.7.1817. Donizetti, *Enrico di Borgogna*, Merelli, Venise 14.11.1818. Meyerbeer, *Emma di Resburgo*, Rossi, Venise 26.6.1819. Rossini, *Adelaide di Borgogna*, Schmidt, Rome 27.12.1817. Mayr, *Alfredo il Grande, Re degli Anglo-Sassoni*, Merelli, Bergame 26.12.1819. Donizetti, *Alfredo il Grande*, Tottola, SC 2.7.1823 (rappelons que le Danemark s'était allié à Napoléon et que l'Angleterre avait bombardé Copenhague).

<sup>49</sup> *Hamlet* d'A. Thomas, Barbier et Carré, Paris 9.3.1868, n'a pas de but politique, même si Hamlet devient roi [Autres versions, inaccessibles, Zeno, *Amleto*, F. Gasparini, Venise 1705 et Londres 1712, D. Scarlatti, rév. Pariati, Rome 1715. *Amleto*, Caruso 1789, Andreozzi 1792, Marezek 1840, Buzzolla 1848, Zanardini 1854 (Venise), Stadtfeld 1857 (cr. 1882), Faccio 1865 (Boito, Gênes), Hopp 1874, Hignard 1888, Keurvels 1891, Marescotti 1894, Grandi 1898, etc]. Mercadante, *Amleto*, Romani, Sc. 26.12.1822, fin. I. (Amleto, sans le vouloir, tue sa mère, seule victime). Mayr, *Demetrio, Re di Siria*, Métastase rév. L. Piosasco, Turin 27.12.1823. Mercadante, *Maria Stuarda, regina di Scozia*, an., Bologne 29.5.1821, II 5.

<sup>50</sup> *Emma di Resburgo* s'inspire de Méhul, *Hélène*, Bouilly, Paris 1803, comme Mayr, *Elena*, Tottola, Naples 28.1.1814. La *Maria Stuarda* de Mercadante reprend (avec des modifications et des changements de noms) le livret de l'avocat Gonnella pour Casella, *Maria Stuarda regina di Scozia*, Florence 1812.

<sup>51</sup> Donizetti, Romani, Sc. 13.3.1832. Voir « *Blanche d'Aquitaine* et *Ugo, conte di Parigi* ».

di *Granata* (l'histoire du royaume andalou, avec la lutte des Zégris et des Abencérages, est fort à la mode)<sup>52</sup>.

L'Histoire exalte les vertus royales. Premier devoir du souverain, justice et clémence : l'opéra montre celle-ci dans des sujets authentiques ou non, dérivés souvent du *De Clementia* de Sénèque et du *Cinna* de Corneille, où que les placent les librettistes. Le thème est à la mode même où il n'y a pas de prince : on célèbre un pouvoir bienfaisant conforme à l'ordre divin, comme on flatte des souverains réels. *Croesus*<sup>53</sup> est révélateur : bourgmestre de Hambourg, le librettiste Lukas von Postel, expose ses buts dans sa préface, *représenter le gouvernement et les mœurs, mais aussi inspirer le goût et l'imitation de la vertu ainsi que l'horreur du vice, et surtout montrer, au travers d'une histoire, véridique pour l'essentiel, l'inconstance de la fortune et des honneurs du monde*. Cyrus rend à Crésus son empire et ses trésors, sur le conseil de Solon ; chez Hérodote (I 85-90), le roi de Lydie, gracié *in extremis*, ne devenait que conseiller du Grand Roi et Solon ne paraissait pas (Crésus, se rappelant sa prophétie sur la fragilité du bonheur, la répétait à Cyrus). Pour faire bonne mesure, Atis, fils de Crésus, pardonne au traître Orsanès et *tout est bien qui finit bien*, noblesse modérée par le valet Elcius, qui incarne la veine populaire de l'opéra hambourgeois. Le sujet a inspiré avant et après Keiser des opéras oubliés<sup>54</sup>. Le pardon d'Alexandre au roi Porus a été souvent chanté : d'*Alessandro nell'Indie* de Métastase, on connaît les versions de Haendel, de Hasse et de Pacini. Alexandre y rend à Porus *regni, sposa e libertà*. La clémence d'Auguste a été célébrée, ou, moins historiquement, celle d'Octave. Celle de César, proclamée en Égypte, voudrait à Utique sauver Caton<sup>55</sup>, qui refuse ; le sens est flou : mégalomane, Caton insulte le Sénat et se prend pour Rome, mais passe pour un tel héros –pourquoi ?- que César à sa mort renonce au pouvoir, jetant à terre sa couronne de laurier, *Se costar a me deve i giorni di Catone, il serto, il trono, Ripigliate, o Numi, il vostro dono*<sup>56</sup>. Hormis le fénelonisme issu des *Dialogues des Morts*, dans l'esprit du temps quoiqu'inhabituel sous cet aspect chez Métastase (poète officiel un an plus tard), quel est le message ? Il est plus clair chez Vivaldi à Vérone, où la censure a modifié la fin : César déplore la mort d'un noble ennemi, mais ne renonce à rien !

<sup>52</sup> Spontini, *Fernand Cortez*, Paris 1809. Cherubini, *Les Abencérages*, 1813. Catel, *Sémiramis*, Paris 1802. Rossini, *Tancredi*, Fen. 1813 (voir « La liberté d'expression »). Donizetti, *Zoraïde di Granata*, 1822, *Alahor di Granata*, 1826. Meyerbeer, *L'esule di Granata*, Romani, Sc. 1822.

<sup>53</sup> Reinhard Keiser, *Croesus*, Hambourg, Marché-aux-Oies 1711, rév. 1730. Livret écrit pour J. Ph. Förtsch, Marché-aux-Oies, 1684.

<sup>54</sup> *Creso* : Draghi, Niccolò Minato, Vienne 1678, Legrenzi, Corradi, Venise 1681, Jommelli, Rome 1743, Sacchini, Naples, 1765, Cafaro 1768...

<sup>55</sup> Pollarolo et G. Bononcini, *La clemenza d'Augusto* 1696. *Cinna* : Graun 1748, Portogallo 1793, Asioli 1793, F. Bianchi 1798. Von Poissl, *Ottaviano in Sicilia* 1812. Soliva, *Giulia e Sesto Pompeo*, Perotti, Scala 1818 (Octave proclame, *In rammentar che sono di Cesare il figliuolo, io gli perdono*, et le chœur chante anachroniquement *Augusto, tu dei popoli sarai delizia e amor* ; Octave ne sera Auguste que plus tard). Haendel, *Giulio Cesare in Egitto*, Haym, Londres 1724. Autres *Cesare in Egitto*, Sartorio, Venise 1677, Pollarolo (sd), Sarti, Copenhague 1763, D. Tritto, Rome 1805, E. Paganini, Turin 1814, Pacini, Rome 1821. Graun, *Cleopatra e Cesare*, Bottarelli, Berlin 1742. Métastase, *Catone in Utica* : voir « La liberté d'expression », n. 6.

<sup>56</sup> Ferrandini, *Catone in Utica*, Munich 1753.

## L'exploitation de l'histoire

La plus célèbre clémence d'opéra est celle de Titus (*Io tutto so, tutti assolve e tutto obbligo*), grâce à Mozart, mais d'autres ont utilisé ce livret<sup>57</sup>. Moins historiquement, Sylla est parfois clément<sup>58</sup>. Plus intéressante peut-être, la clémence de Scipion : envers Sophonisbe<sup>59</sup> elle viole l'histoire, en Espagne (Polybe, X) elle la romance. Scipion, Carthagène prise, libère les otages, offre la liberté à qui s'allie à Rome et rend à son père la belle captive que lui offraient ses soldats<sup>60</sup> (et dont, à l'opéra, il était épris). Le Scipion de Bach fonde sur la justice l'impérialisme romain, citant Virgile<sup>61</sup>, *<Roma> perdona a vinti, e a debellar s'accinge solo i superbi*. Ce désir de légitimité impériale (napoléonienne, cette fois) inspire la clémence d'Aurélien et son discours sans équivoque : *Romani... Si faccia per voi noto alla terra Che Roma è grande In pace e grande in guerra. Cara patria ! Il mondo trema Se coll'armi abbatti i troni, Ma t'adora allor che doni Pace ai vinti e libertà !* La légitimité romaine est reconnue par d'irréductibles ennemis de Rome, vaincus par la clémence au mépris de l'histoire, Sabinus, Arminius<sup>62</sup>. La conversion d'Arminius s'admet à Salzbourg, terre d'empire. Celle de Sabinus à Venise se relie à une longue tradition, *Venise se voulant une nouvelle Rome*<sup>63</sup>. La clémence de Charles-Quint ne vise pas à légitimer le pouvoir des Habsbourg à Venise<sup>64</sup> ; cette *virtù Augusta*, imposée par Hugo, permet d'amadouer la censure : Charles-Quint assimilé à Charlemagne efface le roi frivole qui entraînait subrepticement chez Elvira ou la prenait en otage. Si Carlo change radicalement à Aix-la-Chapelle, son évolution correspond étroitement à la construction « en arc » de l'acte. Elle est préparée par la méditation sur le néant des choses humaines devant le tombeau de Charlemagne ; dans ce raccourci de l'interminable monologue hugolien, il décide, s'il est élu à l'empire, *Della virtù come aquila sui vanni m'alzerò E vincitor dei secoli il nome mio farò*. Pourtant, à l'arrestation des conjurés, sa réaction est le châtement, notamment quand Ernani révèle sa véritable identité ; la prière d'Elvira

<sup>57</sup> Métastase, *La clemenza di Tito*, voir « La liberté d'expression », n. 6.

<sup>58</sup> *Silla*, Haendel, Londres 1713 ; *Lucio Silla*, Mozart, Milan 1772, Anfossi 1774, J. C. Bach, Mannheim 1775, Mortellari 1778.

<sup>59</sup> Paër, *Sofonisba*, Rossetti, Bologne 1805.

<sup>60</sup> Sur Scipion en Espagne : Haendel, *Scipione*, Rolli, Londres 1726, J. C. Bach, *La clemenza di Scipione*, an., Londres 1778, G. Farinelli, *La Caduta della Nuova Cartagine*, Sografi, Fen. 1803. *Scipione nelle Spagne* : A. Scarlatti, Naples 1714, Caldara, Vienne 1722, Ferrandini 1732, Galuppi, Venise 1746, Bertoni 1768 ; *Scipion en Cartagena*, Rodriguez de Hita 1770. *Scipione in Cartagena*, Sacchini, Munich et Padoue 1770, Piccinni, Modène 1772.

<sup>61</sup> *Énéide*, VI, v. 853. Sur la légitimité « romaine » en Europe, nos études « Mythes de fondation et mission de la France : la légende troyenne », *L'influence de l'Antiquité sur la pensée politique européenne*, Aix-en-Provence, 1996, p. 51-75, et « De Brutus à Britannia : Troyens, Romains et saints dans le Moyen Âge britannique », *Méditerranées*, n° 17-18, 1999, p. 89-105.

<sup>62</sup> Rossini, *Aureliano in Palmira*, Sc. 1813. Sarti, *Giulio Sabino*, P. Giovannini, Venise 1781. Biber, *Arminio*, Raffaellini, Salzbourg 1692 (?). Voir « La majesté de Rome ».

<sup>63</sup> H. Leclerc, *Venise baroque et l'Opéra*, Paris 1987, p. 397. Cela explique des originalités : dans le cadre accoutumé de l'Opéra historique baroque, d'inspiration romaine, le personnage de Néron jouissait d'un engouement particulier. Un Néron juvénile, encore sensible, artiste virtuose, se livrant à toutes ses extravagantes fantaisies, générateur d'intrigues variées et excitantes – voire édifiantes (*ibid.*, non pour *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, mais pour *Nerone* de Pallavicino, Corradi 1679, et *Nerone fatto Cesare* de Perti, Noris 1693).

<sup>64</sup> Verdi, *Ernani*, Piave, Fen. 9.3.1844. On ignore les *Ernani* de Gabussi (Rossi, Paris 1834) ou Mazzucato (Bancalari, Gênes 1843). Celui de Bellini et Romani, commencé et abandonné à l'été 1830 contient un duo Ernani-Elvira (Doña Sol, déjà rebaptisée), avec le roi sortant du placard, quelques répliques entre le roi et Sancio, un duo entre Elvira et le roi (= *Hernani*, II, 1-2).

ne le touche pas, il n'y prête attention que quand elle proclame *Virtù augusta* (donc impériale) è *la pietà* : alors seulement il se tourne vers la tombe, déclare qu'il veut avoir les vertus de Charlemagne comme son nom et pardonne à tous (on connaît les transformations imprévues de ce finale après l'amnistie accordée par Pie IX aux condamnés politiques, où l'on chanta *O sommo Pio* au lieu de *O sommo Carlo*).

Variation sur ce thème, *Fernand Cortez*<sup>65</sup> fut un échec politique, sinon musical. Napoléon voulait réitérer le succès de *La Vestale* en glorifiant la guerre d'Espagne. Les Mexicains et leur féroce clergé (*Déchirons, frappons les victimes, répandons leur sang odieux*) sont en fait les Espagnols obscurantistes et l'Église, les Espagnols sont les Français éclairés et libérateurs. Pour que chacun comprenne, un écho de la *Marseillaise* retentit chez les prisonniers espagnols qu'on va sacrifier, *On renâit immortel, mourant pour la patrie, Soyons fiers de notre mort* (I 2). Tout le rôle de Cortez-Napoléon serait à citer : *Allez, et défiant vos nombreux ennemis, Souvenez-vous que mon usage Est de ne les compter que lorsqu'ils sont soumis* (II 7), *Que la trompette éclatante, Enflammant nos hardis soldats, Dans ces murs frappés d'épouvante Porte la terreur des combats* (avant l'assaut du temple du Mal, III 4), *Montézuma, pardonne-moi ma gloire, C'est ta seule amitié que je veux conquérir, Le plus beau prix de ma victoire Est la paix que je viens t'offrir* (III 10), et surtout *Suivez-moi, Castellans, marchez, troupe invincible, Cortez va vous conduire à des succès nouveaux ! À la valeur il n'est rien d'impossible, Que l'univers admire vos travaux* (après l'incendie des vaisseaux, II 7) et la réponse du chœur, *Marchons, suivons les pas d'un guerrier invincible, Cortez va nous conduire à des succès nouveaux ! À son génie il n'est rien d'impossible Et l'univers appartient aux héros !* Tout finit par la réconciliation de Montézuma avec Cortez, la « fête générale des deux nations ». Cortez épouse Amazily, nièce de Montézuma, convertie, sauvée par lui de la vengeance du grand prêtre et qui a promu la paix au risque de sa vie, *À mes pleurs se laissant fléchir, Cortez a déposé ses triomphantes armes Et déjà de la paix Sa présence en ces lieux annonce les bienfaits*. Le *Montezuma* de Vivaldi n'était guère différent, mais ne justifiait pas sous un déguisement une guerre en cours. Napoléon avait repris le dessus en Espagne au début de 1809 et la victoire du futur Wellington à Talavera pouvait être éphémère (le jour de la première de *Cortez*, Kellermann fut vainqueur à Alba de Tormes), mais il devenait hasardeux de chanter *Enfants de la gloire, Ce monde est à vous ! Dans sa course infinie Qui peut arrêter le vainqueur ? Qui peut résister au génie Quand il commande à la valeur ?*

Inutile d'insister sur le prince victorieux et les triomphes : en 1687 à Munich *Alarico il Baltha* de Steffani célèbre la reconquête de Budapest par l'électeur de Bavière. Après Fontenoy, Voltaire et Rameau identifient Louis XV et Trajan, à l'acte III du *Temple de la Gloire*. Trajan est Napoléon en 1805 dans *Le retour de Trajan ou Rome triomphante* de Bochsa ou le *Triomphe de Trajan* de Persuis et Lesueur en 1807 ; le spectacle l'emportant ici sur la politique, l'œuvre, imitée un peu partout<sup>66</sup>, sera reprise sous la Restauration. Le triomphe de Licinius fête

<sup>65</sup> Spontini, *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique*, de Jouy, Paris 28.11.1809.

<sup>66</sup> *Trionfo di Traiano* : G. Gioia, 1813, D. Tritto, Naples 30.5.1818. 1814 vit un *Trionfo di Tito* de Pietro Raimondi à Turin et un *Trionfo di Cesare* de Liverati à Londres, célébrant probablement (on ignore les dates exactes des créations) la première chute de Napoléon.

## L'exploitation de l'histoire

tardivement Austerlitz, celui de Licinio<sup>67</sup>, Talavera. Prince guerrier et libérateur aimé du XVIII<sup>e</sup> siècle, Alfred de Wessex est chanté en 1740 dans *The Masque of Alfred* de Thomas Arne<sup>68</sup>, conclu par l'ode patriotique *When Britain first at heav'n's command...*, et le refrain aussitôt célèbre, *Rule Britannia! Britannia rule the waves; Britons never shall be slaves!* Créée chez le prince de Galles Frédéric (brouillé avec son père, en bon Hanovre), l'œuvre montre, ingénument sans doute, Alfred et son fils Édouard unis dans le combat patriotique. Paradoxalement, le *Rule Britannia* du catholique Arne devint un quasi-hymne national dans le triomphe final du protestantisme après Culloden. Le 9 septembre 1796, Haydn célèbre la fête de la princesse Esterházy par la musique de scène d'un *Alfred, König der Angelsachsen* (d'après Bicknell), où l'Esprit gardien de l'Angleterre reconforte la reine Elvida; bien que chanté par les ennemis danois, le chœur de victoire s'inscrit dans l'atmosphère guerrière du temps, où l'empire est menacé par la France en Allemagne du sud et en Italie : *Trompeten und Pauken verkünden den Sieg* annonce la *Missa in tempore belli* ou *Paukenmesse* créée le 26 décembre 1796 à Vienne. Très applaudi à sa création bergamasque, *Alfredo il Grande, Rè degli Anglo-Sassoni* de Mayr fut accueilli fraîchement en octobre 1820 à la Scala : un libérateur anglais était-il mal vu à Milan, qui regrettait son rôle de capitale du royaume d'Italie ? *Alfredo il Grande* de Donizetti est aussi de ces opéras au parfum de Sainte-Alliance qui agacent Stendhal : *Al prisco onor di Albione Risorga il genio, ed il danese infido, Che sull'anglico lido Audace s'inoltrò, che ovunque imprima Orme di crudeltà, di folle orgoglio, Abbia la tomba ove sperato ha il soglio* (II 4). Le roi de Wessex inspirera encore Dvorak (probablement sans arrière-pensées)<sup>69</sup>. L'éloge d'un guerrier peut être un choix politique : Marie-Casimire de Pologne commande en 1709 à D. Scarlatti *La Conversione di Clodoveo*<sup>70</sup>. Ce salut à la fille aînée de l'Église à Rome, quand le pape passe aux Impériaux et que la France est au plus bas, marque le revirement de la veuve de Sobieski, jusque là favorable à l'empire, bien que française.

Autre thème des *Miroirs*, les mauvais conseillers. L'opéra en montre dès le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>71</sup>, où Sartorio oppose *La prosperità d'Elio Seiano* à *La caduta d'Elio Seiano*<sup>72</sup>. Un proche du roi, parent jaloux, général ambitieux, ourdit une machination et accuse de complot le meilleur soutien du trône, pour l'éliminer et usurper le pouvoir d'un monarque discrédité, mais ses trames sont déjouées par son fils ou sa fille : ainsi des divers *Artaserse*, où le traître est le général Artaban, ou

---

<sup>67</sup> Spontini, *La Vestale*, De Jouy, Paris 16.12.1807. Pucitta, *La Vestale*, an., tr. de Jouy, Londres 3.5.1810. Il n'est pas neutre que la création de cette *Vestale* en Italie ait eu lieu en 1814/15 à Palerme, seule capitale non occupée par Napoléon.

<sup>68</sup> Le *masque*, en Angleterre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, mêlait poésie, musique, chant et danse.

<sup>69</sup> Dvorak, *Alfred*, Körner, cp 1870, cr. Olomouc 1938.

<sup>70</sup> Liv. C. S. Capece, repris par Caldara, Rome 14.4.1715, chez le prince Ruspoli.

<sup>71</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, ils triomphent souvent : Cecil (Donizetti, *Maria Stuarda* 1834) et Raleigh (*Roberto Devereux*) avec Élisabeth d'Angleterre, Gonzales avec Alphonse de Portugal (Cammarano, *Inès de Castro* : Persiani, SC 28.1.1835, Fabio Marchetti, Mantoue 1840, P. A. Coppola, Lisbonne 1841, Gibelli –*Don Pedro di Portogallo*–, Novare 1849, Drigo –même titre–, Padoue 1868, l'Uruguayen Giribaldi pour un opéra non rep. écrit en 1884), le palatin Gara avec Ladislas de Hongrie (Erkel, *Hunyadi Laszló*), l'Inquisiteur avec Philippe II (Verdi, *Don Carlos*).

<sup>72</sup> Liv. Minato, 15.1 et 3.2.1667. Repris par Draghi, *La Prosperità d'Elio Seiano*, 1671.

## Marie-Bernadette Bruguière

*Ezio*, plus heureux que l'Aétius historique<sup>73</sup>. Le cas le plus intéressant pourrait être *Sosarme*<sup>74</sup>. Nul ne semble avoir vu que même transféré en Lydie antique, le sujet – un roi en conflit avec son fils- restait subversif dans l'Angleterre hanovrienne où les rois et leurs fils étaient régulièrement brouillés !

Le souverain se dévoue pour le bien de ses sujets ou du monde, pour le maintien ou le retour de l'ordre terrestre, reflet de l'ordre cosmique : Alexandre proclame *Se vincendo vi rendo felici, Se partendo non lascio nemici, Che bel giorno fia questo per me ! De'sudori, ch'io spargo pugnando, Non dimando più bella mercè*. Ce message est aussi confié à des monarques plus récents. Philippe Auguste, acclamé par ses sujets, répond *Questi ardenti ingenui voti Son mia gioia, son mio vanto, Per voi soli, o miei devoti, Per voi palpita il mio cor*. Marie Stuart est proche de ses sujets, qu'elle écoute volontiers, *Non è vile Per me nessun vassallo, e tutti sono Degni di cura eguale in faccia al trono* (I 3) : elle leur fait largesse et ne demande que leur affection, *assai Grati sarete al dono Se a par degli avi miei grata io vi sono* (I 4). Élisabeth d'Angleterre affiche ces sentiments chez Rossini ou Donizetti, et dans le dernier opéra « de cour », *Gloriana*<sup>75</sup>. *Gustave III* d'Auber est extrêmement intéressant, dans ses aspects politiques sinon dans sa banale intrigue sentimentale : le choix du héros surprend, sous Louis-Philippe. Gustave III, allié de Louis XVI qu'il a tenté de sauver, était absolutiste ; or l'opéra en fait un modèle, clément pour la sorcière Arvedson, pour ses ennemis qu'il refuse de connaître et pour ses assassins ; il ne veut pour protection que l'amour de son peuple, qu'il tient à mériter, par exemple en récompensant secrètement le brave Christian. Avatar de l'œuvre, *Il Reggente* de Mercadante gardera ces aspects ; *Un ballo in maschera* de Verdi les accentuera, dans l'air de Renato *Te perduto, ov'è la patria Col suo splendido avvenir ? Scudo del tuo petto È del popolo l'affetto*, et avec l'explosion de ferveur populaire qui salue Riccardo quand il est reconnu. Même l'opérette aurait été mobilisée dans la formation du bon prince : *Das Spitzentuch der Königin* de Johann Strauss semble certes une œuvre légère, où il faut des péripéties burlesques, des interventions de Cervantès et un remarquable pâté truffé pour que le roi et la reine de Portugal deviennent vraiment mari et femme. Mais Cervantès s'y efforce aussi de décider le roi à secouer l'influence de son premier ministre et les visées ambitieuses des Espagnols, à gouverner lui-même en souverain modèle. On a vu là, sous forme allégorique, les espoirs placés par certains dans l'archiduc Rodolphe, et l'opérette serait une satire délibérée... *Le cœur de l'action est une exhortation indirecte adressée au prince héritier Rodolphe pour qu'il prenne conscience de ses responsabilités et qu'il s'oppose ouvertement à la politique conservatrice de son*

---

<sup>73</sup> Métastase, *Artaserse* et *Ezio* : voir « La liberté d'expression », n. 10 et 11.

<sup>74</sup> Haendel, liv. an., Londres 15.2.1732. Voir « La liberté d'expression ».

<sup>75</sup> Mozart, *Il Rè Pastore*, Métastase, Salzbourg 1775. Sur le même livret, voir *supra* n. 27. Tottola, *Gabriella di Vergy* : Carafa, SC 1816, Donizetti, 1826 et 1838, cr. Belfast 1978, Mercadante, Lisbonne 1828. Mercadante, *Maria Stuarda, regina di Scozia*. Rossini, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, Schmidt, SC 4.10.1815 : *Altri affetti non vogl'io Che la gloria e la pietà* (sc. finale). Donizetti, *Elisabetta al castello di Kenilworth*, Tottola, SC 6.7.1829 : *A sollevare gli oppressi Il ciel mi diede un soglio, A fulminar l'orgoglio, A premiar la fè* (fin. II). Britten, *Gloriana*, Plomer d'ap. *Elizabeth and Essex* de Lytton Strachey, CG 8.6.1953, pour le couronnement d'Élisabeth II, *I count it the glory of my crown that I have reigned with your love, and there is no jewel that I prefer before that jewel. Neither do I desire to live longer days than that I may secure your prosperity, and that's my only desire* (sc. finale).



## L'exploitation de l'histoire

père<sup>76</sup>. Le message s'exprimerait clairement par le chœur final, *Preis sei dem Herrscher...*, *Loué soit le souverain Qui vient de se dresser pour notre salut, Loué soit le jour où, d'une main assurée, Il a détruit le lien de l'esclavage, Il se libère ! Maintenant la tyrannie du régent Appartient au passé ! La joie résonne à nouveau dans tout le pays, Un lien unit le prince et son peuple, Comme envoyé du ciel ! Jeune vie, Espoir neuf, S'est levé à nouveau !*

L'ordre du monde implique un roi législateur : *Numa Pompilio* de Paër, créé en 1808 aux Tuileries, célèbre la clémence de Numa, mais à la fin le peuple brandit l'inscription *Viva il Legislatore* : cette commande impériale rend au Code Civil un hommage tardif. Le prince doit la justice à ses sujets. Le modèle est Salomon<sup>77</sup>, mais de minces anecdotes peuvent servir : Henri IV<sup>78</sup>, accueilli *incognito* chez le meunier Michele, apprend qu'Agata, fiancée du fils de celui-ci, a été enlevée par le marquis de *Conchiny* ; il la rend à son fiancé et bannit Conchiny. Inspiré d'une pièce de Collé, commande du duc d'Orléans en 1764 (les Orléans exploitaient déjà l'histoire), l'opéra, en chantant *Belle Gabrielle*, attribuée à tort au Béarnais, et surtout *Vive Henri IV*, salue discrètement Louis XVIII réfugié en Angleterre et défie indirectement « l'ogre corse » qui usurpe l'Espagne après les autres royaumes Bourbons, France et Naples : Concini, italien, conspirateur et débauché, n'en est-il pas la caricature ? En outre, Collé s'était inspiré d'une pièce anglaise, *The King and the Miller of Mansfield* de Robert Dodsley<sup>79</sup>. Peut-être est-il significatif qu'en Angleterre à cette date Pucitta et son librettiste aient choisi, non l'original anglais, mais l'adaptation française qui seule pouvait susciter des échos politiques contemporains.

Anecdote plus mince encore, le « mot historique » de François I<sup>er</sup>, *Souvent femme varie, bien fol qui s'y fie*, a deux fois inspiré l'opéra, avec des intentions radicalement opposées. *Francesca di Foix*, composée par Donizetti pour la fête du roi de Naples, est un *melodramma giocoso*, bien qu'inspiré de loin d'un noir fait divers<sup>80</sup>. Le Comte, jaloux sans cause, interdit à sa femme de paraître à la cour et pour plus de sûreté la prétend laide et sotte. Le Page Edmondo, cousin de Francesca, révèle la vérité au Roi et à son ami le Duc. Tous trois décident de guérir le Comte. Amenée à la cour par un subterfuge, la Comtesse, bien que voilée, a un vif succès ; le mari, incertain mais furieux, éclate enfin quand le Roi annonce son intention de marier la mystérieuse beauté au Duc : il révèle qu'elle est sa femme, mais doit avouer ses mensonges et promettre de s'amender. La légèreté féminine n'a rien à faire ici, c'est le Duc, non le Roi, qui la chante, on ne sait pourquoi : *Donne, voi*

---

<sup>76</sup> J. Strauss, *Das Spitzentuch der Königin*, Riegen et Genée, Vienne 1.10.1880. A. Meyer, plaquette de l'enr. *CPO* (les machinations espagnoles seraient alors une allusion à la montée de l'empire allemand et au danger qu'il représente pour l'Autriche).

<sup>77</sup> Haendel, *Solomon* (oratorio), Londres 1749. Sur la justice (et ses perversions) à l'opéra, voir notre « La mise en scène des procès et l'idée de justice dans le romantisme musical », *Études d'histoire du droit et des idées politiques*, n° 2, 1998, p. 37-51. Voir aussi notre « L'image du roi de justice à l'opéra », *AFHIP* XXIII, sous presse.

<sup>78</sup> Pucitta, *La Caccia di Enrico IV*, Buonaiuti, Londres 7.3.1809.

<sup>79</sup> Qui avait déjà inspiré Monsigny, *Le roi et le fermier*, Sedaine, Paris 1762.

<sup>80</sup> Donizetti, *Francesca di Foix*, Gilardoni (d'ap. Berton, *Françoise de Foix*, Bouilly et Dupaty, Paris 1809, Weigl, *Franziska von Foix*, 1812, Pacini, *La gelosia corretta*, Romanelli, Sc. 1826 -où le roi était Henri II). SC 30.5.1831. *Françoise de Foix*, mariée à un Chateaubriand, aurait été tuée par lui pour adultère ; François-René, dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, a nié le crime.

*siete rose, Ogni ape in voi si posa ! Misero chi riposa Sulla giurata fè !* Le Roi se déclare le serviteur de son peuple dans son air d'entrée : *Grato accolse i vostri accenti Chi voi regge, o fidi amici, Chi per rendervi felici La sua vita spenderà... Oh quale apporta all'anima Soave e bel diletto, Veder felice il popolo, Lieto per me gioir ! Al par degl'anni accrescere Sento per voi l'affetto, In voi regnare e vivere E' il solo mio desir !* Sa mystification envers le Comte a des intentions pures, soulignées par son ordre au Page : *Appena Arrivi la Contessa Da mia sorella voi la condurrete* ; en confiant la jeune femme à sa sœur, il la met à l'abri des soupçons. Il ne s'agit que de *dar una lezione Al geloso consorte*, une leçon *Onde apprendervi che a torto S'oltraggiava un fido cor !* La Comtesse remercie le Roi d'avoir tout remis en ordre, en monarque modèle : *Per voi di gelosia Son frante le catene ; Per voi godrò d'un bene, Che mai potea sperar !* Le devoir de justice du roi ne se borne pas aux grandes causes et il doit contribuer au bonheur des individus.

Mais le même mot de François I<sup>er</sup> a permis de bâtir un schéma révolutionnaire, pour délégitimer la monarchie.

### L'HISTOIRE MIROIR DES PEUPLES : AIGUILLON OU MOTEUR

*La donna è mobile, qual piuma al vento, muta d'accento e di pensiero ! E sempre misero chi a lei s'affida, chi lei confida mal cauto ha il cor !* C'est peut-être l'air de ténor le plus connu du répertoire et son thème est étranger à *Rigoletto*<sup>81</sup> comme à *Francesca di Foix*. Le prince le chante, non pas François I<sup>er</sup>, mais le duc de Mantoue imposé par la censure, qui n'est pas un juste bienfaiteur des peuples. Que ce soit ou non parce que son cocuage lui rappelle sa visite à Chambord et le distique royal<sup>82</sup>, Hugo a pris en haine le Roi-chevalier quand il renonce en 1831 à un drame sur Louis XVI pour une autre « victime ». *Son ardeur antimonarchique, qui s'est exacerbée, va cette fois jusqu'à la calomnie injurieuse ; c'est une véritable agression contre François I<sup>er</sup>*<sup>83</sup>. Verdi, uniquement intéressé par la *maledizione di Vallier* (titre initial de *Rigoletto*), s'est peu soucié de l'aspect politique, mais Piave a souvent traduit Hugo mot à mot<sup>84</sup> : il reste une part de la délégitimation hugolienne, un *miroir inversé*<sup>85</sup>. La clémence menteuse sert à séduire la fille du condamné, et le bouffon joue le prince pour l'évoquer, *Voi congiuraste contra noi, signore, E noi, clementi invero, perdonammo. Qual vi piglia or delirio, a tutte l'ore, Di vostra figlia a reclamar l'onore* ?<sup>86</sup> *Rigoletto*, mauvais conseiller, suscite la malédiction dont il sera victime et en fournit les moyens d'exécution (il suggère le rapt de la comtesse Ceprano, qui servira pour Gilda). L'entourage princier, *Cortigiani, vil razza dannata*, corrompu et corrupteur, encourage servilement arbitraire et abus de pouvoir, quand Monterone défie le duc, *È vano ogni detto, di quà t'allontana, va,*

<sup>81</sup> Verdi, *Rigoletto*, Piave, Fen. 11.3.1851, d'ap. Victor Hugo, *Le Roi s'amuse* 1832.

<sup>82</sup> J. J. Thierry et J. Méléze, notice sur *Le Roi s'amuse*, coll. Pléiade, p. 1785-1786.

<sup>83</sup> G. Froment-Guieysse, *Victor Hugo*, 1948.

<sup>84</sup> Cf. notre « Victor Hugo, inspirateur d'opéras », *MAIT*, 148, 1986, p. 115-132.

<sup>85</sup> La censure a accepté un texte évidemment subversif, ne coupant que ce qui offensait trop les bonnes mœurs (la scène dans la chambre du roi) ou la diplomatie (l'identité française des personnages) ; qu'un bouffon veuille tuer un duc de Mantoue imaginaire ne la gêne pas.

<sup>86</sup> Hugo, *Le Roi s'amuse*, I, 5 : Triboulet : *Monseigneur ! Vous aviez conspiré contre nous, Nous vous avons fait grâce, en roi clément et doux. C'est au mieux. Quelle rage à présent vient vous prendre D'avoir des petits-fils de monsieur votre gendre ?*

## L'exploitation de l'histoire

*trema, o vegliardo, dell'ira sovrana...Tu l'hai provocata, più speme non v'è, un'ora fatale fu questo per te !* Tandis que le souverain s'amuse dans le vice, l'ordre dont il est gardien s'effondre partout, Sparafucile exerce impunément son « métier » de tueur et se fait de la publicité (*Soglio in cittade uccidere, Oppure nel mio tetto. L'uomo di sera aspetto, Una stoccata e muor*), Maddalena racole ouvertement, la pure Gilda ment à son père, au moins par omission (*Tacqui che un giovin Ne seguiva al tempio*), oublie ses conseils en fleuretant avec *Gualtier Maldè* et lui désobéit en revenant chez Sparafucile, *Ah, più non ragiono, Amor mi trascina*. Renversement général qui culmine dans la méditation de Rigoletto sur le sac : *Quest'è un buffone, ed un potente è questo ! Ei sta sotto i miei piedi ! È desso ! Oh gioia !*<sup>87</sup> Ironie suprême, le prince inique est sauf, caricature du retour à l'ordre. Le miroir est brisé...

Rossini nous invite dans *Ciro in Babilonia* à une plus complexe méditation. Ce Balthazar à qui le ciel annonce que ses jours sont *comptés, pesés, divisés* ne cache-t-il pas Napoléon, englué dans les défaites espagnoles et prêt à la folle aventure russe ? Rossini joue aussi avec ambiguïté des symboles au début de *Tancredi*, où le blanc remplace le tricolore<sup>88</sup>.

L'histoire, ici, s'adresse aux peuples. Un peu partout, les rappels historiques vont légitimer les efforts patriotiques, délégitimer les pouvoirs étrangers. L'Angleterre avait donné l'exemple, autour de ses changements de dynasties. Après Purcell et *Dioclesian*, Haendel l'a fait notamment dans *Judas Maccabæus* en 1747. D'assez rare, le phénomène devient courant au XIX<sup>e</sup> siècle, sans être toujours révolutionnaire. Rossini, avec *Adelaide di Borgogna*, mobilise le haut Moyen Âge en faveur de la Sainte-Alliance : le traître et tyran Berengario a assassiné Lotario d'Italie et veut marier de force la veuve, Adelaide, à son fils Adalberto. Chevaleresque, l'empereur Ottone vole au secours de la veuve, s'en éprend, l'épouse et règne avec elle sur l'Italie délivrée. Alberto Zedda l'a souligné au Festival della Valle d'Itria, *dans aucun autre opéra de Rossini l'esprit médiéval chevaleresque, tissé d'intrigues et de luttes mais aussi de vertus sublimes, ne pénètre aussi complètement le drame, avec des figures royales pleines de noblesse et de fierté dont les sentiments intenses sont soumis à la raison d'État qui décide de leur destin* (au contraire de *Tancredi* ou de *La Donna del Lago*). Rodolfo Celletti ajoute que *le trait principal de cet opéra est la fierté solennelle, Othon et Adélaïde parlant d'amour en langage héraldique... L'Adelaide semble revenir à l'exaltation de la dignité royale manifestée d'une autre manière au temps d'Apostolo Zeno ou de Métastase*. Les péripéties sont à peu près historiques et Adélaïde a été une des redoutables femmes de pouvoir du X<sup>e</sup> siècle. Mais en 1817, Bérenger (*Tutta ho l'Italia al piè*, I 2) est Napoléon, dont l'empereur aide à libérer l'Italie gémissante (*Misera patria oppressa, Chi ti darà sostegno ?* I 1) : *Oh sacra alla virtù, sacra al valore Terra augusta, ti premo* (I 5). Le chœur des soldats d'Othon (I 5) est éloquent : *Salve Italia, un dì regnante Dall'Occaso ai lidi Eoi Genitrice degli eroi, Ogni cor s'inchina a te. Sorgi, sorgi, al Ciel chiedesti Un sostegno e il Ciel lo diè*.

---

<sup>87</sup> *Le Roi s'amuse*, V, 3 : Triboulet : *Ceci, c'est un bouffon, et ceci, c'est un roi ! Et quel roi ! le premier de tous ! le roi suprême ! Le voilà sous mes pieds, je le tiens. C'est lui-même !*

<sup>88</sup> *Ciro in Babilonia*, Aventi, Ferrare, mars 1812. *Tancredi*, Rossi, Fenice 6.2.1813. Voir « La liberté d'expression à l'opéra ».

*Tornerai regina ancora A mostrarti assisa in soglio, Come fosti in Campidoglio, Nell'antica maestà, Che di spada e di lorica Un possente t'armerà.* Trois ans plus tôt, il aurait pu, mot pour mot, célébrer l'inverse. Cette ambivalence masque les vraies pensées des auteurs. Mais un sentiment sincère va rester, l'amour de la patrie. On rêve d'unité italienne après 1815 autour du pape ou du roi de Naples : les opéras le traduisent.

Rossini encore mêle en 1820 dans *Maometto II* patriotisme italien et philhellénisme : les épées des défenseurs de Nègrepont contre les Turcs sont à la fois *venete* et *itale*. Son *Siège de Corinthe* est plus qu'une révision de *Maometto II* : Hiéros bénit les drapeaux et prophétise la résurrection de la Grèce, *O Grèce ! Tous tes fils se lèvent à ton nom. Le vent fait voler sur leurs armes La poussière de Marathon. Comme un grand bouclier Dieu protège nos villes, Notre cendre féconde engendre des soldats, L'écho sacré des Thermopyles Se souvient de Léonidas. Répondons à ce cri de victoire, Méritons un trépas immortel, Nous verrons dans les champs de la gloire Le tombeau se changer en autel* (III 6). Par l'annonce d'une revanche sur les malheurs anciens, Rossini encourage les Grecs insurgés, auxquels il a promis un an plus tôt, par un mot du *Viaggio a Reims*, le soutien de la France. Plus délicate est l'interprétation de *Guillaume Tell*<sup>89</sup>. Les Suisses et leur vertu « antique » rappellent les Spartiates et la guerre d'indépendance hellénique n'est pas finie. S'il est hasardeux de donner à *Tell* cette interprétation allégorique, il l'est autant d'y voir une préfiguration volontaire de la révolution de juillet. Ses librettistes vont ici de l'orléanisme au républicanisme dur, mais Rossini n'est pas révolutionnaire : *Tell* ne renverse qu'un tyranneau local, lui-même au bord de la rébellion quand Mathilde intervient *au nom du souverain*. Mais l'exploitation de l'histoire devient floue. Elle le sera de plus en plus en France sous Louis-Philippe : le but des *Huguenots* aurait été de prôner la concorde par l'horreur des guerres civiles, mais le seul aspect politique clair est l'anticléricisme, bien dans la mode du temps, comme dans *La Juive* ou dans *Le Prophète*, commandé sous Louis-Philippe et créé sous la II<sup>e</sup> République sans souffrir du changement<sup>90</sup>.

Les choses sont plus claires en Italie. Dès avant le *Risorgimento*, et pour longtemps, les sujets historiques à tonalité patriotique ont du succès et on les utilise, avec ou sans malice. Sans prétendre à une impossible exhaustivité, citons Donizetti dans *Belisario*, *Caterina Cornaro*, *Dom Sébastien* et surtout *L'assedio di Calais*, où le siège puis la reddition des bourgeois sont bien le sujet, sans histoire d'amour, Mercadante avec *Donna Caritea*, *I Normanni a Parigi* et *Orazi e Curiazi* où il donne à Corneille une coloration *risorgimentale*<sup>91</sup>, et bien sûr Verdi.

Sur les vingt-huit opéras de Verdi, sept ignorent le mot patrie, *Alzira*, *I Masnadieri*, *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Traviata*, *Otello*, *Falstaff*. Il serait absurde de se

<sup>89</sup> *Maometto II*, Della Valle, San Carlo 3.12.1820. *Le siège de Corinthe*, Soumet et Balocchi, Paris 9.10.1826. *Il Viaggio a Reims*, Paris, Théâtre Italien 19.6.1825 (Voir « La monarchie des Lys »). *Guillaume Tell*, de Jouy, Bis, Marrast, Paris 3.8.1829 (Voir « Suisse, opéra et politique »).

<sup>90</sup> Meyerbeer, *Les Huguenots*, Scribe, Paris 29.2.1836. Halévy, *La Juive*, Scribe, Paris 23.2.1835 Meyerbeer, *Le Prophète*, Scribe, Paris 16.4.1849. J. Fulcher, *l. c.*, p. 71-119.

<sup>91</sup> *Belisario*, Cammarano, Fen. 4.2.1836, *Caterina Cornaro*, Sacchero, SC 18.1.1844, *Dom Sébastien*, Scribe, Paris 13.11.1843, *L'Assedio di Calais*, Cammarano, SC 19.11.1836. Dans *Gemma di Vergy* (Donizetti, Sc. 26.12.1834, Bidera d'ap. A. Dumas, *Charles VII chez ses grands vassaux*), Charles VII, extérieur au drame, a disparu, mais un chœur célèbre Jeanne d'Arc. *Donna Caritea*, Pola, Fen. 21.2.1826. *I Normanni a Parigi*, Romani, Turin 1832. *Orazi e Curiazi*, Cammarano, SC 10.11.1846.

## L'exploitation de l'histoire

borner à ce critère terminologique. L'*idée* de patrie figure avec éclat dans trois œuvres où le mot est absent. *Alzira* célèbre la lutte de libération du Pérou. Dans *I Masnadieri*, Carlo médite sur Plutarque, *Se nel freddo cenere de'miei padri Ancor vivesse dello spirto d'Arminio una scintilla ! Vorrei Lamagna tutta Far libera cosi*. On imagine l'effet, si la création avait eu lieu à Florence, où le public aurait lu *Italie* sous *Allemagne* : or le choix de Londres fut un hasard, faute d'un bon ténor à Florence. Dans *Otello*, l'unité italienne étant achevée depuis dix-sept ans, l'*Esultate* du héros est dans la tradition patriotique, comme certains passages de l'ambassade et le chœur *Evviva il Leone di San Marco*. En revanche, *patria* ne semble figurer dans deux livrets que pour souligner l'absence du patriotisme. Gilda interroge *Patria, parenti, amici, voi dunque non avete ?* et Rigoletto répond *Patria, parenti, amici, culto, famiglia, la mia patria, il mio universo è in te*. Azucena explique que pour une bohémienne, *È suo tetto il cielo, sua patria il mondo* : l'opposé du *Risorgimento*, ce qui est curieux pour *Il Trovatore*. Manrico et le comte, en pleine guerre civile, sont ennemis politiques autant que rivaux, mais cet aspect est gommé, le fameux *All'armi* de Manrico appelle aux armes pour une affaire privée, libérer Azucena, bien qu'il ait suscité des incidents devant des publics prompts à s'échauffer. Mais pour l'exploitation politique de l'histoire, quatre œuvres sont essentielles : *Attila*, *La Battaglia di Legnano*, *Les Vêpres Siciliennes* et *Simon Boccanegra*<sup>92</sup>.

*Attila* est un opéra anti-autrichien (les Huns étant identifiés aux Germains) et Verdi n'a pas voulu rendre Attila sympathique. Là où Werner narrait un règlement de compte entre Barbares, Solera et Verdi italianisent les héros : Foresto, légendaire fondateur de Venise, guide les réfugiés vers les îles de la lagune, où il prédit la résurrection de la patrie perdue, *Qual risorta fenice novella*. Le phénix (*la fenice*) : un symbole fort dans ce théâtre. Venise a eu son Attila un demi-siècle plus tôt, le Hun ne peut y être un héros<sup>93</sup>.

*La battaglia di Legnano*, créée à Rome dans le délire<sup>94</sup> sous l'éphémère république de 1849, est intégralement un hymne à l'Italie, exploitant habilement l'histoire : Cammarano a transposé *La bataille de Toulouse* de Joseph Méry (1828)<sup>95</sup> au 28 mai 1176, dans la lutte victorieuse de la Ligue lombarde contre Frédéric Barberousse, et modifié le dénouement. Verdi a fait ajouter le bref acte II (un quart d'heure), historiquement fantaisiste mais dramatiquement génial et politiquement essentiel. Chez Méry, Gaston, qu'on croyait tué à Leipzig, réparait à Toulouse à la veille de la bataille du 10 avril 1814. Sa fiancée Isaure a épousé son ami

---

<sup>92</sup> *La battaglia di Legnano*, Cammarano, Rome 27.1.1849 (les 4 actes sont titrés *Egli vive ! –Barbarossa – L'infamia –Morire per la patria !*). *Les Vêpres Siciliennes*, Scribe et Duveyrier, Paris 13.6.1855. *Simon Boccanegra*, Piave, Fen. 12.3.1857 rév. Boito, Sc. 24.3.1881.

<sup>93</sup> Voir « La liberté d'expression à l'opéra » et « Temporel et spirituel chez Verdi ».

<sup>94</sup> À la première, un soldat *ayant* (dit la presse) *trop communié avec Bacchus*, jeta son épée, ses épaulettes, son casque et enfin lui-même dans la fosse d'orchestre.

<sup>95</sup> Né en 1798 aux Aygalades, écrit avec Auguste Barthélémy des satires et poèmes politiques entre 1826 et 1832, *La Villéiade*, *Napoléon en Égypte*, *La Némésis*, *L'insurrection*, etc. Auteur de *Marseille et les Marseillais*, de pièces de théâtre et romans, *Le chariot de l'enfant*, *L'imagier de Haarlem* (avec Nerval), *Les nuits de Londres*, *Heva*, *La guerre du Nizam*, *La Floride*, *La Croix de Berny* (roman par lettres avec Th. Gautier, J. Sandeau et Mme de Girardin, chacun écrivant les lettres d'un des héros), *La Juive au Vatican*, etc. Ami de Balzac et Dumas. Coauteur de *Don Carlos* pour Verdi avec Du Locle, qui l'acheva seul, Méry étant mort le 17.6.1866.

Duhoussais, qui ignore leur amour passé. Dénoncés par un anglophile, Gaston et Isaure sont surpris dans leur explication par le mari, qui enferme Gaston pour l'empêcher de combattre et le déshonorer. Gaston saute par la fenêtre et meurt. De ce drame domestique, Cammarano et Verdi ont fait une tragédie politique qui retrouve presque le registre de Solera : Milan, avec la ligue lombarde, prépare sa revanche sur Barberousse qui l'a naguère rasée. Arrive en volontaire le Véronais Arrigo, qu'on croyait mort. Il apprend que son ami Rolando a épousé sa fiancée Lida, refuse d'écouter la justification de la jeune femme (elle a obéi à son père qui mourait pour la patrie) et s'engage dans les Chevaliers de la Mort, qui se battent au premier rang sans espoir de retour. Il suit Rolando en ambassade à Côme, rivale historique de Milan : il faut oublier les haines pour unir l'Italie. Les Comasques refusent la réconciliation, confortés par l'arrivée de l'empereur que les Milanais défient. Lida va implorer Arrigo au nom de sa mère et tente de se justifier. Ils sont surpris par Rolando, prévenu par le prisonnier allemand Marcovaldo. Enfermé par Rolando, Arrigo saute par la fenêtre au cri de *Viva Italia* (et la musique fait oublier que la situation relève du vaudeville plus que de la tragédie), survit et s'illustre au combat, blessant l'empereur. Blessé à mort, il persuade Rolando que Lida est pure (*Per la salvata Italia... il giuro, Il cor di Lida è puro*) et meurt en baisant sa bannière (comme Jeanne d'Arc dans *Giovanna d'Arco*).

*La battaglia di Legnano* est la quintessence du patriotisme. Seul Marcovaldo l'ignore : il pourrait dénoncer les amoureux pour semer le trouble à Milan et aider les Impériaux, mais ce serait encore trop noble, il est lâche et jaloux (Lida l'a repoussé). Tous les autres, même Barberousse, se réfèrent à la patrie. Le livret commence par *Viva Italia* et finit par *È salva Italia !* On ne saurait mieux faire. Lida est la patrie souffrante : au combat sont tombés son père, ses frères et –croit-elle– son fiancé. Dans cette situation, Odabella était une guerrière vengeresse. Lida n'a que ses larmes. *Amo la patria, immensamente l'amo*, dit-elle (I 2), mais fille, sœur, fiancée, épouse de combattants, mère d'un fils à qui, s'il perd son père, elle devra apprendre l'amour de Dieu et de la patrie et qui combattra à son tour (III 2), elle symbolise toutes les filles, sœurs, femmes, veuves et mères crucifiées par une lutte sans merci. La victoire la prive de son amour, mais lui donne une certaine paix : n'ayant plus à craindre pour son mari et son fils, elle peut s'associer à la ferveur des autres, voire peut-être pleurer Arrigo *d'abord* comme un héros. Rolando et Arrigo incarnent le patriotisme militant. Époux et père, Rolando a des responsabilités et comprend le poids du sacrifice. Arrigo a l'enthousiasme de la jeunesse : Véronais, il combat pour Milan pour libérer la Lombardie et l'Italie. Les consuls et le peuple de Milan, comme le chœur antique, commentent plus qu'ils n'agissent, mais exaltent la patrie et la volonté d'aller jusqu'au bout. En face, le podestat et le conseil de Côme sont d'un patriotisme étriqué, esprit de clocher contre espoir d'unité ; ils se réjouissent de voir Milan l'orgueilleuse *s'abaisser à des pactes* et ont décidé d'avance de perpétuer la haine entre les deux villes, *l'odio qui vive ne'cori oltraggiati, Dai padri, dagli avi in noi fu trasfuso, Ai figli, ai nepoti trasfuso verrà !* Les Milanais veulent délivrer la Lombardie (la bataille de 1176 ne concernait bien que les cités lombardes), mais il est clair qu'il s'agit de l'Italie entière : on relève 14 fois le mot *patria*, mais 16 fois *Italia* et 6 fois des synonymes et dérivés, *Ausonia, ausonico, italo* ou *italico*. Le récit de Rolando à Côme mêle l'idée d'Italie aux lieux du conflit, *Novella orde di barbari minaccia La sacra Italia, il varco Dell'Adige*

## L'exploitation de l'histoire

*contende l'agguerrito Veronese a quell'orda, essa le terre De'Grigioni attraversa, e Federico Raggiungerla non può ch'entro Pavia Stassi : ben lieve fia Respinger quindi l'Alemanno, siepe D'armi e d'armati ergendo in sulla riva Del vostro lago. Taccia Il reo livor antico Di Milano e di Como, un sol nemico, Sola una patria abbiamo, Il Teutono e l'Italia, in sua difesa Leviam tutti la spada.* Rolando voit au-delà du lac de Côme, de Vérone, des Grisons et de la Lombardie, son combat oppose l'Italie à l'Allemagne. Même ampleur quand il confie à Lida l'éducation de leur fils, au cas où il serait tué : *Dopo Dio la Patria Gli apprendi a rispettar et surtout Digli ch'è sangue italico (et non lombardo).* Le serment des Chevaliers de la Mort proclame *Giuriam d'Italia por fine ai danni, Cacciando oltr'Alpe i suoi tiranni.* Le chœur final de victoire exalte l'Italie (dont la guerre ne concernait que le Nord), *Dall'Alpi a Cariddi Echeggi vittoria ! Vittoria risponda L'Adriaco al Tirreno ! Italia risorge Vestita di gloria, Invitta e regina Qual era sarà !*

À la patrie italienne, on doit tout sacrifier, la vie et les traités : Côme sera maudite si elle garde la parole donnée à l'empire, *La storia non v'appelli Assassini dei fratelli ! Della patria non vi gridi Traditori e parricidi ! Infami e maledetti voi sareste in ogni età !* La patrie se définit par le physique et par la langue (*Ben vi scorgo nel sembiante L'alto, ausonico lignaggio, Odo il numero sonante Dell'italico linguaggio,* dit Rolando à Côme) et surtout par une même hostilité, un seul ennemi, le Teuton ou l'Allemand, appelé aussi *Austro* de façon révélatrice, bien que Barberousse fût souabe. C'est jusqu'au Danube que Milan jure de chasser l'ennemi, *Sull'Istro natio cacciam queste fiere,* c'est de l'Autriche que Rolando réclame vengeance, *S'appressa un di che all'Austro Funesto sorgerà, In cui di tante ingiurie A noi raggion darà.* Milan veut être sa propre maîtresse, *Sian libere e nostre le nostre città.* C'est le négatif et la réfutation de l'*Adelaide di Borgogna* rossinienne. Trente-deux ans après *Adelaide*, dans le même théâtre, la perspective est inversée, « l'empereur roux » incarne les Barbares, les amis de Mazzini répondent à la Sainte Alliance. Barberousse (dans une scène historiquement fantaisiste mais d'un grand effet dramatique) veut terroriser ses adversaires, *Lombardi, estremo fato Ha già per voi segnato Un cor che non perdona, Di Federico il cor.* Les envoyés milanais le traitent presque de matamore, *Detti non val rispondere A' tuoi superbi modi... Dell'armi al fiero lampo Ci rivedremo in campo, Col brando sol ragiona L'oppresso all'oppressor.* La vue de l'armée impériale ne les impressionne pas, *Di tue masnade Le mercenarie spade Non vinceranno un popolo Che sorge a libertà,* affirme Rolando. *Masnade, tes bandes,* le terme de mépris qu'Ezio jetait à Attila. Mais le vrai but est moins la liberté que le destin de l'Italie, l'indépendance. Arrigo enchaîne *Nè il gran destin d'Italia Per queste cangerà.* Frédéric, arrogant, peut dire *Il destino d'Italia son io,* on ne le croit plus, *Grande e libera Italia sarà.* Il est rejeté comme étranger, non comme empereur, bien que Verdi fût alors républicain. L'œuvre triomphe en pleine révolution romaine, d'abord comme hymne à la patrie italienne, thème qui en 1849 n'est pas seulement républicain. Il n'est pas étonnant qu'on l'ait reprise à la Scala le 19 janvier 1916, dans un royaume d'Italie qui s'attendait à une offensive en Lombardie<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> *La bataille de Toulouse* (adaptée cette fois dans la Flandre du XVI<sup>e</sup> siècle) a inspiré en 1869 Sardou, *Patrie !* Refusé par Verdi, le sujet fut traité par Lauro Rossi, *La Contessa di Mons*, D'Orienzo, Turin 1874, puis par Paladilhe, *Patrie !* (Paris 1886) dans l'atmosphère de la Revanche.

## Marie-Bernadette Bruguière

Pour l'Opéra de Paris, Verdi accepta le livret de Scribe pour *Le duc d'Albe* inachevé de Donizetti<sup>97</sup>, revu, augmenté et surtout transporté *sous des climats moins froids*. Il proposa Naples, Scribe préféra Palerme et les Vêpres siciliennes, sujet envisagé par Verdi en 1849 mais qu'il s'étonna de se voir offrir en France. L'admirable invocation à Palerme de Procida (rôle nouveau) n'avait pas à Paris d'impact politique, mais Verdi ne pouvait qu'en prévoir et souhaiter l'effet en Italie, même avec les lieux et les noms changés<sup>98</sup>.

Le *Simon Boccanegra* révisé de 1881 n'est plus, à cette date, une incitation à un *Risorgimento* achevé depuis onze ans. Mais Verdi, imposant la sublime scène du Conseil, s'enthousiasme pour la lettre de Pétrarque rêvant d'unité italienne. On sent néanmoins dans cette scène désenchantement et nostalgie : le doge est bien seul pour proclamer *Adria e Liguria hanno patria commune*, par rapport aux foules enthousiastes de *Nabucco*, des *Lombardi* ou de *Legnano*, seule sa fille dit avec lui *E vo'gridando pace, e vo'gridando amor !* Après le temps des idéaux et de l'action se profile celui des désillusions, dans une Italie qui signera la Triplique un an plus tard.

L'opéra peut tenter de susciter par l'histoire des réactions de politique étrangère : *Adelchi* de Giuseppe Apolloni<sup>99</sup> manifeste en 1852 des sentiments anti-français, rancune évidente pour les événements de 1849 chez le jeune compositeur qui avait participé aux mouvements révolutionnaires ! Ailleurs dans l'empire d'Autriche, l'opéra reflète, accompagne ou réveille le patriotisme, par ses références historiques. Le hongrois Erkel peint dans *Bank Ban*<sup>100</sup> deux Allemands odieux, la reine Gertrude de Méranie (que Bank tue pour punir ses crimes) et son frère, qui viole l'héroïne. Dans *Hunyadi Laszlò*, le faible roi qui, poussé par un traître, fait exécuter le héros dont il craint le prestige et désire la fiancée, est un Habsbourg, manipulé par son oncle Cillei (l'étranger entouré d'Allemands) puis par l'ambitieux Gara, qui convoitent son trône<sup>101</sup>. En Bohême, Smetana stimule le nationalisme naissant par des opéras historiques, *Les Brandebourgeois en Bohême*, 1866, et surtout *Libuse*, 1881, avec sa prophétie finale sur la gloire future des rois et héros tchèques. Si Lisinski compose en croate *Lyubav i zloba (Amour et méchanceté)* en 1845, un an avant l'admission du croate comme langue administrative, son *Porin*, sur un sujet patriotique, composé en 1851, ne sera créé qu'en 1897 ; croate aussi, Ivan Zajc, avec *Nicola Subic Zrinjski*<sup>102</sup>, rappelle le Verdi *risorgimentale*. En Pologne, Joseph Elsner, après une *Andromeda* où vint Napoléon en 1807, composa des opéras à sujets patriotiques et historiques, *La levée en masse ou la bataille avec les Cosaques*, 1807, *Leszek le blanc*, 1809, *Le Roi Lokietek*, 1818, *Jagellon à Tenczyn*, 1820, et *L'insurrection d'une nation*, 1831 ; Kurpinski donna en 1814 *Hedwige, reine de Pologne*, et en 1815 *Récompenses, ou Résurrection du royaume de Pologne*. Mais ces opéras croates ou polonais sont aujourd'hui indisponibles.

Enfin, si Wagner emprunte plus au mythe et à la légende qu'à l'histoire, il a deux fois utilisé l'histoire à des fins politiques. *Rienzi*, avec son sous-titre sans

<sup>97</sup> Terminé par Salvi, créé en italien (*Il duca d'Alba*), Rome 22.3.1882.

<sup>98</sup> Parme et Milan, *Giovanna di Guzman*, sujet portugais. Naples, *Batilde di Turenna* ou *Giovanna di Sicilia*. Boito approuvait (il jugeait l'œuvre trop édulcorée comme *Vêpres*).

<sup>99</sup> Liv. G. B. Niccolini d'ap. Manzoni, Vicence 1852.

<sup>100</sup> Liv. Béni Egressy, Budapest 9.3.1861.

<sup>101</sup> Erkel, B. Egressy, Budapest 27.1.1844.

<sup>102</sup> Liv. Hugo Badalic, d'ap. Körner, *Zriny* (1824), 1876.



## L'exploitation de l'histoire

équivoque, *Der Letzte der Tribunen*, est l'opéra de la liberté et du peuple, mais ce peuple est versatile. Les nobles sont odieux, sauf Adriano, que le devoir filial amène pourtant à trahir. L'Église tourne au gré de son intérêt, le héros est un idéaliste utopiste : un opéra « historique » où s'ébauchent les thèmes de 1848-1849. Dans *Lohengrin*<sup>103</sup>, Wagner fait d'Henri l'Oiseleur un ancêtre du pangermanisme, qui brandit *l'épée allemande pour la terre allemande (Für deutsches Land das deutsche Schwert ! So ist des Reiches Kraft bewährt !)* et mobilise *ses chers Brabançons* pour sauver l'honneur de l'empire (un empire qui ne sera créé que par son fils !), *Nun ist es Zeit, des Reiches Ehr'zu wahren ; ob Ost, ob West, das gelte allen gleich ! Was deutsches Land heisst, stelle Kampfesscharen, dann schmäht wohl niemand mehr das Deutsche Reich !*

Au début du XX<sup>e</sup> siècle encore l'opéra mobilisera l'histoire. *Madame Sans-Gêne* de Sardou (1890) était une comédie, mais l'origine alsacienne de l'héroïne et de son mari et l'environnement napoléonien invitaient à des passages patriotiques, populaires dans l'atmosphère de la Revanche : Giordano ne les néglige pas dans son opéra<sup>104</sup> et fait rappeler par l'héroïne les souffrances des combattants, un sujet qui ne laissait pas insensible en 1915, même en pays neutre, et dont on pouvait espérer un effet sur le public du « Met ». En 1931-1933, Krenek faisait de son *Karl V*<sup>105</sup> un opéra *explicitement antinazi, pro-autrichien et catholique* : commandée par l'Opéra de Vienne, l'œuvre fut interdite avant la première. Sa révision en 1954 s'inscrit dans la lutte de Krenek contre le maccarthysme, comme *Pallas Athene weint*, qui réinterprète la vie et la mort de Socrate<sup>106</sup>.

Mais le message des opéras n'est pas toujours facile à déchiffrer.

### L'ÉNIGME DE CHARLES VI

La nouveauté du XIX<sup>e</sup> siècle en France, c'est le brouillage du message politique. Avec la monarchie de Juillet, tout s'obscurcit : si l'Opéra est officiellement une entreprise commerciale, non *la chose du roi*, c'est pur trompe-l'œil. L'Opéra vit des fonds publics et dépend de l'Intérieur. Censure officielle ou pas, sa commission de surveillance vérifie que les livrets sont « dignes » d'être portés sur la scène la plus prestigieuse de France : son secrétaire Cavé, directeur des Beaux-Arts et des Théâtres à l'Intérieur, veille aux pièces qui *pourraient blesser le gouvernement du roi Louis-Philippe*. Mais la malignité du public trouve partout ces *blessures* et sous *Robert le Diable*<sup>107</sup>, politiquement aseptisé sauf le ballet anticlérical *des nonnes débauchées*, voit la France déchirée entre Bien et Mal, ou pire encore, selon Heine, Louis-Philippe, héritier du diabolique Égalité et de la *pieuse fille de Penthièvre*. La commission veut *des spectacles pleins de grandeur, mais aux sujets superficiels et sans danger, ... mobiliser les émotions pour séduire, tout en évitant les passions d'ordre politique qui leur sont normalement associées*<sup>108</sup>. Les sujets classiques sont démodés, le fantastique à la *Robert le Diable*

---

<sup>103</sup> Weimar 28.8.1850.

<sup>104</sup> *Madame Sans-Gêne*, Simoni, New York 25.1.1915.

<sup>105</sup> Prague 1938, rév. 1954 (cr. Düsseldorf 1958).

<sup>106</sup> Hambourg 1955.

<sup>107</sup> Meyerbeer, Scribe, Paris, 21.11.1831.

<sup>108</sup> J. Fulcher, *l. c.*, p. 86.

paraît léger, l'Histoire s'impose, mais on peine à trouver un message clair. *Charles VI* de Halévy<sup>109</sup> est un bon exemple : créé sans grand succès malgré une distribution éblouissante<sup>110</sup>, il fut repris en 1847 puis sous Napoléon III et donné en province<sup>111</sup>. Le Théâtre Impérial de Compiègne l'a monté en avril 2005, mais on ne peut pour l'instant en entendre que trois extraits<sup>112</sup>. Le livret publié en 1843 précise : *les auteurs ont cru devoir rétablir ici, pour l'intelligence de l'action, quelques développements dont les exigences naturelles du spectacle et de la musique ont rendu la suppression nécessaire*. En l'absence d'une version scénique disponible, on ne peut évaluer l'importance et le sens de ces coupures : le livret précise que la dernière scène *a particulièrement subi des changements pour la représentation*. *Charles VI* répond exactement aux critères du grand opéra<sup>113</sup>, qui se veut historique. Son traitement de l'Histoire a son intérêt. Mais est-ce un opéra politiquement correct, ou une insidieuse provocation ?

### L'HISTOIRE

Odette va rejoindre son parrain le roi Charles qu'elle peut seule égayer<sup>114</sup>. Son père Raymond et des paysans, puis son amoureux l'écuyer Charles, chantent la *vieille chanson française, Guerre aux tyrans ! Jamais en France, Jamais l'Anglais ne règnera !* La reine approche, Charles se cache. Isabelle de Bavière<sup>115</sup> expose à Odette ses devoirs futurs : lui redire chaque mot du roi, ne parler au roi ni de son royaume ni de ses sujets, l'amuser et non rappeler sa raison. Apercevant un bijou fleurdelisé offert à Odette par son fiancé, elle ordonne à la jeune fille, avant de partir, de livrer dès qu'il viendra, Charles, *traître et ennemi du roi*. Charles paraît, Odette le repousse et lui annonce son départ auprès du roi. *En respect mon amour se change*, s'exclame Charles, *L'ange qui va sauver le père Sera respecté par le fils* : il est le dauphin. Odette le fait fuir par la fenêtre. La reine fête Bedford<sup>116</sup> à l'hôtel Saint-Paul et lui promet que le roi signera le soir l'acte *entre nous arrêté*. À *votre jeune maître il transmet la couronne D'un fils ingrat, pour lui déshérité*. La scène se vide, Charles VI entre, seul, en proie à de sombres souvenirs, ne sachant qui il est ni s'il est mort ou vivant. Odette l'apaise en jouant à la « bataille », le roi clame *Loin*

<sup>109</sup> Liv. Casimir et Germain Delavigne, en cinq actes, Paris 15.3.1843.

<sup>110</sup> Julie Dorus-Gras, la reine ; Rosine Stoltz, Odette ; Barroilhet, Charles VI ; Duprez, le Dauphin ; Levasseur, Raymond. Le petit rôle de l'homme de la forêt du Mans échet à Massol, l'un des grands barytons du temps, qui créa la même année le rôle autrement important d'Abaialdos dans *Dom Sébastien* de Donizetti (Napoléon III allait à sa soirée d'adieux lors de l'attentat d'Orsini).

<sup>111</sup> On l'entendit à Toulouse pour la dernière fois en 1901-1902.

<sup>112</sup> *Guerre aux tyrans*, cheval de bataille de baryton (Noté, en 1904), le duo entre la reine et Odette et l'air de la reine, enr. à Compiègne, 2005 (Isabelle Philippe et Anne-Sophie Schmidt).

<sup>113</sup> « Tout le personnel du chant » est mobilisé au moins une fois par acte, selon les « divisions du chant » en tête du livret. De même pour le personnel de la danse (le grand ballet –le bal à l'hôtel Saint-Paul– est au II<sup>e</sup> acte). Sept décors, dont deux au moins fastueux : *l'intérieur d'une métairie, un salon éblouissant de lumière à l'hôtel Saint-Paul, une tente devant la maison de Raymond, le vieux Paris avec sur un des côtés l'hôtel Saint-Paul, dont le péristyle est élevé de quelque degrés, la chambre du roi où, pour la scène des apparitions, la boiserie glisse et laisse voir une immense galerie, un site agreste au bord de la Seine, et l'intérieur de Saint-Denis*.

<sup>114</sup> Sans donner de date, le livret comprime en quelques jours ou semaines les événements de 1420-1422 (du traité de Troyes à la mort du roi).

<sup>115</sup> Le livret dit Isabelle de Bavière et non *Isabeau* selon l'usage devenu courant.

<sup>116</sup> Le livret écrit « Bedford ».

## L'exploitation de l'histoire

*de nous l'étranger ! Vieillards, séchez vos larmes : D'Azincourt par mes armes Je viens de vous venger !* Survenue, la reine écarte Odette et vole les cartes : que le roi « victorieux » signe la paix, on lui rendra les cartes et Odette. Devant la cour, Isabelle et Bedford annoncent la paix, la déchéance du Dauphin, et l'adoption du jeune Lancastre<sup>117</sup> par le roi *Pour successeur, pour fils, pour roi de France !* Devant la maison de Raymond, Odette arrive avec le roi, à qui étudiants, bourgeois, peuple, manifestent leur amour avant de se retirer. Le dauphin survenu est reconnu par son père. On prévoit d'amener le roi la nuit suivante à l'armée de Dunois : *Alors que l'Anglais tremble, C'est Dieu qui nous rassemble, Et nous crions ensemble Montjoie et Saint-Denis !* Mais la procession triomphale du jeune Lancastre arrive à l'hôtel Saint-Paul. Le roi, malgré les conseils d'Odette, *arrache la couronne du front de l'enfant et la foule aux pieds*, clamant *Jamais en France, Jamais l'Anglais ne règnera !* Le peuple l'acclame, repoussé par les soldats de Bedford. Le roi brûle la cession du royaume aux Anglais et maudit Bedford et Isabelle (qui se vante de rétablir la situation). Il revoit avec Odette le plan d'évasion et reste seul. Une boiserie glisse et démasque une sinistre galerie où *des formes hideuses et des spectres traînant des chaînes sont à peine éclairés par une lumière fantastique : l'homme de la forêt du Mans* surgit, rappelle son ancienne prophétie et montre les spectres de Clisson, Louis d'Orléans et Jean sans Peur<sup>118</sup>, *Ils tombèrent tous trois assassinés jadis, Tu périras de même.* Au roi qui demande *Qui doit m'assassiner ?* les trois fantômes répondent *Ton fils !* Devenu fou furieux, Charles crie au secours. Il croit que son fils vient le tuer et révèle le signal, que donne la reine. Le dauphin est pris, Isabelle et Bedford exultent, Odette en appelle à Dieu. Dunois, Tanguy Duchâtel, Lahire et Saintrailles attendent avec leurs troupes. Odette et Raymond leur annoncent la catastrophe : le dauphin sera le lendemain condamné à Saint-Denis par son père, qui donnera à Bedford l'oriflamme et la royauté. Mais le ciel inspire Odette : Raymond est le gardien des caveaux de Saint-Denis, que les Français s'y cachent *Et la victoire en peut sortir !* Dans la basilique, Charles ordonne au dauphin, qui s'y refuse, de renoncer à ses droits, et offre l'oriflamme à Bedford, *Peuple, ton Roi le veut !* Odette surgit avec les chevaliers français, *Roi, Dieu ne le veut pas !* Elle saisit l'oriflamme et la remet au dauphin. Au seuil de la mort, Charles recouvre miraculeusement la raison. Il maudit les Anglais, annonce à Bedford sa fin prochaine, voit Isabelle ensevelie *sans pompe et sans flambeaux* dans une tombe où *La justice éternelle saura toujours la retrouver*, prédit l'épopée de Jeanne d'Arc et *l'avènement glorieux Qui doit à Reims couronner les batailles De Charles le victorieux*, et meurt dans les bras de son fils, tandis que le canon retentit au loin. *Le roi n'est plus !* proclame Dunois, à qui Duchâtel, les chevaliers et le peuple répondent *Vive le Roi !* Au défi de Bedford, le dauphin répond *Montjoie et Saint-Denis !* et reprend avec les siens *Guerre aux tyrans ! Jamais en France, Jamais l'Anglais ne règnera.*

---

<sup>117</sup> Comme la Révolution avait vu en *Capet* un patronyme, des auteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle prennent *Lancastre* pour le nom des rois anglais : dans le *pasticcio* de Rossini et Niedermeyer *Robert Bruce* (1846), Vaëz et Royer nomment ainsi Édouard I<sup>er</sup> (c'était le titre de son frère). Henri VI était de la branche de Lancastre, mais on l'appelait *Henri de Windsor* (où il était né).

<sup>118</sup> La scène des apparitions s'inspire de *Macbeth* (mais c'est une mise en scène montée par Isabelle, non une manifestation surnaturelle) et de la pantomime d'*Hamlet* : le meurtre du roi était mimé par un « faux Charles VI » et un « faux dauphin », mentionnés parmi les danseurs.

## Marie-Bernadette Bruguière

L'Histoire, même ce qu'on en savait en 1843, est allègrement malmenée, comme en 1801 dans *La Pucelle d'Orléans* de Schiller (qui avait l'excuse de n'être pas français) : l'authenticité exigée par la commission<sup>119</sup> se borne aux décors et costumes et à quelques détails comme l'évocation du Bal des Ardents par le roi en délire. Les erreurs sont plus ou moins graves. Le premier « spectre », le connétable Olivier de Clisson, a bien subi le 13 juin 1392 une tentative d'assassinat aux lourdes suites politiques, mais n'est mort que quinze ans après. Le second « spectre », Louis d'Orléans, est nommé *Louis ton oncle*, non *ton frère*<sup>120</sup>. Il est curieux qu'Isabelle chante pour Bedford une villanelle d'Alain Chartier, ennemi des Anglais, au service d'Yolande d'Aragon puis du dauphin. L'acte de « cession » du royaume (le traité de Troyes) fut signé en 1420 au profit d'Henri V, omis par le livret. Henri VI (ici déjà capable de monter à cheval !) naquit le 6 décembre 1421, Henri V mourut le 31 août 1422 et Charles VI le 21 octobre. S'il existait un parti du dauphin depuis 1417-1418, seul Tanguy du Châtel (et non Duchâtel) y tenait déjà un grand rôle : ce noble breton, prévôt de Paris, avait sauvé le dauphin en le faisant fuir de Paris en 1418. On lui attribuait le meurtre de Jean sans Peur. Dunois, cousin germain (bâtard), contemporain et ami du dauphin, Poton de Saintrailles (ou Xaintrailles) et Étienne de Vignoles dit Lahire, au service du dauphin depuis 1418 ou 1419, étaient loin de leur gloire future. Saintrailles ne pouvait amener au dauphin en 1422 les bourgeois et les étudiants de Paris (V, 1), pas plus que ces Parisiens n'auraient crié *Vive le parti du dauphin* (III, 3) ou pleuré sur le défilé triomphal de Lancastre (III, 8), Paris étant depuis les massacres de 1418 du parti bourguignon. Donnée officiellement au roi pour concubine en 1405, avec l'accord de la reine (qu'on voulait protéger des violences du roi dans ses crises), Odette de Champdivers, d'une famille de chevaliers de Bourgogne, resta dévouée à Charles VI et fut surnommée *la petite reine*. Elle se justifia en 1424 devant les juges bourguignons d'avoir averti Charles VII d'un complot tramé contre lui à Lyon : bien que fidèle sujette du duc de Bourgogne, elle refusait de *perdre son âme* en manquant à sa fidélité au roi de France, qui pour elle, malgré le traité de Troyes, était Charles VII<sup>121</sup>. Sa légende est née tôt. L'imagerie populaire du XIX<sup>e</sup> siècle la montre jouant aux cartes avec le roi pour le calmer. Les Delavigne la font *humble fille des champs* (Raymond semble être vigneron<sup>122</sup>) et la rajeunissent (maîtresse du roi depuis 1405, elle n'avait pas dix-huit ans en 1422), afin qu'elle préfigure mieux Jeanne d'Arc. Son idylle avec le dauphin (né en 1403) est de pure invention. Le rôle très noir de la reine, incarnation du Mal, est ce qu'on croyait en savoir en 1843<sup>123</sup>, comme la « vision » par le roi de ses obsèques : *Prêtres, où portez-vous, sans pompe et sans flambeaux, Le cadavre de cette femme ? Au peuple dont les mains la mettraient en lambeaux, Cachez son corps ; à Dieu*

---

<sup>119</sup> J. Fulcher, *l. c.*, p. 64, 72, 79.

<sup>120</sup> De plus, la « division du chant » cite le fantôme de *Charles d'Orléans* !

<sup>121</sup> F. Autrand, *Charles VI*, Paris 1986, p. 416-417. Charles VII légitima en 1425 sa demi-sœur Marguerite, fille d'Odette, et la maria au sénéchal de Saintonge Jean de Harpedenne. Odette est morte vers 1424-1425.

<sup>122</sup> Une mauvaise lecture du *Religieux de Saint-Denis* a fait longtemps croire qu'Odette était fille de maquignon.

<sup>123</sup> La recherche moderne a nuancé l'image d'Isabeau, cf F. Autrand, *l. c.*, M.-V. Clin, *Isabeau de Bavière*, Paris 1999. Piètre politique, moins soucieuse de pouvoir que de sécurité financière, Isabeau a flotté entre les partis, a pris celui de Bourgogne parce qu'elle n'avait plus le choix, mais a renoué des contacts épistolaires avec son fils avant la mort de Charles VI.

## L'exploitation de l'histoire

*cachez-vous son âme ? De la justice humaine on peut la préserver En dérobant, la nuit, une tombe pour elle* (V 4). Les funérailles suivirent en fait l'usage royal, le peuple défilant trois jours devant le corps. Si peu de monde escorta le cercueil, c'est que le transfert se fit par voie d'eau, la guerre ravageant les campagnes. Isabeau reposa dans le tombeau de son mari jusqu'en 1793 et son gisant est toujours à Saint-Denis. La réconciliation entre père et fils, imaginaire comme la capture du dauphin par les Anglais, peut s'inspirer de la *Chronique de Charles VII* de Jean Chartier, qui évoque une rencontre en octobre, le roi chassant près de Senlis. L'oriflamme, dont la présence faisait d'une bataille un jugement de Dieu, a disparu à Mons-en-Pévèle en 1304. On leva une copie jusqu'en 1418. Le dauphin n'aurait pu la lever à Saint-Denis en 1422, mais c'est pour marquer le jugement de Dieu que le roi la remet à Bedford, *Prends donc cet étendard céleste, Qui leur (aux rois de France) fut apporté par l'ange des combats, Et qu'en le déployant ton bras De son parti rebelle (celui du dauphin) extermine le reste.*

Beaucoup plus grave est la présentation du traité de Troyes, devenu simple acte personnel, librement signé ou révoqué par un roi qui attribue la couronne à son gré. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, les Français méconnaissaient leurs lois fondamentales. Ici, cinquante ans après la mort de Louis XVI, on oublie que la France eut un droit public bien avant les constitutions révolutionnaires ou la Charte et que le traité de Troyes fut jugé nul, non comme signé par un fou, mais comme contraire au principe d'indisponibilité de la couronne<sup>124</sup>, selon lequel la succession au trône de France est réglée par une coutume que le roi ne peut modifier. Le XIX<sup>e</sup> siècle, avant les travaux des premiers historiens du droit, croit que le royaume est la propriété du roi qui en dispose à son gré ; les romanciers feront grand usage de cette idée<sup>125</sup>. Que cet oubli soit aussi politique, notamment sous le Roi-Citoyen, est évident, mais en 1843 l'erreur est généralisée et les Delavigne devaient ici être de bonne foi.

Sans doute le sont-ils moins dans quelques « aménagements » qui pourraient donner à l'opéra un sens politique.

### UN OPERA « POLITIQUEMENT CORRECT » ?

En apparence, le message politique de *Charles VI* ne peut *blesser le gouvernement du roi*. National, patriotique, il paraît monarchiste. Casimir Delavigne est l'obligé de l'ancien duc d'Orléans : son libéralisme affiché lui ayant fait perdre en 1821 sa sinécure, Louis-Philippe lui a offert le poste de bibliothécaire au Palais-Royal.

Tout au long s'opposent France et anti-France, bons et méchants, dans un patriotisme certain. L'œuvre n'a rien à envier au *Risorgimento* futur : on y chasse l'étranger avec autant d'enthousiasme que dans *La Battaglia di Legnano*, mais si on

---

<sup>124</sup> Cf. J. Barbey, *La fonction royale : essence et légitimité d'après les Tractatus de Jean de Terrevermeille*, Paris, 1983. C. Saguez-Lovisi, *Les lois fondamentales au XVIII<sup>e</sup> siècle. Recherches sur la loi de succession*, Paris, 1984. J. Krynen, *L'Empire du roi*, Paris, 1993, et notre « En marge de la loi salique : tentatives de subversion constitutionnelle (XV<sup>e</sup>- XVIII<sup>e</sup> s.) », *AFHIP* XIV, Aix-en-Provence, 2001, p 65-85.

<sup>125</sup> Dumas, Ponson du Terrail ou Zévaco régleront la succession d'Henri III à grand renfort de testaments secrets, cachés ou volés, vrais ou faux. Cf. notre « Amnésie historique et constitutionnelle : les Lois fondamentales dans le roman populaire », *Mélanges Henry Roussillon*, sous presse.

y trouve le souvenir de *La Muette de Portici* ou de *Guillaume Tell*, le sujet est français, ce qui change la perspective.

La France, c'est d'abord Charles VI, roi patriote qui a appris à son fils la chanson française, *Réveille-toi, France opprimée, On te crut morte et tu dormais, Un jour voit mourir une armée Mais un peuple ne meurt jamais... En France jamais l'Angleterre N'aura vaincu pour conquérir, Ses soldats y couvrent la terre, La terre doit les y couvrir. Poussons le cri de délivrance Et la victoire y répondra : Guerre aux tyrans ! Jamais en France, Jamais l'Anglais ne règnera !* (I 3). Il reprend le refrain contre Lancastre (III 8). Dans son délire, il appelle les valets du jeu de cartes *Aux armes pour sa cause*. Dans la « bataille » (*Pour nos soldats le rouge et le noir pour les leurs*), à Odette guidant à travers la poussière *Des Anglais les noirs escadrons*, il répond, enthousiaste *Moi, les Français, comme aux beaux jours Où de leur sanglante bannière*<sup>126</sup> *Les couleurs triomphaient toujours !* (II 2). Redevenu lucide, il apostrophe l'étendard anglais, *Passe, mais passe donc, insolente bannière, Ou mes mains vont te déchirer* et jette à Bedford *Ma couronne en votre puissance ! Mon pied plutôt l'écrasera*. Devant Isabelle et Bedford, il brûle l'acte signé plus tôt et en appelle à tous ses ancêtres, *Au feu vengeur qui les réduit en cendre, Si vous osiez disputer ces lambeaux, Tous mes aïeux pour me défendre S'élanceraient de leurs tombeaux*. C'est la France passée et future qu'il invoque à Saint-Denis, *N'insultez pas aux divins privilèges De ces murs par vous profanés. Voyez se soulever les pierres sépulcrales D'où sortent ces morts couronnés ! Tout ce peuple d'ombres royales, Qui par ma voix vous parle en m'entourant, Vient de votre avenir dérocher les annales Aux derniers regards d'un mourant. À l'assaut, chevaliers, suivez la noble fille Qui brise en les touchant casques et boucliers ! Leurs soldats sous ses coups sont tombés par milliers Comme l'épi sous la faucille ! Chantez, jetez des fleurs, La couronne du sacre enfin sur l'autel brille ! Chantez... mais non, versez des pleurs. Cette vierge, elle est désarmée, Elle disparaît à mes yeux Dans des torrents de flamme et de fumée... Anges, pour elle ouvrez les cieux ! France, réjouis-toi, de ta gloire prochaine Le premier signal est donné... De Charles l'infortuné (il) Annonce les funérailles Et l'avènement glorieux Qui doit à Reims couronner les batailles De Charles le victorieux !*

La France, c'est aussi le dauphin : incognito, il chante *Guerre aux tyrans*, bravant les Anglais (I 3), puis avec les étudiants, *À toi, France chérie ! Mourir pour la patrie, C'est changer notre vie En immortalité !... France, ta voix nous crie : Sauvez votre patrie Et votre liberté* (III 3). Prisonnier, sommé de renoncer à ses droits, il répond au roi *Je ne le puis, par respect pour vous-même... Quand je devrais, maudit, mourir sur cette terre, Ou loin du ciel de France, hélas, et loin de tous, Au fond des prisons d'Angleterre, J'y veux mourir digne de vous !* Enfin, l'oriflamme en main, il appelle *France, à moi !... Montjoie et Saint-Denis ! Chevaliers, avec moi Jetez le cri de délivrance Et la victoire y répondra, Guerre aux tyrans !* La France, c'est Odette, l'antithèse de la Reine. Elle sacrifie son amour quand Isabelle la persuade que son fiancé est ennemi du roi : *Il trahit son Roi ! S'il l'a fait, Au glaive il s'est livré lui-même, Point de pitié pour ses forfaits* (I 7). Elle le sacrifie autrement quand le dauphin s'est révélé : elle veut être l'ange *De <ses> rois et de <son> pays*, l'héroïne prédite au dauphin (*On m'a dit qu'une femme À mes*

<sup>126</sup> L'oriflamme était en soie rouge.

## L'exploitation de l'histoire

côtés lèverait l'oriflamme Et qu'alors je vaincrai toujours, I 8). Elle veut mourir pour la France Ou sauver la France et son roi (III 8), comme le fera celle qu'une voix sainte lui annonce : Patrie, adieu ! Sur moi, pour que ta flamme Régénère mon âme, Descends, souffle de Dieu ! Ta volonté remplie, Dieu, frappe ! et d'ici-bas, Viens, avant qu'il m'oublie, M'enlever dans tes bras (IV 1). Elle devient la voix de la France victorieuse, C'est elle Qui s'adresse à vous par ma voix, Et sur les cendres de vos rois L'oriflamme aussi vous appelle. Partez, courez la conquérir : L'oriflamme à qui sait mourir Pour elle ! (V 2). Elle devient enfin la main de Dieu et de la France, Aux mains dignes de la porter Je rends de mon pays la bannière immortelle (V 4). La France, ce sont aussi Raymond, ses amis paysans, les étudiants, le peuple, les chefs d'armée : Raymond, l'ancien combattant d'Azincourt, toujours prêt à combattre les Anglais, premier à entonner la chanson française, La France a l'horreur du servage, Et, si grand que soit le danger, Plus grand encore est son courage quand il faut chasser l'étranger. Vienne le jour de délivrance, Des cœurs ce vieux cri sortira : Guerre aux tyrans ! Jamais en France, Jamais l'Anglais ne règnera (I 2). C'est lui qui, furieux, annonce au roi la fête anglaise, Fête maudite, et qui fera répandre Des pleurs de rage à ceux qui la verront (III 7) ; le peuple fait écho, Pompe de deuil, lugubre fête, Qui mêle leur joie à nos pleurs ! La couronne de France en tête, Leur maître insulte à nos malheurs (III 8). Comme paysans ou étudiants redisent les chants guerriers du dauphin (I 3, III 1), les chefs d'armée répètent le serment de Tanguy Duchâtel, Sur ce fer, devant Dieu, jurons De n'avoir plus l'Anglais pour maître, D'être libres ! Il ne faut que du cœur pour l'être, Vainqueurs ou morts, nous le serons (V 1).

Une France patriote qui aime son roi. En face, l'anti-France est incarnée par des seigneurs et soldats anglais, Bedford et Isabelle de Bavière. L'officier anglais qui surprend le Guerre aux tyrans du dauphin et des paysans est un matamore, Par saint Georges ! Silence ! ou tu meurs de ma main, Et ce fer, dans ta gorge, fait rentrer ton refrain. Qui l'ose répéter tombe à mes pieds. L'Anglais est maître de la France, l'Anglais en maître y règnera (I 3). Les Anglais, hypocrites, cachent leur désir de conquête sous un masque de paix, Jour d'allégresse, auguste fête ! Gloire à notre maître et seigneur, Qui, sa double couronne en tête, De deux peuples fait le bonheur (III 8). Bedford est falot, on ne sait s'il manipule la reine ou est manipulé par elle, Les droits qu'il nous transmet, c'est à vous qu'il les donne, À vous le pouvoir tout entier !... Le royaume par vous redeviendra tranquille, Et, la couronne au front, le prince anglais, demain, Entrera dans sa bonne ville (II 1). Charles VI le méprise, Ma raison, je ne l'avais pas, Quand jadis, vous croyant sincère, Bedford, je vous tendis les bras (IV 1). L'anti-France, c'est Isabelle qui persécute son fils, tient son mari dans la folie et livre la France aux Anglais par soif de pouvoir. Autrefois belle et tendre, dit le roi (II 2), Elle n'est plus que belle...Elle est là, cette Reine, Son regard tue : un jour que fixé sur le mien Il me perçait le cœur, je suis mort de ma peine. Le livret omet toute rumeur d'inconduite, Bedford est pour Isabelle un compagnon de chasse et de bal et surtout son complice pour ôter au roi son pouvoir, Il va rentrer sous mon empire, De sa fureur il est honteux. Mais s'il faut aujourd'hui que mon pouvoir expire Ou sa raison, mon choix n'est pas douteux (IV 2). Dans la partie de cartes, Argine, la reine de trèfle, dernière carte abattue par Odette, terrifie le roi : De la Reine Argine est l'image, Je l'ai mise avec les Anglais... Son aspect me présage Qu'un malheur va fondre sur moi. La dernière

## Marie-Bernadette Bruguière

carte de Charles VI, qu'Odette abat pour lui, carte maîtresse qui le fait gagner, c'est Charlemagne, roi de cœur et roi français (II 3)<sup>127</sup>. Isabelle est du parti de l'étranger, mais sa qualité d'étrangère n'apparaît pas. Pourtant, vers 1840 l'Anglais est incontestablement l'ennemi héréditaire, mais pas le seul ; la Prusse a sa part des haines, on se souvient en 1843 de la querelle du *Rhin allemand* et le roi de Prusse a évité la France pour aller en Angleterre en 1842. La Bavière n'est pas la Prusse, mais son roi Louis I<sup>er</sup> est peu francophile. Comme Cammarano et Verdi verront dans le Souabe Frédéric Barberousse un Autrichien, Isabelle aurait pu être attaquée en tant qu'Allemande<sup>128</sup>. Il n'en est rien et l'Anglais reste l'ennemi unique.

Cet opéra peut paraître monarchiste. Charles VI est toujours le bien-aimé, *Ce pauvre fou royal tant aimé de la France* (I 1), et dans sa folie s'en souvient, *C'est grand pitié que ce roi, que leur père, Leur bien-aimé soit mort si promptement. Les malheureux riaient en le nommant, Car sa bonté consolait leur misère* (II 2). Le peuple prie pour lui, *Grand Dieu, qui rends à la nature Ses fleurs, ses fruits et sa verdure, Que ta bonté, Sur ce front pâle de souffrance, Fasse reflourir l'espérance Et la santé*. Un bourgeois lui porte un plat, *Sire, acceptez, c'est offert par ma fille*, un autre l'implore, *Sire, touchez ce vase, il nous sera sacré Dans tous nos grands jours de famille* (III 4). Face à Lancaster, le peuple l'acclame, *Vive Charles ! au roi la puissance ! C'est à lui d'imposer sa loi. Vive le roi ! Vive la France ! Noël !* (III 8). Le roi est conscient de cet amour, *Chez le pauvre il me fallait venir Pour qu'on eût de moi souvenir* (III 4) ; avant de reconnaître le dauphin, il lui dit *oui, je suis votre père, Tous mes sujets sont mes enfants* (III 6).

Tout cela pourrait fort bien convenir au gouvernement du roi Louis-Philippe, en apparence. Mais ce n'est peut-être qu'une apparence.

### UNE INSIDIEUSE PROVOCATION ?

À y regarder de près, *Charles VI* n'est guère un opéra monarchiste, même pour la monarchie de juillet. Et son nationalisme contrarie l'orientation profonde de la diplomatie philippiste.

Sympathique et patriote, Charles VI n'en est pas moins fou. Il y a mieux pour célébrer la royauté. Le dauphin est d'abord patriote en chansons, occupé à courtoiser Odette, qu'il trompe (il ne saurait l'épouser) mais qui lui rappelle son devoir, *Mais l'étranger chante victoire. Prince, à quoi perdez-vous vos jours ?* (I, 8). Vision erronée des historiens et romanciers, un Charles VII mou et indécis, le « bien servi » incapable de se servir (Odette joue le rôle que Dumas donne à Agnès Sorel<sup>129</sup> et d'autres à Jeanne d'Arc) et ingrat envers ses fidèles : on l'a dit pour Jeanne d'Arc, qu'Odette préfigure, *Que m'ont révélé Cette nuit mes songes funèbres, Et que m'a dit dans les ténèbres La voix sainte qui m'a parlé ? « Humble fille des champs, ton heure vient ; commence L'œuvre qu'une autre accomplira. Sauve-le cet amant qui de l'indifférence À l'oubli pour toi passera. Cette destinée est la tienne : Mourir après l'avoir sauvé, Sans laisser une tombe où ton nom soit gravé, Un cœur qui de toi se souviendra »* (IV 1). Odette disparaît dès qu'elle a remis l'oriflamme au dauphin et ne semble pas participer à l'ensemble final.

<sup>127</sup> Les noms des rois, reines et valets ont été fixés plus tard (le valet de cœur se nomme Lahire).

<sup>128</sup> Des historiens n'y manqueront pas, faisant un parallèle avec Marie-Antoinette *l'Autrichienne*.

<sup>129</sup> *Charles VII chez ses grands vassaux*, Paris, 1831.



## L'exploitation de l'histoire

En revanche, on décèle sans peine des éléments d'opposition : si l'amour pour Charles VI ne cache pas chez les Delavigne un légitimisme nostalgique envers Charles X, ils ont des côtés bonapartistes, voire républicains. La première œuvre de Casimir avait été un *Dithyrambe pour la naissance du Roi de Rome*. Ses *Messéniennes* (1815), témoignant d'un patriotisme assez œcuménique avec un hymne à Jeanne d'Arc au livre I, chantaient surtout la gloire des récents vaincus. Sa femme venait de l'entourage de la reine Hortense. Le roi des barricades avait voulu récupérer le bonapartisme avec l'Arc de l'Étoile et le retour des cendres. Il avait tenté de neutraliser les républicains par son passé de général révolutionnaire, mais ces idées restaient virtuellement subversives. Son fils aîné, le duc d'Orléans, avait eu des idées avancées, adopté le style *Jeune France*, fréquenté des républicains et prévu, tout en souhaitant longue vie à son père, *c'est auprès de l'armée seule que je puis agir sans heurter la machine gouvernementale*<sup>130</sup> : c'est à ce prince universellement aimé et dont la disparition fut une calamité publique, comme écrivit Germain Delavigne, que s'étaient attachés les deux frères. Raymond incarne les vétérans (Azincourt masque Waterloo), *Qu'un beau jour le tocsin vienne à se faire entendre, Et de leurs ennemis le règne sera court. Ma bonne lame d'Azincourt, Quand donc pourrai-je te reprendre (I 1) ?* Les couplets de la chanson française sont autant d'allusions à 1814-1815 et à l'occupation qui suivit. La teinte *demi-solde* était dans *Marino Faliero* de Casimir Delavigne en 1829<sup>131</sup>. Mais on peut aller au-delà. Paris était hostile au dauphin, Jeanne d'Arc l'assiégea en vain, Charles VII n'y entra qu'en 1437, l'Université était anglo-bourguignonne. Le patriotisme des bourgeois et étudiants de Paris à l'acte III est imaginaire, comme leur ralliement à la bannière de Saintrilles, *De Paris ces enfants généreux Désertant leurs murailles, Ont rejoint dans la nuit mes escadrons nombreux*. On ne pouvait montrer aux Parisiens de 1843 un Paris « anglais », mais ce Paris patriote est plutôt celui des révolutions. À l'acte III, *les soldats anglais se forment en bataille ; ils abaissent leurs piques et s'élancent pour repousser le peuple*. Odette s'afflige, *Sous leur sceptre de fer ils ont tout comprimé, Leurs armes ont fait fuir un peuple désarmé, Dont le sang coulait sans vengeance (IV 1)*. Ces vers évoquaient plus les récentes insurrections qu'une émeute patriotique médiévale : Casimir avait en 1830 « improvisé » *La Parisienne*, hymne de la révolution.

*Charles VI* est d'une anglophobie militante, Louis-Philippe, comme son père, était depuis toujours anglophile et fier de l'être. L'hostilité de Palmerston, la crise internationale de 1840, les prétentions de la flotte anglaise quant au *droit de visite* et l'affaire de Tahiti en 1842 avaient enrayé son vieux rêve d'entente avec l'Angleterre, sans le clore : moins de six mois après la création de *Charles VI*, le 2 septembre, la reine Victoria faisait une visite officielle en France. Le roi a dû peu goûter le ton « revanchard » de *Charles VI*, mais sa famille était divisée, Joinville notamment, comme marin, restant résolument anglophobe. Enfin, on a déjà relevé le silence sur la nationalité d'Isabelle de Bavière. Le souvenir de Waterloo tend à unir dans la même haine l'Angleterre et la Prusse, déjà « Allemagne » pour certains. Mais les Delavigne ne pouvaient suivre cette voie. Nés en 1790 (Germain) et 1793 (Casimir), ils savaient que si Louis I<sup>er</sup> de Bavière était plutôt francophobe, son père

<sup>130</sup> Cf. G. Antonetti, *Louis-Philippe*, Paris, 1994, notamment p. 838-839.

<sup>131</sup> Donizetti en tira un opéra créé à Paris en 1835, liv. Bidera. Voir « Venise ».

## Marie-Bernadette Bruguière

Maximilien, fait roi par Napoléon, avait marié sa fille Augusta à Eugène de Beauharnais et sa cousine Marie-Anne à Berthier. La Bavière ne pouvait relever d'une germanophobie que les Delavigne ne partageaient pas : la veuve de leur cher duc d'Orléans, Hélène de Mecklembourg-Schwerin, espoir des libéraux pour une future régence, était allemande et nièce du roi de Prusse (et le réseau des mariages Saxe-Cobourg rendait difficile d'être anti-allemand sans paraître insulter la famille royale). L'origine d'Isabelle devait être laissée de côté, seule comptait son assimilation au parti anglais.

Louis-Philippe manquait encore de chance avec l'Opéra : une œuvre « innocente » s'avérait virtuellement subversive. Trois ans plus tard (23.12.1846) l'Opéra obtenait de Rossini, à défaut d'une œuvre nouvelle, la réalisation par Niedermeyer d'un *pasticcio*, *Robert Bruce*, célébrant sur un livret de Royer et Vaëz la guerre d'indépendance écossaise contre les Anglais. Édouard I<sup>er</sup> y était tyrannique et léger, Robert et les Écossais héroïques, *Salut, gloire, hommage Au roi d'Écosse, au guerrier redouté ! Notre espoir en lui réside, Aux combats son bras nous guide, Que Bruce nous guide, Aux armes, oui, guerre aux Anglais*. L'anglophobie faisait recette. Quant à *Charles VI*, les oppositions l'utilisèrent, contre les Anglais ou contre les « tyrans ». Dans une caricature de Cham pour l'*Illustration* en 1847, Charles VI dit aux directeurs de l'Opéra, Duponchel et Roqueplan, *Comment voulez-vous que je chante Jamais en France l'Anglais ne règnera, puisque vous avez recruté toute votre troupe en Angleterre !* Au début du Second Empire, le baryton toulousain Merly aurait, selon les *Mémoires* du ténor Ibos, chanté *Guerre aux tyrans* en tendant le poing vers la loge de Napoléon III...

Dans une version des *Troyens*, Berlioz, après la mort de Didon, fait intervenir Clio. Si l'opéra ne la montre pas toujours, il a recours souvent à elle pour guider le prince ou les peuples. Mais le miroir est parfois obscur.

**ROSE OU NOIR À L'OPÉRA :  
LE TRAGIQUE EST-IL SUBVERSIF ?**

L'interdiction à Naples des opéras tragiques, au moins pour les galas de la cour, à partir de 1834, jointe à la vieille tradition du *lieto fine* dans les opéras italiens, a fait naître bien des commentaires. Certains ont cru voir un désir de subversion dans la prolifération des sujets tragiques au XIX<sup>e</sup> siècle et corrélativement un sacrifice à la « réaction » dans les fins heureuses. Dès lors, quand il existe deux versions, le finale tragique est automatiquement jugé le meilleur<sup>1</sup>. Pourtant, l'invasion des sujets noirs n'agaçait pas que les censeurs. Les librettistes se laissaient, Romani fit de mauvais gré le livret de *Lucrezia Borgia* et s'exprima nettement plus tard : *uno sbrigliato ardimento di tutto violare, un continuo smarrirsi nelle nuvole di astrazioni metafisiche, un fallace notornizzare di passioni ; un abuso di mistico e di fantastico, nessun ordine e nessuna proporzione nelle forme ; bandita ogni eleganza... ; in prose e in poesia, nei libri e nei teatri, ogni sorte di stravaganza, ogni turpitudine di vizi e di colpe, ogni abbandono di morale e di gentilezza italiana... Ecco a che stremo vuoi ridotta la nostra letteratura. E invano il cielo d'Italia sorride sereno*<sup>2</sup>... Bon connaisseur de la littérature française (il a souvent adapté des œuvres à peine créées), Romani ne protesta pas par xénophobie contre les influences étrangères, française et allemande, mais par lassitude au nom d'un goût plus serein. Des écrivains ont relevé les excès. Dans l'Angleterre de Victoria, la romancière Mary Elizabeth Braddon prête à un personnage de son premier livre de tels sentiments, complétés par les propos moralisateurs d'un Français fort amoral, pendant une représentation de *Lucrezia Borgia*<sup>3</sup> : *Cette abominable empoisonneuse ! Quand donc les Parisiens seront-ils fatigués de ces horreurs ?... Je n'aime pas ces sujets. Même la touche d'un Victor Hugo ne peut les empêcher d'être repoussants, puis il y a beaucoup à dire sur leur mauvaise influence. Ils sont un dangereux exemple. Lucrèce Borgia en velours noir se vengeant d'une insulte, au point de vue des règles dramatiques et de la musique de Donizetti, c'est très charmant, sans nul doute ; mais nous n'avons pas besoin que nos femmes et nos filles apprennent les moyens de nous empoisonner sans craindre la prison*<sup>4</sup>. Des interprètes étaient

---

<sup>1</sup> On ne donne pratiquement plus que le finale tragique du *Tancredi* de Rossini.

<sup>2</sup> Romani, *Il Liceo*, Turin n° 1, 1843 (et textes rassemblés par sa femme, *Critica letteraria*, Turin 1883, *Critica artistico-letteraria*, Turin 1884).

<sup>3</sup> Donizetti, *Lucrezia Borgia*, Romani d'ap. Hugo, Scala 26.12.1833.

<sup>4</sup> Mary Elizabeth Braddon, *The Trail of the Serpent*, 1860, trad. fr. (*Sur les traces du serpent*) Paris 2008, ch. 7, « Le dernier acte de *Lucrèce Borgia* », p. 179. À vrai dire, cette critique a un aspect humoristique, car le roman renchérit aussitôt dans le noir : ces propos sont tenus devant Valérie qui (trompée par une sombre machination) a donné un peu plus tôt au ténor un poison lent qui le tue (croit-on) avant la fin de la

choqués : à propos de *Maria de Rudenz*<sup>5</sup>, une lettre du ténor Nourrit du 31 janvier 1838 s'élève contre la stupidité du livret, qualifié de *détestable boucherie, imitation de la Nonne sanglante, mélodrame horrible de la porte Saint-Martin*. Giuseppe Berti, de la Présidence de la Fenice, trouva d'abord cette même *Maria de Rudenz* inadmissible pour son *atrocité excessive*, un de ces sujets *qui forment communément la base des opéras tragiques et qui sont la honte des théâtres italiens*<sup>6</sup>.

La presse est contrôlée par l'État, mais certaines critiques contre les excès de sang paraissent sincères ; la *Gazzetta privilegiata di Venezia* du 31 janvier 1838, commentant *Maria de Rudenz*, écrit *Je ne sais pas où nous serons amenés par la nouvelle école, qui s'est faite le tyran de la scène, et que j'appellerai volontiers l'école de la méchante mort. Le public est déjà las, fatigué, épuisé par tous ces crimes commis sans raison dans ses drames : toujours des poignards, des poisons et des tombes, et souvent de multiples morts et enterrements ; en un mot les choses les plus lugubres et atroces, dont la bonne compagnie interdirait la mention dans la conversation, et qui néanmoins sont placées, comme sujet d'agréable passe-temps et distraction, devant les yeux de gens qui sont venus ensemble pour être distraits au théâtre. Le but est de chercher la nouveauté et le résultat est de finir dans l'absurdité... Voici un drame où les choses sont portées à une telle extrémité qu'il semble une parodie, une caricature du genre. Sur cinq personnes, trois meurent, et une –je ne sais si l'idée est plus neuve ou plus ridicule– meurt deux fois, c'est-à-dire émerge à moitié morte et à moitié vive de la tombe, s'amuse à se promener quelque temps sous l'aspect d'un fantôme, pour terrifier les gens et finalement tuer sa rivale, et ayant ainsi accompli la tâche pour laquelle elle a pris la peine de quitter sa tombe, y retourne comme si elle retournait au lit, arrachant les bandages de ses blessures, comme nous dit le livret. Au milieu de ces horreurs et de ces crimes, la généreuse muse du maestro Donizetti est restée écrasée et perdue, son inspiration glacée, et elle n'a pas su où se tourner pour trouver un splendide vêtement pour couvrir cette infinité de misères, d'horreur, de sangue, d'inferno dont est rempli presque chaque vers du livret. Toujours sur le même opéra, *Il Gondoliere* du 3 février 1838 choisit l'humour, résumant l'intrigue en un problème bouffon : *Quatre personnages étant donnés, en extraire six morts*<sup>7</sup> et un survivant, le pire du lot, cela va sans dire. Quant à Donizetti, avec des chanteurs capables et applaudis, un théâtre confortable, un public favorablement disposé, écrire un opéra qui exaspère et fait désirer au public le retour de son prédécesseur <Rosmunda in Ravenna de Lillo>, le travail d'un novice, et pour certains d'un novice avec peu d'imagination. Que *Maria de Rudenz*, malgré ce livret extravagant, contienne de la musique superbe est certain, mais le public n'a pas eu envie de l'écouter (Donizetti lui-même, amateur de tragique, s'est demandé si ces *cose sanguinarie* n'étaient pas exagérées).*

---

représentation (ce poison était un narcotique entraînant une catalepsie, le ténor sera ranimé et tout finira bien après maintes péripéties).

<sup>5</sup> Donizetti, *Maria de Rudenz*, Cammarano, Fen. 30.1.1838.

<sup>6</sup> Il proposa un livret de rechange, *Gismonda di Mendrisio*, de Pietro Beltrame, où *la principale passion de la protagoniste est du même genre et bâtie sur la même base que celle de Maria de Rudenz*, pensant que Donizetti pourrait l'accepter : on aimerait connaître ce livret...

<sup>7</sup> Cinq, en fait : Matilde, Enrico et Maria, qui ne meurt « que » trois fois, la première avant le début de l'œuvre quand Corrado la poignarde et la laisse pour morte dans les catacombes, les deux autres sur scène. Dans le livret original Corrado mourait aussi, mais l'impresario Lanari, trouvant qu'*on versait trop de sang*, a fait supprimer ce dernier meurtre.

## Le tragique est-il subversif ?

Pour Stendhal, la folie et la mort n'ont pas leur place à l'opéra : ces sujets sont trop horribles et la musique multiplie l'horreur : *parler <de la mort> sera toujours une sottise ou un calcul de prêtre. Puisque la mort est inévitable, oublions-la*<sup>8</sup>.

L'hostilité aux sujets trop noirs ne vient donc pas toujours des censeurs ou de la politique. Jeremy Commons a finement remarqué<sup>9</sup> que la même question se pose aujourd'hui pour le cinéma ou la télévision : l'art doit explorer de nouveaux champs, mais *dans un énorme paysage d'initiative et d'expérimentation, des initiatives sont plus profitables que d'autres. Certaines exciteront l'enthousiasme du public, d'autres provoqueront sa colère et son indignation. L'histoire aussi révélera que de nouvelles avenues ont mené dans un terrain fertile, d'autres débouchant dans un gâchis stérile. Certaines nouveautés, peut-on penser, auraient mieux fait de ne pas être tentées. Ceux qui croient que l'art devrait être positif et constructif, élargir l'esprit humain et accroître notre compréhension, n'ont qu'à regarder bien des films et programmes télévisés actuels, insistant sur le crime et la violence gratuite et sadique, pour demander non si de tels films sont bien faits, mais s'ils auraient dû être faits. L'histoire peut éventuellement ratifier nos doutes. Mais s'il peut être d'une grande importance immédiate de se demander si de tels films et programmes devraient être faits et projetés, il peut être aussi bon et nécessaire que nous nous trouvions ainsi face à des défis, et que nos présupposés soient mis en question. Les arts peuvent difficilement être considérés comme florissants et en développement s'ils ne nous font pas penser et réagir.* Les réactions ne doivent pas engendrer un nouveau conformisme au profit de la nouveauté à tout prix.

L'idée de faire de l'opéra un moyen de subversion précède de loin les fureurs du romantisme et ne touche pas que le tragique. Dietmar Holland, commentant à propos du *Matrimonio segreto* la montée de l'opéra *buffa* à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, a écrit *L'opéra buffa... fut bien compris par les adversaires qu'il rencontra à la cour tel qu'il devait l'être, pour le véhicule d'impulsions bourgeoises subversives qui devaient mener plus tard à la Révolution française de 1789... La situation esthétique-politique était tendue à l'extrême et d'Alembert la résuma en termes sarcastiques : « La liberté de la musique présuppose la liberté de sentiments, et celle-ci la liberté d'action, mais la liberté d'action équivaut à la destruction de l'État. Conservons donc l'opéra tel qu'il est, si nous voulons conserver la royauté »*<sup>10</sup>. Pour l'opéra *semiseria*, ce genre hybride issu de la *comédie larmoyante* où l'on côtoie un drame évité par un coup de théâtre<sup>11</sup>, Bruno Cagli écrit à propos de la *Gazza ladra* : *L'opéra semiseria est un drame qui finit bien, où une personne innocente injustement condamnée (généralement une femme) est sauvée in extremis de la mort. La prison est donc presque un décor obligatoire ; les scènes de procès sont aussi très fréquentes. Il y a aussi des chœurs de prisonniers. Autre élément, plus caractéristique encore, l'atmosphère, que l'on peut qualifier de féodale. La victime appartient aux classes inférieures (paysan ou paysanne habituellement), le persécuteur est généralement un noble ou le châtelain local, qui a jeté les yeux sur la jeune fille (qui aime quelqu'un de son milieu) et qui la fait emprisonner faute de*

<sup>8</sup> *Vie de Rossini*, I p. 35, à propos d'*Agnese de Paër*.

<sup>9</sup> Jeremy Commons, « *Maria de Rudenz* », plaquette de l'enr. Opera Rara.

<sup>10</sup> Plaquette de l'enr. DGG du *Matrimonio segreto*, 1977.

<sup>11</sup> *La Gazza ladra* de Rossini, *Linda di Chamounix* de Donizetti, etc.

*pouvoir la séduire. C'est alors le devoir du bien-aimé de faire échouer les projets du noble en révélant ses machinations ou en découvrant des preuves qui conduisent à la vérité. Le noble... est souvent réduit au niveau d'un intrigant sans scrupule, qui tire sa force de son pouvoir injuste... Le château est symbole d'oppression.* L'analyse ne manque pas d'intérêt et correspond à peu près à certains opéras, avec des nuances parfois vues par Cagli, pour *La Gazza ladra* ou *Linda di Chamounix*. Mais elle est insuffisante quant à son application. *Luisa Miller* est un peu une *Linda* qui finit mal : pression sur une jeune fille (bien que Wurm, qui la convoite, ne soit pas le seigneur mais son agent), injuste condamnation du père défendant sa fille, efforts de l'amoureux (un noble déguisé, comme dans *Linda*) pour sauver son aimée, jusqu'à ce qu'on le persuade qu'elle l'a trahi. Si la fin est tragique, le parti du château ne triomphe pas : Wurm est tué par Rodolphe, le comte Walter qui avait acquis le pouvoir par un crime pour le léguer à son fils et persécuté Luisa pour faire faire à celui-ci un brillant mariage, voit ses projets anéantis quand Rodolphe se suicide. Mais certaines conclusions de Cagli sont erronées. Que l'opéra *semiseria* soit un opéra « de classe » où le salut vient toujours d'en bas est doublement faux. La victime est souvent d'un rang égal ou supérieur à celui du persécuteur, dans *Fidelio* (ou *Leonora* de Paër, sur le même sujet), dans *Torvaldo et Dorliska*, dans *Lodoiska*, dans *L'inganno felice*, où Isabella passe pour la nièce du chef des mineurs, mais est en réalité la souveraine du pays (et le traître le sait). Le sauveur n'est pas toujours le peuple ou l'humble amoureux (Ninetta est sauvée par le hasard et par Pippo, non par son amant qui ne fait rien), le souverain ou son agent vient souvent tout arranger : le ministre dans *Fidelio* ou *Leonora*, la grâce royale pour le père de Ninetta dans *La Gazza ladra* (comme déjà dans *Le porteur d'eau* de Cherubini). L'oppression n'est donc pas toujours celle du pouvoir suprême, mais de subordonnés abusant de leur pouvoir, comme dans *Guillaume Tell*. Wagner est plus radical : dans *La défense d'aimer*, une insurrection populaire, non l'intervention du prince comme dans l'original shakespearien, dénoue la situation, mais l'œuvre fit fiasco... La « leçon politique » appartient souvent à la source plus qu'à l'opéra : la triste histoire de la *servante de Palaiseau* pendue pour un vol commis par une pie (que Rossini dotera d'un *lieto fine*), présentée comme un fait historique, est en réalité un faux exemple d'injustice inventé de toutes pièces, comme le XVIII<sup>e</sup> siècle les aimait<sup>12</sup>.

Déjà, dans la Querelle des Bouffons de 1752, quand les intellectuels parisiens s'enflamment pour *La serva padrona* de Pergolèse et rejettent dans les *vieilles barbes* l'*Omphale* de Destouches, puis les œuvres de Rameau, le vénéré symbole de la tragédie lyrique française, il ne s'agit pas de musique, bien qu'il y ait eu en Allemagne des querelles sur la musique française<sup>13</sup>. Malgré une pluie de libelles

---

<sup>12</sup> S. Maza, *Vies privées, affaires publiques, les causes célèbres de la France pré-révolutionnaire*, Paris 1997.

<sup>13</sup> Graun, italianisant, déplorait dans *Castor* des changements de mesure *anti-naturels* et trouvait que le récitatif français faisait penser à un hurlement de chien et ne plaisait qu'en France. Telemann, qui a copié dans *Orpheus* des pages d'opéras de Destouches, rétorqua que les changements de mesure *n'offrent aucune difficulté à un Français. Tout cela court, mousse et pétille comme un vin de Champagne. Les récitatifs français, dites-vous, ne plaisent en aucune partie du monde. Je n'en sais rien, parce que les livres d'histoire n'en disent rien. Mais ce que je sais, c'est que j'ai connu des Allemands, des Anglais, des Russes, des Polonais et même une paire de Juifs, qui me chantaient par cœur des scènes entières d'Atys, de Bellérophon, etc... J'imagine que c'était parce que cela leur plaisait.*

## Le tragique est-il subversif ?

(une soixantaine dont dix-neuf en un mois en 1753), souvent très violents comme la *Lettre sur la musique française* de Rousseau en novembre 1753<sup>14</sup>, malgré même les duels<sup>15</sup>, le public ne suivit pas. En 1754 la reprise de *Castor et Pollux* fut triomphale et l'*Adieu aux bouffons* jubila en vers fort plats *Au Théâtre Rameau se montre, c'est assez ; Le Dieu du goût paraît, Bouffons, disparaissez*. En 1778 pour une autre reprise de *Castor*, Grimm se lamente, *On ne saurait se dissimuler que notre antique psalmodie ne soit toujours ce qui charme le plus grand nombre*. Mais il se soucie peu de la musique. Une seule œuvre de Rameau trouve grâce près de lui ou de Rousseau, *Platée*<sup>16</sup> : un type de bouffonnerie traditionnel en France depuis au moins Louis XIII, qui composa *La Merlaison*. Comment Grimm et Rousseau ont-ils pu trouver *divine* cette énorme farce, géniale certes, mais dont la musique n'a rien de ce qui leur plaît d'habitude ? À cause de l'invocation de Thespis, Momus et Thalie, *Charmant Bacchus, Dieu de la Liberté, Père de la sincérité, aux dépens des mortels tu nous permets de rire... Soumettons à nos lois et le ciel et la terre, Livrons au ridicule une éternelle guerre, N'épargnons ni mortels ni dieux ?* Rameau n'y voyait sans doute pas malice, mais ses habituels adversaires auraient pu imaginer pour de tels passages un sens qu'ils n'avaient pas. Plus probablement, ils ont aimé *Platée* parce que malgré le cadre mythologique, c'est une comédie sans féerie ni merveilleux, plus proche du *Mariage de Ragonde*<sup>17</sup> que de *Castor* ou de *Thésée* et qui pourrait aussi bien être une comédie « bourgeoise ».

La Querelle est en effet bien peu musicale et on comprend aisément que madame de Genlis et d'autres, qui s'intéressaient réellement à la musique, aient aimé à la fois Rameau et Pergolèse. On s'enthousiasme pour la *Serva padrona*, dont la première parisienne en 1746 avait été un échec, parce que, dans cette aventure d'une servante qui mène son maître par le bout du nez et se fait épouser grâce au plus éculé des stratagèmes, *enfin plus de mythologie, plus de féerie, plus de héros, une histoire bien terre à terre, bien quotidienne ! Ce qui plaît à Diderot, c'est que la Serva soit à Armide ou à Dardanus ce que le drame bourgeois (Le Fils naturel, Le Père de famille) est à la tragédie de Corneille et de Racine. La musique, dirait-on presque, ne fait rien à l'affaire. Autrement, aurait-on songé à comparer la pochade de Pergolèse à Hippolyte ou à Castor ? L'attaque contre la musique n'est qu'un effet secondaire. Ce que les Encyclopédistes supportent mal, initialement, c'est que cette musique dense, forte, complexe, raffinée, soit au service de ce qui leur paraît à ce point futile : un univers de pure féerie, de pure irréalité. Puisque cette musique-là ne peut dire que ces choses-là, elle participe d'elles ; ergo, elle est mauvaise*<sup>18</sup>. Rousseau seul prétend parler musique (fort mal) pour compléter ses *a priori* culturels du *Discours des Sciences et des Arts* : il rejette l'harmonie parce que *la musique du cœur n'est que mélodique. Ce n'est pas l'harmonie en soi qui est visée, c'est la société qui lui a donné naissance. Le plaisir de l'harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, et la jouissance des sens est toujours courte, la satiété et*

<sup>14</sup> Sa conclusion est aussi célèbre qu'incompréhensible, *Les Français n'auront jamais de musique, et s'ils en ont, ce sera tant pis pour eux*. Rancune de « compositeur » raté (échec des *Muses galantes* en 1745) ?

<sup>15</sup> Ballot de Sauvot, librettiste du *Pygmalion* de Rameau, blessa un castrat italien... Cf. Ph. Beaussant, *Rameau de A à Z*, Paris 1983, p. 70-72.

<sup>16</sup> Rameau, *Platée*, Autreau, rév. Le Valois d'Orville, Versailles 31.3.1745, Paris 9.2.1749.

<sup>17</sup> Mouret, *Le mariage de Ragonde*, Sceaux 1714, rév. Paris 1742.

<sup>18</sup> Ph. Beaussant, *l. c.*, p. 68-69.

*l'ennui la suivent de près ; mais le plaisir de la mélodie et du chant est un pur plaisir d'intérêt et de sentiment qui parle au cœur. C'est de la seule mélodie que sort cette puissance invincible des accents passionnés ; c'est d'elle que dérive tout le pouvoir de la musique sur l'âme. Aussi Rameau pourra accumuler dans ses écrits toutes les preuves qu'il a raison : il a tort ; mais ce n'est pas lui qui a tort, c'est le monde qu'il ne conteste pas et qu'il sert.... Ses démonstrations sont sans effet. Car il parle de musique alors que ses adversaires parlent, en fait, de politique*<sup>19</sup>.

Politique : le mot est lâché. Rousseau laisse vite percer le bout de l'oreille, même s'il a d'abord tenté de parler musique<sup>20</sup> : *N'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur, qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction. Non, peuples heureux, ce ne sont point là vos fêtes [cette année-là pourtant, son *Devin de village* triomphe devant le roi à Fontainebleau]. Que le soleil éclaire vos innocents spectacles ; vous en formerez vous-même, le plus digne qui puisse éclairer. Mais quels seront enfin les objets de ces spectacles ? Rien si l'on veut. Donnez les spectateurs en spectacle, rendez-les acteurs eux-mêmes.* On pourrait gloser à l'infini sur la modernité (ou l'archaïsme ?) de cette conception du spectacle ; l'important est la référence au peuple. Il ne s'agit pas d'un conflit entre comédie et tragédie, on voit mal le larmoyant Rousseau réclamant du comique pour le comique. Mais le Tiers État, entré dans les sujets du théâtre avec la comédie puis le drame bourgeois, voudrait monter sur la scène de l'opéra (*buffa*, *semiseria* ou *seria*) et y devenir quelque chose. Il l'était depuis longtemps dans la comédie et n'est pas né à l'opéra *buffa* avec le *Matrimonio segreto* : intermèdes comiques et opéra *buffa* mettent en scène de longue date bourgeois et peuple, sans avoir toujours plus d'intentions subversives que n'en avait Molière. Mais changer les sujets de l'*opera seria* ou de la *tragédie lyrique* est une autre affaire. En France, où l'idée qu'il est absurde de chanter pour parler ne s'est jamais totalement effacée depuis le temps de Mazarin, faire ainsi s'exprimer des gens ordinaires, dans un langage correct mais nécessairement familier<sup>21</sup>, a du mal à passer : même aujourd'hui, après vérisme et naturalisme, le public se retient mal de pouffer de rire devant l'entrée du père de *Louise* (*Bonsoir, la soupe est prête ?*) ou l'exclamation réjouie du *Chemineau* de Leroux, *La bonne soupe, épaisse et grasse*<sup>22</sup> ! De plus, les bourgeois ou le peuple peuvent certes avoir des cas de conscience ou des sentiments élevés, mais ils ont rarement, sauf Jeanne d'Arc ou Ivan Soussanine (dans *La vie pour le tsar* de

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 69-70. Cf Jacques Cazotte (guillotiné en 1792), *La guerre de l'opéra*, 1753 : la musique française a été traitée de *plain-chant digne à peine de la barbarie des églises d'Allemagne... Nos illuminés proscrivent de l'Opéra l'imagination et la féerie.*

<sup>20</sup> En décembre 1753, le pamphlet de J. Cazotte, *Observations sur la Lettre de J. J. Rousseau au sujet de la musique française*, contient un jugement féroce et remarquablement perspicace : *Si le mépris d'autrui et l'estime de soi-même constituent la philosophie, Jean-Jacques Rousseau est un très grand philosophe... Il y a quelque apparence que M. Rousseau n'a pas connu l'amour, et surtout l'amour heureux... Il est au moins à désirer pour nous qu'il devienne le témoin d'un entretien passionné. Il découvrira alors l'origine de nos ports de voix, de nos martèlements...*

<sup>21</sup> Il ne s'agit évidemment pas pour les Encyclopédistes et autres philosophes d'introduire la vulgarité de langage, reléguée au théâtre de foire. Même l'ère *sans-culottiste* n'imposera pas totalement la grossièreté (témoin Robespierre, entre autres) et le théâtre restera, sauf rares exceptions, en langage châtié. Au théâtre ou à l'opéra, la vulgarité systématique n'apparaîtra (sans s'imposer pleinement) qu'au XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>22</sup> G. Charpentier, *Louise*, cp, Paris 2.2.1900. Leroux, *Le Chemineau*, Richepin, OC 6.11.1907.



## Le tragique est-il subversif ?

Glinka), la responsabilité du sort d'un pays ; leurs difficultés sont moins amples que celles des princes ; si on veut leur en inventer, il est aisé de glisser dans l'in vraisemblable ou le pompier : le drame bourgeois a ainsi fini en une sorte de « série B », réservée à la Porte Saint-Martin et aux théâtres des boulevards. De même à l'opéra, l'évolution a été lente et limitée : *La Traviata* a commencé par un fiasco (comme *Stiffelio* qui ne s'en est pas relevé) et *Carmen* par un scandale (et les interprètes de la bohémienne ont assez vite cessé de cracher ou de casser des assiettes<sup>23</sup>). La « démocratisation » des sujets de tragédie, au XIX<sup>e</sup> siècle et même au XX<sup>e</sup> siècle ou dans les premières années du XXI<sup>e</sup>, n'a jamais été totale et la féerie, le fantastique ou plus largement le merveilleux n'ont jamais disparu, de Weber ou Berlioz à Massenet et Richard Strauss<sup>24</sup>. Après tout, *pourquoi donc croyez-vous que, depuis qu'on fait du théâtre en Occident, les personnages sont des rois ?... Pour la distance... La royauté, au théâtre, c'est une métaphore... un instrument destiné à établir entre le spectateur et le personnage cette indispensable distance sans laquelle l'identification paradoxale n'est pas possible... Le secret du théâtre, de l'opéra, de la poésie de la scène, Racine nous le confirme<sup>25</sup>, c'est la distance. La royauté n'est qu'une métaphore de la distance, et la Turquie aussi. Toute la question est que cette distance, lorsqu'elle est intériorisée par le spectateur, devient le moyen de son identification au personnage. Plus il est loin, plus il est moi. Plus il est mythe et plus je suis dedans<sup>26</sup>.*

Quant aux opinions politiques, il convient d'examiner les choses plus en détail. La distinction entre fin heureuse et tragédie n'est pas si facile à établir qu'on pourrait l'imaginer. Il faudra définir la fin heureuse et en déterminer l'éventuel sens politique avant de chercher la portée du tragique.

### LA FIN HEUREUSE

On tend à imaginer, un peu sommairement, qu'une fin heureuse est celle où les amoureux se marient. La réalité n'est pas toujours si simple. En outre, même un tel mariage a une portée politique et morale variable.

### QU'APPELLE-T-ON UNE FIN HEUREUSE ?

*Ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants.* Cette conclusion de conte de fées vient naturellement à l'esprit pour les fins heureuses. Mais le critère n'est ni nécessaire ni suffisant. Il est d'autres fins heureuses et des fins en demi-teinte, mêlant tragédie et apaisement.

L'intrigue amoureuse est parfois si secondaire qu'on néglige le sort des amants : qu'advient-il d'Ismaele et Fenena à la fin de *Nabucco* ? Arnold et

<sup>23</sup> Quand Régine Crespin interpréta le rôle, un critique commenta *Cette bonniche espagnole a fait un long séjour dans le XVI<sup>e</sup> arrondissement...*

<sup>24</sup> Weber, *Der Freischütz*, 1821. Danzi, *Der Berggeist*. Marschner, *Der Vampyr*, 1828. Berlioz, *La Damnation de Faust*, 1846. Les autres opéras sur Faust. Gounod, *La reine de Saba*, 1862 (miracle de la « mer d'airain »). Massenet, *Esclarmonde*, 1889, *Cendrillon*, 1899. Rabaud, *Marouf*, 1914. R. Strauss, *Die Frau ohne Schatten*, 1919. Sans oublier, bien sûr, le *Ring* wagnérien !

<sup>25</sup> Dans la préface de *Bajazet* : *Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous.*

<sup>26</sup> Ph. Beaussant, *La malscène*, Paris 2005, p. 60-61, 66-67.

Mathilde, à la fin de *Guillaume Tell*, s'en tiennent-ils à leur renonciation de l'acte II ? *Semiramide* surprend : Arsace/Ninia et Azema s'aiment et ont été fiancés au berceau, mais quand Arsace reconquiert son trône, Azema a disparu du livret, on l'a laissée sur le point d'épouser, d'ordre de Semiramide, Idreno qu'elle n'aime pas. Certes, le protocole de l'opéra italien devait faire d'elle une simple *comprimaria* face à la reine, mais Rossi a réduit son rôle presque à néant : elle fournit un prétexte de plus à la haine d'Assur pour Arsace et, parce qu'on l'a dotée d'un soupirant soutenu par Semiramide, elle permet d'écrire un rôle de ténor, fort beau mais inutile, souvent coupé à la scène sans dégâts pour l'intrigue<sup>27</sup>. Dans *Amleto* de Mercadante, on oublie la fiancée du héros, apparemment enlevée par le traître norvégien. Dans bien des *opere buffe* de Cimarosa ou de Paisiello, où la psychologie est mince, l'enchevêtrement des péripéties débouche sur des mariages inattendus, assez artificiels, dont on a l'impression qu'ils pourraient aisément se rompre et se recomposer en ajoutant un acte.

C'est un peu l'impression que laisse, malgré le talent de Da Ponte, le livret de *Così fan tutte*, mais par la faute de Mozart lui-même. On a souvent pensé, et pas seulement pour rendre l'histoire plus « convenable », que le second choix des jeunes filles était le bon (une sorte de *Double inconstance* à la Marivaux ; mais le sujet ayant été choisi par l'empereur, ce dénouement était impossible) et que le retour au point de départ était bancal : il passerait facilement chez Cimarosa ou Paisiello, mais pas chez Mozart. Jean-Victor Hocquard a donné de cette énigme une très séduisante solution. *Mozart est responsable de l'impasse finale parce qu'il a eu l'idée de rendre Ferrando amoureux. Le couple a connu un moment d'ivresse dans ce duo (Fra gli amplessi) qui est le plus brûlant des duos de passion amoureuse que Mozart ait conçus. Or, entre ce duo et la scène terminale, se place un morceau fort étrange, qui nous semble pouvoir donner la clef du dénouement. C'est le toast, qui est levé au moment où la farce du mariage commence. Les paroles en sont énigmatiques : « Que dans ce verre soit immergée toute souvenir du passé ». Quel passé ?... Après la fièvre angoissée de l'aria *Per pietà*, après l'échange brûlant de passion du *Fra gli amplessi*, voici une plage de pacification totale et de sérénité, qui a une telle intensité qu'elle ne peut qu'avoir été profondément méditée par Mozart. Comment expliquer un tel revirement ?... La musique du toast, loin de prolonger l'exaltation passionnelle du duo, en rompt l'envoûtement. Entre-temps la passion s'est consumée et les personnages s'en sont libérés. C'est le souvenir de ce moment d'aberration (chez Mozart la passion est toujours une aberration) qui doit être aboli. Il est d'ailleurs significatif que ce soit Fiordiligi qui commence, suivie d'un Ferrando consentant. Dorabella sera à la traîne et Guglielmo non seulement ne s'y associera pas, mais protestera en grommelant. Il n'est pas étonnant alors que le dénouement respire un certain bonheur... bonheur d'espoir, pour un nouveau départ... L'amour passion mène à la ruine parce qu'il n'est pas fondé sur la droiture. L'amour tendresse... a une base tellement mouvante qu'il ne peut pas davantage apporter une stable sérénité... Et s'il existait un amour d'essence*

---

<sup>27</sup> Voltaire la mariait effectivement à Arsace et Catel lui avait conservé son rôle. Rossi a emprunté des éléments à *Semiramide riconosciuta* de Métastase, mise en musique de Porpora, Naples 1729, à Meyerbeer, Turin 1819, mais il a déséquilibré l'intrigue inutilement.

## Le tragique est-il subversif ?

*supérieure, fondé sur un pacte en vue d'une élévation commune*<sup>28</sup> ? Néanmoins, on peine à croire que Fiordiligi et Ferrando trouveront un bonheur stable avec le rancunier Guglielmo et l'écervelée Dorabella, qu'on voit mal s'élever à ce niveau.

*La passion est toujours une aberration.* Peut-être faut-il chercher là la clé de l'étrange dénouement d'*Imeneo*<sup>29</sup>. Tirinto va épouser Rosmene, mais des pirates ont capturé le navire où elle était avec d'autres jeunes filles. Imeneo, épris de Rosmene, s'était caché à bord déguisé en femme et tue les pirates pendant leur sommeil (ce qui est peu héroïque). Il exige en récompense la main de Rosmene, avec l'appui d'Argenio (dont la fille Clomiri, sauvée avec Rosmene, est pourtant éprise de son libérateur) et du peuple athénien. Rosmene hésite longuement ; à l'acte III, entre ses deux prétendants, elle a, dit-elle, une vision des enfers où Rhadamante, tenant une balance et une épée, la touche avec l'épée ; revenue à elle, elle choisit Imeneo. Les Athéniens saluent ce triomphe de la raison. On peut être surpris : l'exigence d'Imeneo est peu chevaleresque (il pourrait plutôt s'effacer comme Hercule dans *Alceste*) et Tirinto est musicalement plus séduisant : Haendel a travaillé près de deux ans sur le sujet, mais n'a achevé l'œuvre qu'après avoir engagé pour ce rôle le castrat Andreoni, qui l'a plus inspiré que la basse Imeneo. Haendel a dû, à son habitude, élaguer le livret au détriment de la clarté : l'original de Stampiglia était peut-être plus explicite, notamment dans « l'intervention » de Rhadamante. Tel quel, le triomphe d'Imeneo (au nom significatif) est censé être celui du devoir sur la passion. Il est aussi celui de l'égoïsme : il est inhabituel de faire payer à ce point un service et de promouvoir autant un mariage de raison. Mais même les opérettes ont parfois une fin douce-amère, où un amour pourtant sincère est sacrifié à la raison<sup>30</sup>.

Fréquemment, les tragédies lyriques, comme beaucoup de tragédies de Corneille, « finissent bien » : le tragique est dans les épreuves dont triomphent les héros. Mais il est des exceptions : certains dénouements sont tragiques et d'autres sont plus ou moins en demi-teinte. Le dénouement d'*Isis* de Lully n'est pas tragique : le ballet final célèbre la réconciliation et la concorde entre les dieux. Mais les héros ne sont pas unis. Io a été enlevée et torturée sur l'ordre de Junon ; Jupiter n'a pu ni la retrouver ni la délivrer et doit accepter pour la sauver les conditions de Junon ; il n'obtient, en dédommagement, que de la rendre immortelle et déesse de l'Égypte sous le nom d'Isis. Si la fin est morale, le roi des dieux tient un piètre rôle ; plus que les fureurs de madame de Montespan (en qui toute la cour vit Junon), c'est sans doute la vraie raison de la « disgrâce » momentanée de Quinault. Louis XIV ne se serait pas privé de son librettiste favori pour une maîtresse déjà déclinante. Quinault, qui chantait si bien la gloire du roi jusque dans le prologue d'*Isis*, n'a pu vouloir faire du roi Jupiter, de madame de Montespan Junon et de madame de Ludre Io. Mais Jupiter est d'ordinaire l'image du roi : l'image est ici peu flatteuse et le sujet maladroit. Quinault eut du temps pour réfléchir et ne pas répéter la bétise.

Autre dénouement en principe heureux mais où les amants sont séparés, avec *Hésione*<sup>31</sup>, surtout dans la version de 1743. Dans celle de 1700, le destin décide en

<sup>28</sup> Plaquette de l'enr. EMI 1962 (Schwarzkopf, Böhm).

<sup>29</sup> Haendel, *Imeneo*, an. d'ap Stampiglia (Porpora, *Imeneo in Atene* 1723), Londres 22.11.1740.

<sup>30</sup> Mascagni, *Si*, 1919. Puccini, *La Rondine*, Adami, Monte-Carlo 27.3.1917. Lehar, *Das Land des Lächelns (Le pays du sourire)*, Herzer et Löhner, Berlin 10.10.1929.

<sup>31</sup> Campra, Danchet, Paris 21.12.1700. Mais Danchet semble avoir apprécié le noir : *Tancredi* (Campra, Paris 7.11.1702) ou *Idoménée* (Campra, Paris 12.1.1712), où il a ajouté à la tragédie de Crébillon père la

faveur de Vénus, Hésione et Anchise sont séparés, elle épouse Télamon et part, lui doit céder à la passion de la déesse ; pour l'apaiser, l'avenir lui est découvert : la chute de Troie dont il vient d'avoir la révélation et qu'il croit immédiate, due aux trahisons de Laomédon, ne viendra que plus tard, mais c'est son fils né de Vénus, Énée, qui sauvera les restes des Troyens et commencera la glorieuse aventure de Rome, nouvelle Troie<sup>32</sup>. En 1743 la prophétie disparaît. Anchise voit la fin de Troie, crie à Laomédon *Traître, les dieux et moi nous sommes tous vengés* et s'évanouit ; Mercure annonce que le destin a tranché. Vénus s'exclame *Tout m'assure en ce jour D'un bonheur plein de charmes, Volez, Zéphirs, volez dans ma brillante cour, Et vous, fuyez, tristes alarmes : Que ne peut le Destin d'accord avec l'Amour ?* Les Zéphirs emportent Anchise toujours évanoui : enlèvement sans aucune consolation. Notons qu'ici l'homme et non la femme est traité comme un objet ; c'est en partie le cas aussi dans *Alys, Canente, Télémaque et Calypso* ou *Céphale et Procris*<sup>33</sup>, mais la déesse ou la nymphe dévorante y échoue ; ici Vénus triomphe et Anchise est presque réduit à un rôle de gigolo. De plus, ce dénouement boîteux, en omettant d'expliquer la décision du destin, néglige les usages en matière de merveilleux, fixés depuis Corneille et ses *Discours sur le poème dramatique*. Machines et merveilleux en effet ne devraient pas être gratuits. *Il s'agit de transférer les lois de la vraisemblance ordinaire à un autre monde, totalement fictif, qui aura lui aussi... sa géographie, sa morale, sa politique... Un poète dramatique n'imaginera pas que César et Pompée se réconcilient après la bataille de Pharsale, il ne modifiera pas la disposition des constellations... Analogiquement (et sauf intention comique qui repose sur la transgression d'une règle connue), un poète d'opéra ne fera pas mourir Achille centenaire, ne prétendra pas que l'eau du Styx est limpide et observera la hiérarchie fabuleuse –par exemple ce serait une faute de permettre à une « divinité subalterne de défaire l'ouvrage d'une divinité supérieure » (Pellegrin, préface d'*Hippolyte et Aricie*). La fable est donc à l'opéra ce que la nature et l'histoire sont au théâtre... Mais en radicalisant l'exercice, on parvient à poser la question ultime de la constitution d'une « surnature »... À supposer que nous mettions en scène des actions inédites avec des personnages totalement inventés dans un monde auquel personne n'a jamais pensé, encore faudrait-il que ce monde soit un monde, avec ce qui ressemble à des conditions de l'expérience : il devrait se présenter comme une quasi-nature pour pouvoir être représenté sur une scène<sup>34</sup>...L'exercice de la raison ne perdait donc pas ses droits, bien au contraire, dans l'élaboration des fictions merveilleuses<sup>35</sup>. Le nouveau dénouement d'*Hésione*, omettant toute justification rationnelle (par les exigences de l'avenir), viole ces règles nécessaires à la clarté. Il eut pourtant un grand succès, ce qui laisse penser qu'on commençait à ne plus s'occuper des livrets, les ballets (surtout avec la Camargo) monopolisant l'intérêt du public. En tout cas, rien ne permet de penser qu'on a voulu rendre le dénouement tragique.*

---

jalousie d'Idoménée envers son fils, empruntée au mythe d'Hercule amoureux (Varesco pour Mozart en 1780 supprime cette jalousie et choisit le *lieto fine*).

<sup>32</sup> Voir « La majesté de Rome ».

<sup>33</sup> Lully, *Alys*. Colasse, *Canente*, 1700. Destouches, *Télémaque et Calypso*, 1714. Grétry, *Céphale et Procris*, 1773.

<sup>34</sup> Les mêmes principes se retrouvent aujourd'hui dans la science-fiction et l'*heroic fantasy*.

<sup>35</sup> C. Kintzler, « L'Opéra et ses météores », *Les Boréades, L'Avant-scène Opéra*, n°203, 1999, p. 64-69.

## Le tragique est-il subversif ?

Parfois, le dénouement est heureux mais avec un avenir teinté de pessimisme : la prophétie de Pallas assombrit chez Gluck le bonheur de Pâris et Hélène. Le Chérubin de Massenet tombe amoureux de Nina et l'épouse, mais le Philosophe, derrière l'heureux couple, devine Don Juan et Elvire<sup>36</sup>.

La fin heureuse peut s'accommoder d'une mort. Réaliste, le XVII<sup>e</sup> siècle ne recule pas devant le suicide ou l'exécution des méchants ou des traîtres : Phébé ou Huascar se tuent, Phinée est pétrifié par Persée<sup>37</sup>. Le cas le plus intéressant est celui de Corésus dans *Callirhoé*<sup>38</sup>. Callirhoé, princesse héritière de Calydon, aime le brillant général Agénor qui l'aime aussi, avec l'assentiment du feu roi. Mais Corésus, grand-prêtre héréditaire de Bacchus et descendant des anciens rois de Calydon<sup>39</sup>, veut retrouver le pouvoir temporel de ses aïeux en épousant la princesse, dont il est violemment épris. Pour assurer la paix civile et malgré le retour d'Agénor qu'on croyait mort au combat, Callirhoé accepte, mais s'évanouit avant de prononcer le serment d'hyménée. Peu après, Corésus découvre son amour pour Agénor et se venge sur le royaume, avec les prêtres de Bacchus. La reine, mère de Callirhoé<sup>40</sup>, consulte l'oracle de Pan : *Que de Callirhoé le sang soit répandu Ou celui d'un amant qui s'offrira pour elle* (IV 4). Agénor s'offre pour victime, le peuple refuse le sacrifice de la princesse, Corésus se voit voué au malheur : même s'il sacrifie Agénor, Callirhoé le haïra et suivra d'ailleurs son amant dans la mort. Finalement, alors que les deux jeunes gens luttent de générosité devant l'autel, Corésus se frappe lui-même : *Je sauve vos jours. De vos malheurs, des miens, je termine le cours. Vous pleurez, se peut-il que ce cœur s'attendrisse ? Je meurs content. Mes feux ne vous troubleront plus. Approchez : en mourant que ma main vous unisse. Souvenez-vous de Corésus*. En 1712, tandis qu'on emmenait Corésus mourant, les amants déploraient sa fin : Callirhoé : *Que je le plains !* – Agénor : *Que je l'admire !* Surtout, Bacchus lui-même descendait du ciel pour conclure en rétablissant explicitement le Bien et l'ordre : *Peuples, ne craignez plus la céleste colère, Le sang de Corésus a désarmé mon bras, Honorez sa mémoire et ne la pleurez pas, Son tombeau deviendra pour ces tristes climats Un temple salutaire. Et toi, de Corésus remplis le ministère, Généreux Agénor, c'est toi dont j'ai fait choix : Peuples, pour vous parler, j'emprunterai sa voix*. Le divertissement final usuel saluait cette heureuse fin. En 1731 et 1743, l'opéra s'acheva avec *Souvenez-vous de Corésus* : pas de descente divine, pas de fête et de joie retrouvée. La fin reste heureuse : par sa mort, Corésus rachète l'injustice dont il a accablé les Calydoniens et permet le bonheur des amants. Mais sur ce bonheur planera l'ombre d'un souvenir attendri. La perspective commence à changer : Corésus, qui s'est vengé odieusement d'une offense personnelle sur le peuple (*Tout devient à mes yeux*

<sup>36</sup> Gluck, *Paride ed Elena*, Calzabigi, Vienne 3.11.1770. Massenet, *Chérubin*, F. de Croisset et Cain, Monte-Carlo 4.2.1903.

<sup>37</sup> Rameau, *Castor et Pollux*, P. J. Bernard, Paris 24.10.1737, rév. Paris 1754, *Les Indes galantes*, Fuzelier, 23.8.1735. Lully, *Persée*, Quinault, Paris 1682.

<sup>38</sup> Destouches, *Callirhoé*, P. C. Roy d'ap. Pausanias (*Description de la Grèce*, VII 21, 1-5), Paris 27.12.1712.

<sup>39</sup> On devine un conflit de légitimité que Roy n'a pas détaillé : comment les aïeux de Callirhoé ont-ils accédé au pouvoir, si la dynastie antérieure n'était pas éteinte ? Ils sont en tout cas jugés légitimes par leurs sujets, qui les soutiennent fidèlement.

<sup>40</sup> Autre énigme du livret : la reine n'a pas apporté le trône à son mari, dont la famille régnait déjà ; pourquoi a-t-elle succédé à son mari ? Callirhoé est-elle mineure ?

## Marie-Bernadette Bruguère

*criminel avec vous, Tout ce peuple aux autels m'a vu perdre ma gloire, Il en faut dans son sang éteindre la mémoire*, III 2), n'est certes pas le héros mais il s'est racheté et devient intéressant.

Quand il ne s'agit plus de rivaux mais de traîtres, la clémence peut intervenir, mais ni le ruissellement des bons sentiments de Métastase et de ses disciples ni le sentimentalisme un peu niais auquel s'associent en France les noms de Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre ne s'imposent totalement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Maintes fois remaniés, les livrets de Stampiglia, Salvi ou Apostolo Zeno pourront conserver les justes trépas qui rétablissent l'ordre : la victoire du Bien est aussi un critère de fin heureuse, qui peut éclipser l'union des amoureux ; le souvenir de Judith, héroïne populaire à l'opéra, soutient la conception de certains meurtres comme instrument du retour au Bien. Dans *Sesostri* de Zeno, l'usurpateur Amasi a assassiné le pharaon et ses cinq fils aînés, tenté d'épouser de force successivement la reine veuve Nitocri (par politique) et la fille de son ministre Fanete (par passion) et voulu éliminer le seul héritier légitime, Sesostri ; quand celui-ci triomphe (ayant assassiné lui-même le bâtard d'Amasi), Amasi se résigne à perdre le trône mais demande la vie ; le nouveau pharaon répond, impitoyable, *Voglio il tuo soglio e la tua vita*, sans que la perspective de cette exécution assombrisse ses noces prochaines<sup>41</sup>. De même *Mitridate Eupatore* de Scarlatti finit bien, avec la restauration du roi légitime et la mort des assassins du roi précédent. Certes, le plus souvent les morts ont lieu en coulisse ou sont vite expédiés. Surtout, ce sont en général des personnages peu sympathiques : déjà dans *L'incoronazione di Poppea*, Sénèque et Octavie, malgré la beauté de leurs airs, n'ont pas le beau rôle, Octavie surtout qui incite Othon au crime pour se venger. Les morts sont des amants jaloux, voire criminels par jalousie, Huascar, Polinesso, Enone, Églantine, des ambitieux que le désir du pouvoir a poussés au crime, Ptolémée et Achillas ou l'Antigone d'*Olimpie*, ou des émanations de l'Enfer comme Bertram<sup>42</sup>. Certains cas sont plus ambigus. Le mort anonyme du *Carnaval de Venise* de Campra, tué par erreur à la place de Léandre, ne peut inspirer ni antipathie ni véritable sympathie. Dans *La donna del lago*, Rodrigo, bien que rival de Malcolm, n'a pas le temps de se rendre odieux et il a de beaux airs patriotiques. Dans *Mitridate*<sup>43</sup>, le roi, tyran et patriote à la fois, inspire des sentiments mitigés ; le dénouement, malgré sa mort, n'est pas vraiment tragique : le rachat de Farnace, le salut et l'union de Sifare et Aspasia, la ferveur patriotique semblent ouvrir une perspective optimiste. Dans *Semiramide*, la reine criminelle et repentante se sacrifie en voulant sauver son fils de la trahison d'Assur ; le chœur final est parfaitement joyeux, incitant Ninia à se consoler vite de son matricide involontaire. Parfois même le mort est plutôt sympathique, tel Bajazet dans *Tamerlano*<sup>44</sup> : or, à peine s'est-il suicidé que tout s'arrange, Tamerlan renonce à

<sup>41</sup> Zeno, *Sesostri, re d'Egitto* : A. M. Bononcini, Milan 1716, Terradellas, Rome 1751, Andreozzi, Naples 1789.

<sup>42</sup> Rameau, *Les Indes galantes*. Haendel, *Ariodante*, an. d'ap. Salvi, CG 1735. Bontempi, *Il Paride*, Dresde 1662. Weber, *Euryanthe*, H. von Chézy, Vienne 25.10.1823. Haendel, *Giulio Cesare*, Haym d'ap. Bussani (Sartorio, Venise 1677), Londres 20.2.1724. Spontini, *Olimpie* (ou *Olympie*), Dieulafoy et Brifaut d'ap. Voltaire, Paris 22.12. 1819, rév. Berlin 14.5.1821 et Paris 28.2.1826 (*lieto fine* remplaçant le dénouement tragique). Meyerbeer, *Robert le Diable*, Scribe, Paris 21.11.1831.

<sup>43</sup> Mozart, *Mitridate, re di Ponto*, Cigna-Santi d'ap. Racine, Milan 26.12.1770.

<sup>44</sup> Haendel, *Tamerlano*, Haym d'ap. Piovene (F. Gasparini, 1710), Londres 31.10.1724. Dans *Bajazet* de Vivaldi sur le même sujet (1735), sur un texte un peu différent, le fond reste le même.

## Le tragique est-il subversif ?

Asteria, fille de Bajazet, et l'unit à son amant Andronico, épouse sa fiancée fidèle et jure à Andronico une amitié éternelle ; moins de dix minutes après la mort de Bajazet, l'opéra finit joyeusement, *Coronata di gigli e di rose con gli amori ritorni la pace* (Asteria, il est vrai, n'est pas en scène).

*La Magicienne* de Halévy s'achève par la mort de la protagoniste, mais elle meurt rachetée, en louant Dieu et après avoir réuni les fiancés qu'elle avait séparés : la fin est incontestablement heureuse, la musique l'atteste<sup>45</sup>. Chez Verdi, on peut parler de *lieto fine* pour *Nabucco*, malgré la mort en scène d'Abigaille (elle se convertit et les vers indiquant qu'elle s'est suicidée sont souvent coupés à la représentation) ; Ismaele et Fenena sont sauvés et surtout le Bien triomphe sur toute la ligne. Dans *Attila*, amour et patrie sont également couronnés. Dans *Alzira* en revanche, la transformation *in extremis* du tyran Gusmano en modèle de charité chrétienne assombrit la réunion de Zamoro et d'Alzira et déplace l'intérêt. Et qui aurait l'idée de parler de *lieto fine* pour *Étienne Marcel* de Saint-Saëns ou *Simon Boccanegra*, malgré la réunion ou le mariage des amoureux et le rétablissement de la paix civile ? De même chez Donizetti, dans *Ugo, conte di Parigi*, la mort de Bianca résout heureusement les problèmes créés par sa jalousie et sa collusion inconsciente puis volontaire avec le traître Folco, mais le livret néglige cet aspect heureux et conclut en une somptueuse *aria finale* par la mort de Bianca et un bref appel de tous à la pitié du ciel pour ce suicide. Un décalage de perspective peut donc empêcher de parler de fin heureuse, même quand le critère traditionnel est présent : livret et musique concentrent l'intérêt sur les péripéties tragiques, au lieu de conclure joyeusement. La convention de l'*aria finale* n'y est peut-être pas étrangère, mais elle est moins absolue qu'on ne le prétend : que d'héroïnes meurent ou triomphent sans un solo, Desdemona ou Semiramide, Norma ou Elvira des *Puritani*, les héroïnes de Verdi et chez Donizetti même, Neala du *Paria*, Paolina de *Poliuto*, Maria di Rohan qui survit dans le désespoir, Zaida de *Dom Sébastien* ; l'*aria finale* n'a guère fait qu'accentuer le changement de perspective. Et que dire des œuvres où les amoureux sont réunis par le sacrifice désormais mortel d'un personnage sympathique, Elaisa, Gioconda, Iléré, Nidia, Sélika, Dejanice ou Zurga dans la « révision » des *Pêcheurs de perles*<sup>46</sup> ? Un personnage qui a pu participer volontairement ou non aux déboires des amoureux mais n'en est pas le principal responsable : Zurga seul, comme Corésus, est au cœur du drame et du dénouement. Dans *Le Roi d'Ys*, le salut des amants et la rédemption de Margared ne suffisent pas à effacer la catastrophe de la destruction d'Ys, malgré l'espoir d'un renouveau ; dans *Il Bravo*, que Pisani et Violetta soient sauvés et unis n'empêche pas la fin d'être tragique avec la mort des parents de Violetta, le *bravo* et Teodora.

Certaines œuvres échappent aux critères traditionnels. Inclassables, les *Armide* : fin heureuse avec le retour de Renaud à sa mission, ou tragique avec la rupture d'un

<sup>45</sup> Halévy, *La Magicienne*, Vernoy de Saint-Georges, Paris 17.3.1858. On trouve une intrigue comparable chez Balfe, *Satanella*, Harris et Falconer (d'ap. le ballet *Le diable amoureux* de Vernoy de Saint-Georges et Mazillier), CG 20.12.1858

<sup>46</sup> Mercadante, *Il Giuramento*, Rossi, Sc. 11.3.1837. Ponchielli, *Gioconda*, Boito, Sc. 8.4.1876. Gomes, *Lo Schiavo*, Paravicini, Rio de Janeiro (en portugais, *O Escravo*) 27.9.1889. Petrella, *Jone ovvero L'ultimo giorno di Pompei*, Sc. 1858. Meyerbeer, *L'Africaine*, Scribe, Paris 28.4.1865 (posth.). Catalani, *Dejanice*, Zanardini, Sc. 17.3.1883. Bizet, *Les pêcheurs de perles*, Cormon et Carré, Paris 30.9.1863 (la mort de Zurga est une révision anonyme, qui s'est longtemps imposée).

amour sincère de part et d'autre ? En écartant la conversion d'Armide (sauf chez Righini, Sacchini et Dvorak), la tradition musicale laisse la question sans réponse, sauf chez Haendel où Renaud n'a jamais aimé Armide, mais seulement sa fiancée Almirena (inconnue du Tasse). Inclassables aussi les opéras consacrés à Médée par Charpentier, Cherubini ou Mayr : il ne saurait être question de fin heureuse avec quatre cadavres (cinq chez Charpentier, qui fait mourir Oronte, roi d'Argos), dont deux enfants innocents, mais il n'y a pas non plus de fin tragique au sens classique. On ne s'attendrit guère sur le couple d'amoureux, Jason et Glaucé/Créuse : Jason a bénéficié des crimes de Médée et a l'audace de disposer à Corinthe de la Toison pour épouser Créuse ; le mauvais goût du cadeau est perçu confusément par la princesse, à qui il rappelle les pouvoirs de Médée. Créuse abandonne (chez Charpentier ou Mayr) un ancien fiancé pour un prétendant qui lui plaît davantage malgré son passé douteux. Créon se donne des airs de vertu à l'égard de Médée mais veut surtout bien marier sa fille. Médée, qui triomphe, bénéficie indéniablement dans le triangle amoureux d'une certaine sympathie, avant les excès de sa vengeance.

Également inclassable le *Macbeth* de Verdi : la mort du couple criminel fait triompher le Bien, mais on ne peut parler de *lieto fine* avec trois protagonistes morts et l'innocente famille du quatrième, Macduff, massacrée en coulisse. Pourtant, le chœur en forme de fugue qui couronne la version de Paris est parfaitement joyeux : salut à la légitimité rétablie, à la victoire du Bien, même chèrement acquise. *Macbeth* a une autre originalité par rapport au critère traditionnel, l'absence d'histoire d'amour. D'autres opéras ayant cette particularité finissent bien : dans *Bianca e Fernando*, le *lieto fine* est le sauvetage de leur père par les deux héros et la chute du traître ; *Elisabetta* affronte mille dangers pour faire réhabiliter son père, sans rencontrer un amoureux ; Agnès sauve le chevalier et ne l'épouse pas<sup>47</sup>.

Enfin, la mort des héros peut être un triomphe et pour eux un bonheur, sur le plan spirituel : sainte Cécile aspire au martyre et le chœur chante sa gloire, *Eia ergo cantemus et exultemus in victoria Caeciliae* ; sainte Agnès (comme sainte Ursule) va au martyre comme à ses noces avec son époux céleste, *Cedo il core a dolci pene, Per rinascere a quel bene, ch'in eterno adorerò. Mio Gesù, discopri omai di tua luce i vaghi rai, che nel grembo del tormento, Di contento morirò*. Natalie se réjouit que son mari Adrien la quitte pour le martyre, l'encourage à bien mourir, le repousse quand elle croit qu'il a abjuré et espère avoir une telle mort, *Del mio sposo non bramo la vita, Perchè vita gli doni la morte*. Sainte Rosalie aspire à la mort pour retrouver Jésus<sup>48</sup>. À l'opéra, Polyeucte convertit Pauline dans sa prison, chez Donizetti et chez Gounod<sup>49</sup> : tous deux vont heureux à la mort. Dans *Poliuto*, bien que la version italienne soit moins « sacrée » que la française<sup>50</sup>, le duo final, *Il suon*

<sup>47</sup> Bellini, *Bianca e Fernando*, Gilardoni, SC 30.5.1826, rév. Gênes 7.4.1828. Donizetti, *Otto mesi in due ore*, Gilardoni, Naples 1827 (rév. Ferretti *Gli esiliati in Siberia*, Rome 1832, rév. 1834, et *Élisabeth ou la Fille de l'exilé*, prévu OC 1839/40, inédit). Pfitzner, *Der arme Heinrich*, Grun, Mayence 2.4.1895.

<sup>48</sup> M. A. Charpentier, *Caecilia, virgo et martyr*, 1680 et 1683/85. A. Scarlatti, *Il martirio di santa Orsola*. Pasquini, *Santa Agnese*. Pistocchi, *Il martirio di S. Adriano*, Stampiglia, Modène 1692. Provenzale, *La Colomba ferita*.

<sup>49</sup> Donizetti, *Poliuto*, Cammarano, SC 1848, *Les Martyrs*, Scribe, Paris 1840. Gounod, *Polyeucte*, Barbier et Carré, Paris 1878.

<sup>50</sup> F. d'Amico a dit avec quelque exagération que l'opposition chrétiens-païens évoquait celle des *tifosi* de la *Juventus* et de Turin (*Atti del I° Convegno Internazionale di Studi Donizettiani* (1975), Bergame 1983,



## Le tragique est-il subversif ?

*dell'arpe angeliche*, est un véritable hymne de joie. Malgré la sobriété du livret, la finale des *Dialogues des Carmélites* est aussi une montée au ciel plus encore qu'à l'échafaud. La mort de sœur Angélique<sup>51</sup> est une heureuse fin : elle s'empoisonne par désespoir après avoir appris la mort de son fils, mais se repent et implore la Vierge pour ne pas être séparée de l'enfant dans l'au-delà ; la Madone apparaît et lui montre son fils avec un sourire de pardon (Puccini aurait hésité sur le dénouement et consulté des religieuses qui, touchées par l'héroïne, auraient réclamé son salut).

Mais au-delà de la difficulté de cerner le *lieto fine*, il en est une plus grave : quelle est la portée politique et morale des fins heureuses ?

### LA PORTEE DE LA FIN HEUREUSE

Traditionnellement et chronologiquement, la convention du *lieto fine* est liée à la monarchie et à l'absolutisme ou au moins (à Venise ou Hambourg) à la gloire du pouvoir. L'opéra est avant tout un divertissement de cour, souvent commandé pour célébrer un mariage, une victoire, un traité de paix. Rien d'étonnant dans le choix d'un sujet gai pour une fête. Rien d'étonnant non plus si on glisse des allusions à l'événement célébré, voire des passages entiers à la gloire des héros du jour : c'est le principe de la *licenza*, par exemple à la fin d'*Atalanta* de Haendel (1736) pour le mariage du prince de Galles ou dans divers opéras dans l'Empire ; en France, on préfère utiliser à cette fin les prologues. En 1825, *Il Viaggio a Reims* de Rossini (qui n'est pas un *opera seria*), composé pour le sacre de Charles X, marque à la fois l'apothéose et la fin de ce genre que la *Gloriana* de Britten, pour le couronnement d'Élisabeth II, n'a pu ranimer (il n'y a plus ailleurs de couronnements solennels). Toutefois, la fin heureuse n'est pas obligatoire au XVII<sup>e</sup> siècle, ni au XVIII<sup>e</sup> : les dénouements tragiques sont rares, mais ils existent<sup>52</sup>.

Le plus souvent cependant, le *lieto fine* s'impose, dût-on pour y arriver modifier les données de la Fable, de l'Histoire, de la Bible ou des sources littéraires<sup>53</sup>. Hugo et le Romantisme se diront choqués et la *Préface de Cromwell* proteste : *Le poète oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart ? poignarder Henri IV ailleurs que dans la rue de la Ferronnerie... ? brûler Jeanne d'Arc autre part que dans le Vieux-Marché ?* En fait, les romantiques, comme leur idole Shakespeare<sup>54</sup>, ont fait bien pis, mais souvent sur des affaires moins connues.

---

p. 104, discussion sur la contribution de J. Commons, « Un contributo ad uno studio su Donizetti e la censura napoletana »).

<sup>51</sup> Puccini, *Suor Angelica*, Forzano, New-York 14.12.1918.

<sup>52</sup> *Orfeo* (Monteverdi, Luigi Rossi), *Niobe* (Steffani), *Didone abbandonata* (Jommelli etc), *Sofonisba* (Traetta), *Gli Orazii e i Curiazii* (Cimarosa), etc. Si la Didon de Purcell (*Dido and Aeneas*) meurt de douleur en coulisse au lieu de se suicider, la fin n'en est pas moins tragique.

<sup>53</sup> Cavalli, *Giasone*, Venise 1649 : Jason épouse Hypsipyle et Médée Égée ; Gluck, *Orphée et Eurydice*, Vienne et Paris 1762 et 1774, l'Amour ressuscite Eurydice ; Naumann, *Acis e Galatea*, Foppa, Dresde 1801, Neptune ressuscite Acis. Vivaldi, *Catone in Utica*, 1737, Caton au lieu de se suicider marie sa fille à César. Haendel, *Jephtha*, 1752, Iphise, fille de Jephthé, se consacre à Dieu au lieu d'être immolée. Benda, *Romeo und Julie*, Gotter, Gotha 25.9.1776, Roméo et Juliette survivent, bénis par Capulet.

<sup>54</sup> Les drames historiques de Shakespeare, de *King John* à *King Henry VIII*, sont largement fantaisistes. Pour certains historiens, Macbeth et surtout son épouse Gruoch étaient les vrais héritiers de la couronne, Duncan étant un usurpateur, d'après les principes de la *tanistry*. Les « modèles historiques » d'Othello (il y en a plusieurs dans les faits divers de Chypre) sont des patriciens vénitiens, non de « noirs Africains » ; l'un d'eux, prénommé peut-être Otello, se nommait Moro, d'où le contresens sur le *More de Venise*.

Mais avec cette joie obligatoire, l'opéra serait un opium du peuple : il faut montrer au public que la situation la plus sombre et apparemment la plus désespérée peut se dénouer heureusement, grâce au ciel (dans *Euridice* de Peri, les deux *Iphigénie* de Gluck et bien d'autres), à un souverain bienfaisant (*La clemenza di Tito*) ou à la vertu persévérante (*Griselda*), voire aux trois à la fois (*Idomeneo*<sup>55</sup>) : *Trionfa la bontà*, comme dans *Cenerentola, opera buffa* il est vrai. Obéissance et résignation sont exaltées : Griselda accepte le sacrifice de sa fille, sa propre répudiation, son exil, sa nomination comme servante auprès de celle qui doit la remplacer, par amour pour le roi son époux et soumission absolue à ses ordres (elle refuse seulement d'épouser celui à qui le roi prétend la donner, demandant plutôt la mort) ; elle est récompensée de cette patience en retrouvant ses enfants et son trône. Il s'agissait d'une épreuve, thème courant au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup>, même si l'on n'atteint pas toujours de tels raffinements de sadisme (comme dans *L'épreuve* de Marivaux), et auquel la montée de la franc-maçonnerie semble avoir donné un second souffle : l'épreuve devient initiatique dans *Zaïs* de Rameau ou *Die Zauberflöte*. Mais on ne peut voir dans les livrets maçonniques, qui « finissent bien », des proclamations absolutistes : première invitation à la prudence dans les conclusions. Il en est d'autres : entre les actes d'un *opera seria* italien, les intermèdes chantent une autre chanson, *La serva padrona, Livietta e Tracollo, Giannina e Bernardone, Larinda e Vanesio* et leurs multiples avatars, loin d'exalter obéissance et résignation, sont des antithèses de ces vertus ! Quand d'autre part peut-on, même en Italie, commencer à parler vraiment d'opéra populaire ? Quand le peuple d'Italie se met-il à rêver de révolution ? On sait que les *lazzaroni* napolitains se sont fait massacrer par les troupes françaises et que la résistance fut populaire et royaliste. Surtout, le dénouement joyeux conforte-t-il toujours l'autorité politique ou son soutien, l'ordre moral ?

Très souvent certes, la vertu triomphe, les innocents sont sauvés et les méchants punis, sous l'œil bienveillant des dieux ou des souverains. L'agent du salut peut être moins prestigieux : Settimio, injustement condamné, est sauvé par le lion jadis soigné dans le désert, qui refuse de le dévorer (mais Tibère pardonne au vrai coupable)<sup>57</sup>. Plus sérieusement, la vertu triomphe parfois sans les dieux ou les souverains et contre le pouvoir établi. Inversement la fin heureuse peut bafouer la vertu et la morale la plus élémentaire.

Dans *Tito Manlio* de Vivaldi<sup>58</sup>, le héros est sauvé malgré Tite-Live par la révolte de l'armée. Au nom de celle-ci, Decio vient délivrer Manlio en proclamant *Nostro è Manlio guerriero, non più di Roma*. Scandalisé de voir ainsi vilipeso in *Roma il comando del console*, Tito doit céder, avec cette phrase incroyable, *è voler delle squadre legge alla legge ; in mano chi tiene Roma impero ha sul Romano*, la volonté des troupes est une loi pour la loi, celui qui tient Rome dans sa main a le pouvoir sur le Romain. On est tenté de donner à *impero* le sens juridique

---

L'histoire d'Hamlet chez Saxo Grammaticus se borne à une lutte de succession entre l'héritier légitime et l'oncle fratricide. *King Lear* noircit beaucoup le récit imaginé par Geoffroi de Monmouth au XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>55</sup> Mozart, *Idomeneo*, Varesco et cp, Munich 29.1.1781. Le livret s'inspire de celui de Danchet pour Campra (*Idoménée*, Paris 12.1.1712), mais celui-ci avait une fin tragique (comme la pièce de Crébillon père dont il était tiré).

<sup>56</sup> Voir par exemple Rameau, *Nais*, ou Rebel et Francoeur, *Zélinde, roi des Sylphes* (17.3.1745).

<sup>57</sup> Donizetti, *L'esule di Roma*, Gilardoni, SC 1.1.1828.

<sup>58</sup> Créé Mantoue 1719, pour le prince de Hesse, gouverneur impérial, repris en 1720 à Rome.

## Le tragique est-il subversif ?

d'*imperium*, pouvoir de commandement (et de vie et de mort). C'est une énormité politique, surtout dans un hommage au gouverneur impérial. Mais ni le gouverneur ni plus tard la censure pontificale n'ont été choqués. Pourtant on n'invoque même pas le soutien des dieux et de la morale (comme pour empêcher Idoménée d'obéir à l'oracle chez Mozart). C'est la volonté de l'armée qui est souveraine, même pas, ou pas directement *Vox populi, vox Dei*. On se gardera bien d'en laisser passer autant dans *La Vestale* de Spontini, où l'intervention céleste arrête la rébellion : prôner une insurrection militaire à Paris en 1807 aurait été plus choquant et plus dangereux qu'à Mantoue ou dans les États pontificaux en 1719-1720. Plus tard, dans *Elisabetta regina d'Inghilterra* ou *Ugo conte di Parigi*, Leicester et Hugues Capet refuseront d'être sauvés par une rébellion. Mais dans *Zoraida di Granata*, l'armée force le souverain à revenir à la justice et à l'intérêt général en maintenant le bon général.

Dans *Agnese von Hohenstaufen*<sup>59</sup>, le dénouement heureux est permis par la rébellion des princes allemands contre l'empereur-tyran Henri VI et par la victoire d'Henri le Lion, qui fait véritablement grâce à l'empereur. Le Lion refait certes sa soumission au Hohenstaufen, mais après avoir obtenu de lui ce qui lui importait, la vie de son fils et la reconnaissance du mariage de celui-ci avec Agnès<sup>60</sup>. On est très près du *Liebesverbot* de Wagner (1836) : seul manque le caractère populaire de l'insurrection, qui dans *Agnes* est aristocratique et féodale. Mais avant Wagner, à Paris en 1829 (l'année même d'*Agnes*), *Guillaume Tell* a montré déjà une insurrection populaire, pour détruire un pouvoir tyrannique et injuste et rétablir moralement un ordre supérieur ; si l'exacte portée politique de l'œuvre est incertaine, on y trouve plutôt la création d'un ordre tendant à la démocratie que le rétablissement de princes légitimes, malgré la présence aux côtés des insurgés d'une princesse de Habsbourg dont on espère les lois<sup>61</sup>. Plus tôt encore, *Masaniello* de Carafa et *La Muette de Portici* d'Auber ont montré des insurrections ouvertement populaires, menés par des personnages sympathiques, mais sans *lieto fine*.

Certaines fins ont été critiquées par des commentateurs modernes, qui voient une imposture dans le dénouement présenté comme heureux : les changements de rang qui terminent divers opéras seraient réactionnaires et contraires à la volonté des intéressés. Zaïs se fait passer pour berger pour plaire à Zélidie, mais il est las de sa propre grandeur : *Charme des cœurs ambitieux, Éclat trop envié de la grandeur suprême, Vous ne sauriez remplir mes vœux* (II 1). Il tente d'y renoncer pour Zélidie que les grandeurs effrayent, variation sur le thème fénelonien du malheur d'être roi. Mais le roi des génies lui rend ses droits et fait Zélidie immortelle. À la fin du premier opéra de Wagner, *Die Feen*, la fée Ada ne descend pas à l'humanité, son mari Arindal devient immortel comme elle : pour Egon Voss<sup>62</sup>, *Qu'Ada ne devienne pas pour finir être humain, comme elle en a le désir, mais reste condamnée à être la*

---

<sup>59</sup> Spontini, *Agnese von Hohenstaufen*, Raupach, Berlin 12.6.1829, rév. Berlin 6.12.1837. L'œuvre est aujourd'hui surtout connue dans sa version italienne, *Agnese di Hohenstaufen*.

<sup>60</sup> Contrairement à la supposition de Paolo Fragapane (plaquette de l'enr. MRF), Conrad de Hohenstaufen avait bien une femme nommée Ermengarde (de Henneberg) et une fille, Agnès (1177-1204), qui a fait en 1194 un mariage d'amour (événement exceptionnel à l'époque) avec le guelphe Henri, palatin du Rhin, fils d'Henri le Lion, alors qu'on parlait de la marier à Philippe-Auguste. Raupach n'a guère inventé que la présence à Mayence du roi de France, se faisant passer pour son ambassadeur.

<sup>61</sup> Voir « Suisse, opéra et politique ».

<sup>62</sup> Traduit par J. Fournier, plaquette de l'enr. 1984.

*fée immortelle alors qu'au contraire Arindal est élevé à l'immortalité, c'est là un dénouement dans lequel Michael von Soden (« Die Feen », Inselteschenbuch 580, Francfort 1980) a vu « tromperie », « étreinte » jugulant l'utopie. L'adoption d'Arindal dans le cénacle des êtres d'essence illustre revient certainement à neutraliser le potentiel révolutionnaire qu'il recèle. Ce fut cependant aussi à tout moment le désir secret des bourgeois que d'accéder à la noblesse et plus d'une fois les intérêts de la bourgeoisie par rapport à l'aristocratie ont été trahis par les bourgeois eux-mêmes. Arindal accepte comme allant de soi de se voir conférer l'immortalité. Est-ce dans ce sens qu'il faut interpréter son attitude ? Laissons la question en suspens. La vraie question serait plutôt de savoir si Ada veut devenir mortelle ou si c'est là pour elle un moyen de faire accepter sa mésalliance. Qu'Arindal accepte de devenir l'égal de sa femme n'impose pas de profondes analyses : un gouffre d'inégalité n'est pas la garantie d'un bon mariage. Quant à l'acceptation de l'élévation sociale, Monsieur Jourdain aurait certes souhaité être admis dans le cénacle des êtres illustres et ce désir n'avait rien de secret ni de contraire aux intérêts des bourgeois. Malgré les penchants révolutionnaires du jeune Wagner, il est hasardeux de le faire inconsciemment tributaire en 1834 d'une conception marxiste des classes non encore inventée. Pour Zaïs, cette lecture serait plus impossible encore. Zélidie, ne redoutant que l'inégalité entre elle et Zaïs, aime mieux que l'égalité vienne d'en haut : celui qu'elle aime ne perdra rien pour elle. Quant à Zaïs, s'il n'a pas trouvé le bonheur dans le pouvoir, ce pouvoir secret lui a permis d'être sûr de l'amour de Zélidie et il n'est pas malheureux de le retrouver. Ces situations s'inscrivent dans la mode des épreuves, pour tester le caractère des personnages, comme dans *Ascanio in Alba* ou *La Flûte enchantée*, non pour préparer des bouleversements sociaux ; le même thème de l'épreuve par l'inégalité se retrouvera (pour le couple impérial) dans *La femme sans ombre* où chacun accède ainsi à la maturité.*

Remarquons enfin que l'éventuelle subversion pourrait être cherchée ailleurs que dans les dénouements. On a vu parfois dans le sort des *Boréades* de Rameau, créés seulement deux siècles après leur composition, une intervention de la censure, le livret étant une dénonciation de l'abus de pouvoir. *Alphise, héritière de la Bactriane, ne peut régner sur son royaume que si elle épouse un prince légitime* [descendant de Borée]. Or, elle aime un étranger (Abaris) dont l'origine de la naissance n'est pas connue, en fait un manant. Borée, le terrible dieu des vents du Nord, veille à faire respecter les obligations de la future reine et use de toutes les pressions pour aboutir à ses fins. Ainsi, le thème de l'abus de pouvoir est illustré clairement dans le divertissement du deuxième acte au cours duquel... on assiste à l'enlèvement d'Orithie par Borée. L'hymne à la liberté qui précède l'enlèvement, construit sur les vers « C'est la liberté qu'il faut que l'on aime, Le bien suprême, c'est la liberté ! » lancés par la Nymphé, rend encore plus intolérable la tyrannie de Borée. <C'est> une menace à l'égard d'Alphise destinée à lui faire comprendre qu'elle risque... un mariage forcé, violent et irrévocable... Alors qu'il tente de délivrer Alphise, Abaris lance aux princes légitimes un vers qui sonne comme un reproche à l'autorité royale : « Vous voulez être craints, pouvez-vous être aimés ? »... En dépit d'« outils dramatiques » comme la flèche magique d'Abaris ou l'intervention d'Apollon... pour remettre un peu d'ordre, le thème fondateur de ce livret crie sa vérité, tant à travers la femme, présentée comme un objet de désir et

## Le tragique est-il subversif ?

victime du pouvoir absolu, qu'à travers la menace contre l'insoumission... Dans ces élans libertaires et fraternels (Abaris pardonne aux bourreaux d'Alphise) se dégagent les prémices d'une devise brûlante vouée à la postérité, « liberté, égalité, fraternité »... Malgré le dénouement résolu par un *deus ex machina* qui édulcore ce bouillon acide, malgré la toile de fond à moitié mythologique, certains vers ont pu entraîner la suspension de la représentation en échauffant la pusillanimité des censeurs, encore sous le coup des harangues des Encyclopédistes très en défaveur à la cour dans les années 1762-1763<sup>63</sup>. C'est là, semble-t-il, beaucoup solliciter le texte : à mesure qu'on redécouvre les opéras du XVIII<sup>e</sup> siècle et plus encore ceux du XVII<sup>e</sup>, on constate que la liberté est souvent invoquée, mais pas en matière de politique<sup>64</sup>. Le rappel de l'enlèvement d'Orythie est certes à la fois l'évocation des origines de la maison royale et un avertissement à Alphise au cas où elle voudrait se soustraire à son devoir. Mais l'éloge de la liberté, le contexte l'indique, concerne la liberté des cœurs : *C'est la liberté Qu'il faut que l'on aime, Le bien suprême, C'est la liberté. Plaignons la peine extrême D'un cœur par l'amour agité, Craignons l'erreur qui l'a flatté, Son bonheur même Ne vaut pas ce qu'il a coûté* (II 6). C'est la liberté d'aimer ou non, un *topos* qu'on trouve déjà dans les livrets de Quinault avec Céphise dans *Alceste* et bien plus encore Syrinx dans le divertissement d'*Isis*. Faudrait-il croire que Quinault faisait de l'opposition larvée à la monarchie absolue ? En fait, *la liberté dont il s'agit est celle de l'amour opposée à la tyrannie des passions. À cet amour, il serait précieux d'accorder un sens contestataire... Valoriser la légitimité du pouvoir monarchique, tel paraît être d'ailleurs le sens profond des Boréades. Le mystère des origines d'Abaris crée la suspense, jusqu'à ce qu'Apollon révèle qu'Abaris est son fils*<sup>65</sup>. Beaucoup plus politique (et potentiellement subversif) est l'acte III avec l'abdication d'Alphise, qui prétend faire passer son droit au bonheur avant son devoir envers son royaume et ses sujets<sup>66</sup> ; c'est une nouveauté du XVIII<sup>e</sup> siècle et peut-être propre à la France ; Callirhoé, dans un tel dilemme, se sacrifiait (*Je sais ce que je dois À la reine, à l'empire, à Corésus, à moi... Impitoyables dieux, vous serez satisfaits* (I 5). Les héroïnes de Métastase continuent, après de longs débats, à choisir le devoir<sup>67</sup>. Alphise refuse le sacrifice, avec la bénédiction de son peuple qui semble pousser un peu loin l'habituel attachement au souverain : l'ordre ne sera rétabli que par la révélation d'Apollon ; mais l'intervention énigmatique de l'Amour et le rôle du sage Adamas laissent tout au long pressentir qu'il n'y aura pas un simple triomphe de la passion quelle qu'elle soit, mais une solution conforme au droit et à l'amour, une fois les oracles interprétés et l'amour (mais non le sens du devoir) éprouvé. De même, dans *Naïs*, la mort des prétendants éconduits n'est pas une critique masquée de l'absolutisme : ils se sont attaqués à Neptune sans le savoir ; leur jalousie est

---

<sup>63</sup> S. Bouissou, « L'Énigme des Boréades : censure, cabale ou fatalité ? », *Les Boréades, L'Avant-scène Opéra* précité, p. 70-75.

<sup>64</sup> Voir « Opéra, Nature et Droit ».

<sup>65</sup> J. M. Fauquet, « Variations sur la flèche enchantée », *L'Avant-scène Opéra* précité, p. 58-63.

<sup>66</sup> Voir « Opéra, Nature et Droit » et « Le droit privé ».

<sup>67</sup> Servilia, dans *La Clemenza di Tito*, présente une intéressante variante : prête à sacrifier son amour en épousant Titus, elle tient cependant à prévenir l'empereur qu'elle fera son devoir de sujette en obéissant, mais ne donnera que sa main, non son cœur (les héroïnes romantiques en pareil cas ne sauront plus que pleurer).

punie (thème banal s'il en est), non l'involontaire crime de lèse-majesté ; la phrase inquiète de Naïs à son amant (Neptune incognito), *Que ne peut point un dieu jaloux Contre un amant qu'on lui préfère*, est un lieu commun et le dieu n'y attache nulle importance<sup>68</sup>. Notons que l'appartenance de Rameau et de plusieurs de ses librettistes, dont Cahusac, à la franc-maçonnerie, ne semble pas avoir d'effets politiques. Apportée, semble-t-il, sous la forme du « rite écossais » par Jean, comte de Derwentwater<sup>69</sup> en 1725, la maçonnerie en France a d'abord été une mode, un snobisme ; l'aspect subversif est venu après la condamnation pontificale, avec la montée de l'influence anglaise et la création du Grand Orient par le futur Philippe-Égalité<sup>70</sup>. Les maçons se sont violemment affrontés dans la Querelle des Bouffons.

Quant à la morale, traditionnellement considérée comme soutien ou instrument de l'absolutisme, elle est fréquemment bafouée, dès les origines de l'opéra. Les opéras vénitiens sont souvent plus que lestes en la matière, quelle que soit leur fin. *L'incoronazione di Poppea*<sup>71</sup> couronne un double adultère ponctué d'assassinats et célèbre l'éviction d'une princesse par une courtisane, au milieu d'une foule de personnages peu recommandables. La splendeur musicale du merveilleux duo final ne fait pas oublier cette amoralité foncière, au contraire : on pense au commentaire de Stendhal sur le duo d'*Armida*<sup>72</sup>, ou à l'atmosphère trouble du *Troilus and Cressida* de Shakespeare. Même si on croit que l'opéra vénitien veut montrer la supériorité du régime de la ville sur les monarchies considérées comme décadentes<sup>73</sup>, la méthode est douteuse. L'idée même est discutable : Venise n'est pas la France de la Convention et il ne faut pas exagérer. Mais dans l'opéra baroque et surtout à Venise, *le personnage de Néron jouissait d'un engouement particulier. Un Néron juvénile, encore sensible, artiste virtuose, se livrant à toutes ses extravagantes fantaisies, générateur d'intrigues variées et excitantes*<sup>74</sup>.

<sup>68</sup> Rameau, *Naïs*, Cahusac, Paris 22.4.1749.

<sup>69</sup> Fils de Jacques (dont la mère, Lady Mary Tudor, était fille légitimée du roi Charles II), qui fut exécuté en 1716 pour son rôle dans le soulèvement jacobite, et neveu de Charles qui le sera à son tour pour la même raison en 1746) ; Jean, réfugié en France, est mort en 1731. La maçonnerie écossaise est alors traditionaliste et politiquement jacobite.

<sup>70</sup> La Grande Loge a été fondée en Angleterre en 1717. Ses grands maîtres sont à partir de 1721 des princes de la nouvelle famille régnante, les Hanovre, ou de grands seigneurs anglais (dans les principautés protestantes d'Allemagne, les familles régnantes contrôlent aussi le poste de grand maître, ce qui assure le contrôle politique). La première filiale française de la Grande Loge date de 1732. Le rôle subversif s'est développé avec le Grand Orient, à partir de 1773. Voir notamment Ran Halevi, *Des loges maçonniques dans la France d'Ancien Régime aux origines de la sociabilité démocratique*, Paris 1984.

<sup>71</sup> Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, Busenello, Venise 1642.

<sup>72</sup> *Vie de Rossini*, rééd. 1977, II p. 201 : *L'extrême volupté... est tellement frappante dans le duetto d'Armide qu'un dimanche matin qu'il avait été exécuté d'une manière vraiment sublime au Casin de Bologne, je vis les femmes embarrassées de le louer.*

<sup>73</sup> Hendrik Schulze, plaquette de l'enr. Glossa (2010) de Cavalli, *Artemisia : Les allusions politiques s'expriment plus ou moins ouvertement dans l'opéra vénitien, dès le début des représentations publiques. Notamment un sujet intéresse les Vénitiens : les atouts de la constitution de leur propre cité... Il s'agit d'une république dont l'organisation et les lois sont considérées comme idéales par les Vénitiens et par d'autres. Les opéras reflètent ce point de vue en montrant le plus souvent des monarchies dégénérées et corrompues.*

<sup>74</sup> H. Leclercq, *Venise baroque et l'Opéra*, Paris, 1987, p. 397. Citons Pallavicino, *Nerone*, Corradi, Venise 1679. *Nerone fatto Cesare*, Noris, Perti, Venise 1693 (revu par Vivaldi, Venise 1715), A. Scarlatti, Naples 1695, F. Gasparini, 1715, Orlandini, 1715, Pollarolo, 1715. Strungk, *Nero*, 1697. Mattheson, *Nero*, Hambourg 1723. Giannettini, *L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone*, Modène 1692, Pollarolo, *Il repudio d'Ottavia*, Venise 1699, D. Scarlatti, *L'Ottavia restituita al trono*, Naples

## Le tragique est-il subversif ?

*L'incoronazione* reste quoi qu'il en soit un sommet en matière d'immoralité, dès la naissance de l'opéra.

La glorification de l'adultère, historique ou mythologique, se retrouve d'ailleurs hors de Venise et curieusement dans des opéras composés pour des mariages, tel *Il Paride* de Bontempi à Dresde en 1662. Priam y félicite Hélène d'avoir trouvé un meilleur mari et s'associe à Hécube et aux amants dans un quatuor d'allégresse. Pour le mariage de Louis XIV, le sujet d'*Ercole amante* de Cavalli pourrait surprendre : Hercule, marié, veut épouser sa captive Iole (dont il a tué le père), dût-il tuer son propre fils dont il est le rival ; Iole résiste plus en souvenir de son père que pour l'amour d'Hyllos ou parce qu'Hercule est marié ; Déjanire tue son époux, involontairement il est vrai ; le dénouement, où Junon annonce l'union d'Hercule héroïsé avec la Beauté, confirme la bigamie du héros ; la conclusion du livret, évoquant le mariage de l'Hercule français et de la Beauté espagnole, n'est peut-être pas du meilleur goût. Certes, le clergé s'efforçait depuis longtemps de donner un sens chrétien inattendu à certains sujets<sup>75</sup>. La mort d'Hercule servait déjà à montrer la nécessaire purification du héros, qui n'accèdera au bonheur que dans l'Olympe, une fois les passions éliminées par le feu du bûcher funèbre : les Jésuites avaient répandu l'image. Ici, Hercule étant le roi, Anne d'Autriche Junon (qui lutte contre Hercule parce qu'elle doit défendre le roi contre lui-même), et Iole Marie Mancini (l'obstacle à la paix tant que le roi n'a pas accepté son devoir), *l'amour coupable du héros pour la jeune Iole, la répudiation de la femme légitime Déjanire, la métamorphose du Dissolu puni en Héros divin, le rôle de Junon dans cette affaire et la fonction de la Tunique de Noces rédemptrice étaient autant de symboles parfaitement maîtrisés par le public... La leçon de morale donnée à un jeune roi est claire, aiguë autant que prudente : il lui est donné le spectacle de sa propre faiblesse, de sa propre déchéance même puisque allusion est faite à l'épisode où Hercule donne ses armes à Omphale et endosse des habits féminins, tâche prétendue par lui comme « plus glorieuse que de soutenir les étoiles ». Mais le manteau fleurdelysé qui pèse sur ses épaules atteste au jeune roi qu'il a pu surmonter cette épreuve et se montrer digne de ses origines divines, dans une perspective où les connotations chrétiennes, pour être discrètes, n'en sont pas moins présentes*<sup>76</sup>. Même si le public connaissait ces symboles, ce rappel public pouvait gêner. Surtout, avec le temps, on se préoccupera moins de donner des interprétations chrétiennes. La *Calisto* du même Cavalli, à Venise en 1651, glorifiait l'adultère sans qu'on puisse trouver de telles explications et dans une atmosphère particulièrement équivoque, puisque Jupiter séduit Calisto sous l'aspect de Diane. Faut-il voir dans la décision arbitraire du Destin (qui l'impose sans daigner donner

---

1703, Haendel, *Nero*, Hambourg 1705 (perdu), Orlandini, *Nerone*, Hambourg 1720, Duni, *Nerone*, Rome 1735, Maggiore, *Nerone*, Goritz 1742.

<sup>75</sup> Ainsi dans *La catena d'Adone* de D. Mazzocchi (Tronsarelli, Rome 12.2.1626), les amours complexes de Vénus, Adonis, Apollon et Falsirena reçoivent une morale chrétienne par une note à la fin du livret : *Adone qui, éloigné de la déesse Vénus, souffre de divers tourments, est l'Homme qui loin de Dieu encourt de nombreuses errances. Mais tout comme Vénus qui, en retournant vers lui, le libère de toute douleur et ne lui apporte que la Félicité, Dieu, après s'être retourné vers nous pour nous porter une aide efficace, nous fait surpasser les préjugés terrestres et nous fait accéder aux plaisirs célestes.*

<sup>76</sup> J. L. Martinoty, « *Ercole amante*, le pouvoir et les machines », plaquette enr. Erato 1980. Même sujet (sans toujours ce sens symbolique) chez M. Marais et L. Lully, *Alcide*, Paris 1693, Haendel, *Hercules*, Broughton, Londres 1745, Dauvergne, *Hercule mourant*, Paris 1761. Voir « La monarchie des lys ».

d'explications à l'Éternité) de mettre Calisto parmi les astres, *Calisto alle stelle*, une illustration de l'absolutisme ? On pourrait aussi bien y voir une impertinence caractérisée. La morale en tout cas n'en sort pas renforcée. L'adultère, consommé ou souhaité, est courant : Jupiter séduit Sémélé, Alcène (sous l'aspect de son mari), Io-Isis (et si *Isis* fit scandale, c'est parce que la cour y vit des allusions, non parce que Io, naïve, s'étonnait que Junon fût jalouse), Égine (Junon ne paraît pas, mais Jupiter dit à Égine *L'amour... vous a réservé de me rendre fidèle*, ce qui est un comble !), Danaé, et il a été l'amant de Cérès. Pâris enlève Hélène ; Clytemnestre et Égisthe, Stratonice et Pharnace, Sémiramis et Assur ajoutent le meurtre à l'adultère. Les Danaïdes ne sont pas adultères, mais assassinent leurs époux au soir des noces pour accomplir la vengeance de leur père ; seule Hypermnestre épargne son mari Lyncée. Sténobée échoue à séduire Bellérophon et le dénonce fausement<sup>77</sup>. Phèdre ajoute à la velléité d'adultère celle de l'inceste. L'inceste, au moins apparent, fascine : après une double substitution d'enfants, Timante croit avoir épousé sa sœur ; de pareils imbroglios nourrissent *Teseo riconosciuto, I giuochi d'Agriento*, voire *Gustavo primo re di Svezia* ; le thème se retrouve dans la comédie<sup>78</sup>. Enfin les suicides, condamnés, sont fréquents et pas toujours en coulisses.

<sup>77</sup> Cavalli, *La Calisto*, G. Faustini, Venise 1651, B. Marcellio, *Calisto in orsa*, Venise 1725. John Eccles, *Semele*, Congreve, Londres, 1707. Haendel, *Semele*, même liv. Londres, 10.2.1744. Marin Marais, *Sémélé*, Houdar de La Motte, Paris, 9.4.1709. Lites, *Jupiter y Semele*, Cañizares, Madrid 9.5.1718. Hasse, *La Semele ossia La richiesta fatale*, Naples 1726. Grétry, *Amphitryon* (d'ap. Molière), Versailles 1788. Lully, *Isis*. Colin de Blamont, *Égine*. A. D. Philidor, *Danaé*, Marly 1701. Lully, *Proserpine*. Cirillo, *Il ratto d'Elena*, Naples 1655, Cavalli, *Elena rapita da Paride*, Venise 1659, Bontempi, *Il Paride*, Winter, *Helena und Paride*, Munich 1782. Micheli, *L'Oreste*, 1723. Haeffner, *Electra*, Drottningholm 1787. Piccini, *Clytemnestre*, 1787 (*Egisto* de Cavalli traite un tout autre sujet). A. Scarlatti, *Mitridate Eupatore*, G. Frigimelica Roberti, Venise 1707. *Semiramide* (ou *La vendetta di Nino* ou *La morte di Semiramide* ou *Arsace e Semiramide*), d'ap. Voltaire (1748) : Salieri, Munich 1782, Mortellari, Scala 1784, Prati, Florence 1786, Nasolini, Padoue 1790 et Trieste 1802, Borghi, Scala 1790, Bianchi, Naples 1790 et Londres 1794, Himmel, Naples 1795, Portogallo, Lisbonne 1801, Catel (*Sémiramis*, Paris 1802), Gnecco, Venise 1804, Rossini, Fen. 3.2.1823, etc (Autres *Sémiramis* sur le livret différent de Métastase, *Semiramide riconosciuta*, ou d'autres livrets, Destouches, *Sémiramis*, Roy, Paris 4.12.1718). Cavalli, *Ipermestra*, Moniglia, Florence 1658 ; Draghi, *Ipermestra*, Minato, Venise 1671. Salvi, *Ipermestra* : Giacomelli, Venise 1724, Vivaldi, Florence 1727, Feo, Rome 1728. Métastase, *Ipermestra* : Rinaldo da Capua, Lisbonne 1741, Carnicer y Battle, Saragosse 1743, Gluck, Venise 1744, Predieri, Vienne 1744, Hasse, Vienne 1744, Duni, Gènes 1748, Bertoni, Gènes 1748, Jommelli, Spolète 1751, Cafaro, SC 1751, Adolfati, Modène 1754, Galuppi, Milan 1758, Sarti, Copenhague 1766, Di Maio, Naples 1768, Piccini, Naples 1772, Naumann, Venise 1774, Rispoli, Milan 1785, Paisiello, Padoue 1791, Mercadante (rév. Ricciuti), Naples 1824, Saldoni, Madrid 1838, Carnicer y Battle, 1843. Gervais, *Hypermnestre*, de Lafonds, Paris 1716. Salieri, *Les Danaïdes*, Leblanc du Rouillet, Paris 1784. Sacratì, *Bellerofonte*, Venise 1642, Lully, *Bellerophon*, Th. Corneille et Fontenelle, Paris, 31.1.1679, Graupner, *Bellerophon*, Hambourg 1708, Terradellas, *Bellerofonte*, Londres 1747, Araia, *Bellerofonte*, Saint-Petersbourg 1750, le Toulousain Granier, *Bellerophon*, Versailles 1773 (d'ap. Lully), Winter, *Bellerophon*, Munich 1785.

<sup>78</sup> Almeida, *Ippolito*, Rameau, *Hippolyte et Aricie*, Gluck, *Ippolito*, Milan 1745, Traetta, *Ippolito ed Aricia*, Parme 1759, Paisiello, *Fedra*, P. A. Guglielmi, *Ippolito*, Naples 1798. *Demofonte (Démophon)*, Métastase : Caldara, Vienne 1733, F. Mancini, Naples 1733, Leo, Naples 1735, Ciampi, Rome 1735, Duni, Rome 1737, Ferrandini, Munich 1737, Lampugnani, Plaisance 1738, Latilla, Venise 1738, Gluck, Milan 1743, Jommelli, Padoue 1743 rév. Stuttgart 1764, Graun, Berlin 1746, Hasse, Dresde 1748, Galuppi, Madrid 1749, Uttini, Ferrare 1750, Perez, Lisbonne 1752, Cocchi, Venise 1754, Manna, Turin 1754, Pampani, Rome 1757, Traetta, Venise 1757, Ferradini, Milan 1758, Piccini, Reggio Emilia 1761, Boroni, Turin 1762, Di Maio, Rome 1764, Petrucci, Ferrare 1765, Vento, Londres 1765, P. A. Guglielmi, Trévise 1766, Sarti, Copenhague 1771 et Rome 1782, Anfossi, Rome 1773, Berezovsky, Livourne 1773, Bernasconi, Rome 1773, Paisiello, Venise 1775, Schuster, Forli 1776, Bertoni, Londres 1778, Rust, Florence 1780, Alessandri, Padoue 1783, Bianchi, Venise 1783, Tarchi, Crema 1786, Gatti, Mantoue



## Le tragique est-il subversif ?

En fait, le XVII<sup>e</sup> siècle semble souvent se soucier peu de la légèreté des sujets, même pour les mariages. L'opéra est un grand spectacle, prétexte à déploiement de machines et de ballet. Le XVIII<sup>e</sup> siècle en France sous la Régence célèbre le plaisir, s'intéressant surtout aux ballets et fort peu à un texte qu'on semble ne plus guère écouter. Mais peu après, ailleurs puis en France, la morale se renforce, peut-être sous l'influence de Marie-Thérèse et avec l'incroyable succès européen des livrets de Métastase. Dans *Paride ed Elena* de Gluck en 1770 à Vienne, Hélène n'est que la fiancée de Ménélas, ce qui arrange tout (le châtement annoncé par la prophétie de Pallas paraît du coup disproportionné, même si Pâris a violé les lois de l'hospitalité). Les opéras des mariages princiers sont désormais parfaitement convenables, au sens quasi victorien du terme, sans avoir besoin d'explications symboliques.

La fin heureuse immorale et subversive reparaît, inattendue, en plein XIX<sup>e</sup> siècle et en territoire autrichien. Des trois dénouements de *Maria Padilla* de Donizetti<sup>79</sup>, le plus heureux est certes le plus inconvenant. Dans la version originale, jamais représentée, Maria arrache la couronne de Blanche de Bourbon et se suicide. Dans la version autorisée par la censure pour la création, Maria est proclamée reine par Don Pedro de Castille qui repousse publiquement sa fiancée officielle Blanche, mais elle meurt de joie. Enfin la version de Trieste est plus conforme à l'Histoire, Maria reste vivante et triomphante : on sait que la Padilla, favorite de Pierre le Cruel de Castille, mourut en 1361 comme Blanche de Bourbon, huit ans après le mariage de Pierre et de Blanche ; Pierre avait abandonné sa femme aussitôt après le mariage (et trouvé d'autres maîtresses en plus de la Padilla !). Dans le dénouement de Trieste, une princesse de Bourbon est donc rejetée par son fiancé pour une favorite ; Blanche est un personnage muet, ce qui apparemment a suffi à la censure. Le mariage secret de Maria et du roi a de toute évidence, le texte le montre à maints endroits, été substitué pour apaiser la censure à une simple promesse suivie d'une liaison comme dans *Rosmonda d'Inghilterra* ou *La Favorite* ; la preuve du mariage a d'ailleurs été brûlée par le père de Maria dans une crise de folie et les envoyés français doivent croire Don Pedro sur parole... Certes, l'empereur d'Autriche, comme tous les souverains d'Europe, descendait de la Padilla<sup>80</sup> ; les censeurs de Trieste le savaient-ils ? De toute façon, tout comme Léonore « la Favorite », c'est le genre d'aïeule qu'on préférerait vers 1840 laisser dans les placards...

Indiquons enfin un cas très exceptionnel, une fin heureuse (les amoureux, seuls survivants, pourront se marier avec la bénédiction du père de l'héroïne) qui pourrait paraître subversive parce qu'opposée aux conventions sociales : dans *Il Guarany*<sup>81</sup>, la noble portugaise Cecilia épouse le chef indien Pery ; l'hostilité à de tels mariages

---

1787, Pugnani, Turin 1787, Cherubini (*Démophon*, liv. Marmontel d'ap. Métastase), Paris 1788, Vogel (*Démophon*), Paris 1789, Portogallo, Sc. 1794 rév. Lisbonne 1808, etc. Spontini, *Teseo riconosciuto*, Giotti, Florence 1798. Paisiello, *I giuochi d'Agrigento*, Pepoli, Fen. 16.5.1792. Galuppi, *Gustavo I° re di Svezia*, Goldoni, Venise 1740. Pergolèse, *Lo frate 'nnamurato*, Naples 1732.

<sup>79</sup> Donizetti, *Maria Padilla*, Rossi d'ap. Ancelot, Sc. 26.12.1841, Trieste 1842.

<sup>80</sup> Constance, fille de Pierre et de la Padilla, épousa Jean, duc de Lancastre ; leur fille Catherine, pour sceller la paix anglo-castillane, devint en 1393 la femme du futur Henri III de Castille (dont le grand-père Henri II, frère bâtard de Pierre le Cruel, était fils de Léonore de Guzman, « la Favorite »). Charles-Quint fut leur descendant direct. Isabelle, l'autre fille de Pierre et de la Padilla, épousa Edmond d'York, frère de Jean de Lancastre, et fut la trisaïeule d'Élisabeth d'York, épouse d'Henri VII Tudor, dont la fille Marguerite fut la grand-mère de Marie Stuart.

<sup>81</sup> Gomes, *Il Guarany*, Scalvini d'ap. Alencar, Sc. 19.3.1870.

était moins forte dans l'empire portugais que dans celui de l'Espagne (hostilité illustrée par *La Forza del destino* de Verdi), mais Pery se convertit au christianisme pour obtenir le consentement *in extremis* du père de Cecilia, Don Antonio (mourant, celui-ci veut sauver sa fille, mais pas à n'importe quel prix).

La convention du *lieto fine* veut donc distraire le public plus que l'endoctriner et sa portée varie. La signification des finales tragiques est-elle plus monolithique ?

### LE SENS DES FINS TRAGIQUES

Ici encore, il faut distinguer politique et morale. D'un point de vue politique, il faut voir si les catastrophes sont liées à un pouvoir injuste. D'un point de vue moral, il faut chercher si les fins tragiques correspondent à la justification traditionnelle de la tragédie par la *catharsis*. Enfin, il faut se demander, dans la mesure du possible, quel sens les auteurs donnaient à une fin heureuse ou tragique. D'emblée cependant, deux remarques s'imposent. Le strict respect des canons peut paradoxalement rendre une fin plus noire et immorale : dans *Mahomet* de Voltaire, Palmide se suicide et Mahomet horrifié a un instant de remords ; dans *Maometto* de Winter, le suicide est supprimé ; Palmida reste donc livrée sans défense à l'assassin de son père et de son frère, qui la convoite depuis le début et qu'aucune ombre de remords n'effleure ; cette noirceur supplémentaire n'est certainement pas voulue. D'autre part, il existe périodiquement une mode du noir « gratuit ». Les tragédies de Voltaire où s'entassent les cadavres (comme *Olimpie*) ne visent sans doute pas à démentir lourdement Pangloss et Leibnitz, mais à rivaliser avec les fins « sénéquennes » de Shakespeare. Le roman « gothique » anglais<sup>82</sup> ou non de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou du début du XIX<sup>e</sup> adore les péripéties noires (même si les romans d'Ann Radcliffe finissent bien), mais la portée politique en est mince : l'iniquité des moines et du clergé catholique va trop de soi en pays protestant pour faire de l'effet. De même, dans les « mélodrames de la Porte Saint-Martin », les auteurs ne cherchent plus, très tôt, qu'à rivaliser d'inventions. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle survient une nouvelle vague de noir qui change les dénouements pour les rendre tragiques ; *Ascanio*, un des rares romans de Dumas à fin heureuse, est doté à l'opéra<sup>83</sup> d'un dénouement de grand guignol : Scozzone remplace Colombe dans la châsse à serrure secrète commandée par la duchesse, où on la trouve morte trois jours plus tard. D'anonymes plumitifs ont modifié à partir de 1886 la fin des *Pêcheurs de perles*, texte et musique : au lieu de rester seul et pensif sur la plage, Zurga est poignardé par Nourabad ou brûlé vif par ses sujets. Il n'y a pas un atome de politique dans ces modifications.

Indéniablement les catastrophes sur lesquelles retombe de plus en plus le rideau au XIX<sup>e</sup> siècle sont souvent dues à un abus de pouvoir. Cela se trouvait déjà dans certains dénouements tragiques beaucoup plus tôt et parfois la tragédie était évitée parce que l'abus de pouvoir était arrêté *in extremis* par une autorité ou une divinité

---

<sup>82</sup> Ann Radcliffe, née Ward (1764-1823), auteur principalement de *The Mysteries of Udolpho* (1792, pastiché par Jane Austen dans *Northanger Abbey*) et *The Italian* (1797). Matthew Lewis (1775-1818), auteur de *The Monk* (1796) où le goût de l'horreur va beaucoup plus loin que chez Ann Radcliffe. Les habituels fantasmes habituels des protestants sur les pays catholiques, en particulier sur les couvents et l'Inquisition, expliquent sans doute la rareté des adaptations directes à l'opéra en France ou en Italie (S. Arnold, *The Italian Monk*, d'ap. *The Italian*, 1797, Dalayrac, *Léon ou Le château de Monténéro*, d'ap. *Udolpho*, OC 15.10.1798), malgré l'immense succès des romans.

<sup>83</sup> Saint-Saëns, *Ascanio*, Gallet, Paris 21.3.1890.

## Le tragique est-il subversif ?

supérieure. Il ne s'agit pas toujours d'un pouvoir étatique. Il y a aussi la tyrannie paternelle, dans les divers *Roméo et Juliette*, dans *Adelia* ou *Il Paria* de Donizetti<sup>84</sup>, dans *Luisa Miller* (où la tyrannie du comte Walter contraste avec la bonté de Miller), en partie dans *Aida* ou *Giovanna d'Arco* et peut-être, avec réserves, *La Traviata*, la tyrannie maritale (les *Gabriella di Vergy*, *Parisina*, *Il Pirata*, en partie *Un ballo in maschera*, III 1 et 3, *Caterina di Guisa* de Coccia) ou fraternelle (*Lucia di Lammermoor*, *Imelda de' Lambertazzi*). Il serait néanmoins exagéré de conclure à une responsabilité globale de la société : à peine ébauchée dans *Traviata*<sup>85</sup>, elle est proclamée dans le *Pari siamo* où Rigoletto rend responsables de sa méchanceté sa laideur, son rôle de bouffon et son employeur, mais ce monologue n'est à certains égards qu'une incidente, le thème omniprésent de la malédiction rappelant (chez Verdi sinon dans l'original hugolien) que Rigoletto est le responsable de ses malheurs : il a *ri de la douleur d'un père*, Monterone, qui l'a maudit ; il est frappé dans son affection paternelle, par *punition* : l'opéra finit par *Ah, la maledizione*, Hugo concluait *J'ai tué mon enfant*. Quant à une exigence systématique de liberté<sup>86</sup> contre une société corruptrice, il faut noter le faible intérêt pour les hommes libres absolus, les hors-la-loi et les rebelles, bandits dans *Ernani*, brigands dans *I Masnadieri* ou *I Briganti* (Mercadante), pirates (Bellini, Gomes dans *Fosca*), corsaires (Verdi, Pacini). Tous sont, semble-t-il, des proscrits politiques. Mais ils sont des déchets de l'humanité, parfois méprisés par leur chef même, le seul personnage qui compte vraiment : Carlo Moor ne se pardonne pas d'être devenu chef de brigands et se livre au bourreau plutôt que de continuer cette existence, malgré le dévouement de ses hommes lors de la délivrance de son père, où ils ont été *la main de Dieu*. Le plus souvent, ils n'ont aucune personnalité définie ; nous les découvrons uniquement dans les chœurs où ils pensent au jeu, au vin, aux femmes ou au pillage, exactement comme les soldats d'*Il Trovatore*, les sbires d'*I Lombardi* ou les barbares d'*Attila* ; les marginaux restent une masse chorale indifférenciée.

Quand le pouvoir souverain provoque la catastrophe, c'est souvent par un détournement de justice<sup>87</sup> : l'assassinat judiciaire permet, sous couvert d'une affaire d'État, de régler une querelle privée. Pour épouser leur maîtresse ou ne plus partager le pouvoir, rois et princes font condamner leur femme sous prétexte d'adultère ; des reines font exécuter pour haute trahison un amant infidèle ou la rivale qu'on leur a préférée<sup>88</sup>. Des politiciens ambitieux se débarrassent par la voie légale de ceux qui les gênent, dans *I due Foscari* ou *Dom Sébastien*. La victime n'est pas toujours pleinement innocente (Fabiani/Riccardo Fenimore a trahi à la fois l'amour de la reine et celui de Giovanna/Clotilde<sup>89</sup>), mais sa véritable faute n'est jamais la vraie raison de sa condamnation.

---

<sup>84</sup> *Adelia*, Romani et Marini, Rome 11.2.1841. *Il Paria*, 1829.

<sup>85</sup> Air de Violetta, acte I (*Follie !*) ; duo avec Germont, acte II : *Così alla misera ch'è un dì caduta, di più risorgere speranza è muta ! Se pur beneficio le indulga Iddio, l'uomo implacabile per lei sarà !*

<sup>86</sup> Voir « Opéra, Nature et Droit » et « Le droit privé ».

<sup>87</sup> Voir notre « La mise en scène des procès et l'idée de justice dans le romantisme musical », *Études d'Histoire du Droit et des Idées politiques*, 2, 1998, p. 37-51.

<sup>88</sup> L'amant : Roberto Devereux, *Maria Tudor*, *Aida* en partie. La rivale : *Maria Stuarda* ; dans *Le due illustri rivali* (Mercadante, 1838, rév. 1839), la reine s'arrête à la tentative.

<sup>89</sup> Gomes, *Maria Tudor*, 1879. Pacini, *Maria regina d'Inghilterra*, Tarantini, Palerme 11.2.1843.

## Marie-Bernadette Bruguière

La mort du héros ou de l'héroïne n'est d'ailleurs pas toujours, il s'en faut, ce qu'il y a de plus subversif dans le livret. Dans *Maria Stuarda*, la représentation sur scène des derniers instants d'une reine catholique, aïeule du roi et de la reine de Naples, pouvait choquer, d'autant plus que l'exécution de Marie Stuart rappelait celle, beaucoup plus récente, de Marie-Antoinette, grand-tante des deux souverains. Mais le pire était à l'acte II, dans la confrontation des deux reines, quand Marie se redresse enfin sous les insultes d'Élisabeth et la traite de prostituée et de bâtarde, *Figlia impura di Bolena, parli tu di disonore ? Meretrice indegna, oscena, in te cada il mio rossor ! Profanato è il soglio inglese, Vil bastarda, dal tuo pié !* Déjà dans *Anna Bolena* quatre ans plus tôt, plus que le procès et la mort de la reine, on aurait pu redouter la proclamation d'Anna au finale de l'acte I, *Ah, segnata è la mia sorte, Se m'accusa chi condanna*. Plus tard, dans *Virginia* de Mercadante, le scandale est dans le procès truqué par lequel Appio compte s'approprier la jeune fille et dans l'assassinat d'Icilio qu'il a ordonné, donc dans l'abus de pouvoir. La mort de Virginia, poignardée par son père, est comme chez Tite-Live la seule solution conforme à l'honneur : là n'est pas la subversion.

Bien avant la révolution, Cybèle jalouse rend Atys fou pour qu'il tue Sangaride et Atys s'indigne *Dieux cruels, Dieux impitoyables, N'êtes vous tout puissants Que pour faire des misérables ?* Déjanire, à qui Junon a présenté comme un talisman la tunique empoisonnée de Nessus, proteste, *Est-ce ainsi que les Dieux abusent les Mortels ? Impitoyable Déesse, que ne m'est-il permis de briser tes autels ?* Vénus fait tout pour séparer Anchise et Hésione, suscitant des désastres pour satisfaire son amour tyrannique pour Anchise, et Neptune l'aide pour assouvir une vieille vengeance. Si Laomédon, père d'Hésione, affirme *Les rois sont les sujets des Dieux, C'est en obéissant aux cieux Qu'ils doivent commander au monde*, il ne respecte pas toujours ses propres préceptes et Anchise n'hésite pas à le traiter de *Roi cruel, roi parjure*. Corésus, pour se venger de l'indifférence de Callirhoé, détourne ses pouvoirs de grand prêtre de Bacchus contre le peuple de Calydon, *Il faut un peuple entier pour victime à ma rage... Tout devient à mes yeux criminel avec vous, Tout ce peuple aux autels m'a vu perdre ma gloire, Il en faut dans son sang éteindre la mémoire*<sup>90</sup>. Sisyphe, aidé par Éole son père, ravage dans sa jalousie vengeresse le royaume d'Égine : *Ta vaste ambition dévorait mon Empire, Tu n'as pu l'envahir, tu viens de le détruire*, se lamente la princesse. Ninus, roi de Babylone, abandonne sa fiancée Zoraïde, emprisonne son rival et exige l'amour de Thisbé ; Zoroastre, père de Zoraïde, rappelle *Dieux tout puissants, les Rois sont votre image, Ils doivent aux mortels l'exemple des vertus, Un Roi parjure vous outrage* ; mais ce sage fait ravager Babylone par un monstre, car *C'est sur le malheur des sujets Qu'on peut punir des Rois les injustes projets*. Phèdre, bafouant la puissance divine, attaque le temple de Diane pour séparer Aricie d'Hippolyte et la déesse doit sauver son sanctuaire et *protéger la liberté des cœurs*<sup>91</sup>. Les abus de pouvoir des dieux ou des mortels sont

<sup>90</sup> Lully, *Atys*, Quinault, Saint-Germain 10.1.1676. Marin Marais et Louis Lully, *Alcide*, Campistron, Paris 1693. Campra, *Hésione*, Danchet, Paris 21.12.1700. Destouches, *Callirhoé*, II, 5 et III, 2 (Cf L. Naudeix, « La princesse, le prêtre et l'amour », livret accompagnant l'enr. de 2006, p. 24-37, particulièrement « III. Corésus et l'abus de pouvoir », p. 30-32, et « IV. Obéir aux dieux », p. 33-35).

<sup>91</sup> Colin de Blamont, *Égine*, entrée des *Fêtes de Thétis*, Versailles 1750. Rebel et Francoeur, *Pirame et Thisbé*, La Serre, Paris 15.10.1726, rév. 1740 et 1771. Rameau, *Hippolyte et Aricie*, abbé Pellegrin d'ap. Racine, créé au printemps 1733 chez le fermier général La Pouplinière, puis à Paris, 1.10.1733. Chez

## Le tragique est-il subversif ?

donc multiples (et on pourrait citer bien d'autres exemples), mais ils sont le plus souvent punis : Cybèle elle-même le sera par le remords et regrettera de ne pouvoir réparer par sa mort, Phèdre revendique hautement la supériorité du pouvoir temporel sur les dieux mais doit s'incliner devant Diane, Sisyphe est puni par Jupiter, Coréus se tue. Les abus de Vénus sont apparemment justifiés par le destin, mais le livret d'*Hésione* est quelque peu incohérent. Seul le dénouement de *Pyrame et Tisbé* pourrait paraître subversif : le roi agit en tyran et surtout Zoroastre exerce (comme Coréus) une injuste vengeance, suscitant indirectement la mort des deux amants qu'il avait promis de sauver, sans être puni ; mais il faut sans doute voir plutôt dans ce rôle la nécessité de remplir cinq actes et le désir d'introduire avec un magicien les « effets spéciaux » chéris du public, tempête, orage, terreur devant un monstre ; rien ne permet d'attribuer à Rebel et Francœur des intentions subversives et vers 1726 le livret tend déjà à s'effacer derrière les accessoires<sup>92</sup>.

Parfois le pouvoir, trompé par le vrai criminel, n'est que l'instrument et non le responsable volontaire de l'injustice. La subversion est ici dans cette mise en cause de la Providence. Dans *Belisario*, Justinien condamne Bélisaire à tort pour le meurtre de son fils, puisque ce fils, Alamiro, est vivant et sera reconnu par sa sœur grâce aux procédés classiques du mélodrame, mais Bélisaire lui-même croyait l'avoir tué ; l'empereur est de bonne foi, trompé par les accusations d'Antonina, la propre femme de Bélisaire, elle-même sincèrement convaincue que son fils est mort tué par son mari (c'est ce qui fait d'elle un personnage profondément tragique, quand Bélisaire meurt sans avoir répondu à sa demande de pardon). Dans *Fausta* en revanche, Constantin seul est de bonne foi : Fausta joue les Phèdre à l'égard de Crispo, Massimiano (l'ex-empereur Maximien, père de Fausta) veut perdre Constantin et son fils l'un par l'autre pour reprendre le pouvoir ; par ses intrigues, Crispo est condamné pour tentative de parricide, Constantin s'était borné à le bannir pour sa prétendue tentative d'inceste ; par ses manœuvres, Crispo sera exécuté à l'instant même où Constantin lui fait grâce. De tels opéras montrent que les princes ne sont pas infaillibles, mais on peut aussi les rattacher à une longue série d'œuvres incitant les bons princes à se méfier des mauvais conseillers. En outre, les librettistes de *Fausta* devant faire coïncider la mort de Maximien (historiquement en 310) avec celles de Fausta et de son beau-fils en 326, semblent avoir choisi la première date : tout le monde, dans l'opéra, est encore païen ; sans doute s'agissait-il d'éviter des difficultés supplémentaires avec la censure, réticente devant cette tentative d'inceste, ces complots et ces morts multiples. Mais on pouvait aussi penser que Constantin, devenu chrétien, n'aurait pas ainsi été abusé. Toutefois, la Providence n'est pas intervenue pour faire triompher le Bien ; de même dans *Gabriella di Vergy*, Fayel est vainqueur en duel judiciaire alors que c'est un traître ; dans *Ariodante* d'ailleurs, comme dans *Tancredi*, le héros combat pour défendre une

---

Paisiello (*Fedra*, M. Savioni d'ap. Pellegrin, SC, 1.1.1788) l'assaut du temple a disparu, Diane vient seulement empêcher Phèdre de tuer Aricie.

<sup>92</sup> Depuis les dernières années de Louis XIV, les opéras ne sont plus écrits pour le roi mais pour l'Académie Royale, où Lully a introduit (pour *Le Triomphe de l'Amour*) les premières danseuses professionnelles : sous la Régence, une partie du public ne vient plus que pour les ballets (et « demoiselle de l'Opéra » devient synonyme de courtisane). La danse professionnelle à la française s'est répandue dans toute l'Europe, mais n'a pas envahi ailleurs l'Opéra comme en France : l'Italie notamment ne sacrifiera pas le livret à des ballets.

innocence à laquelle il ne croit pas et le triomphe du Bien peut donc sembler l'effet du hasard.

Parfois nous sommes en présence d'une simple lutte pour le pouvoir : où est la subversion dans *Marin Faliero* ? Du côté de Steno et de ses alliés qui, implacables, acculent le doge à la rébellion par des moyens sordides, ou du côté de Faliero, que tant d'insultes, tolérées par les instances officielles, incitent enfin à s'associer au complot de ses anciens fidèles, les glorieux vétérans de l'Arsenal ? Ici encore, ce qui est subversif, c'est le triomphe de l'injustice.

Enfin le dénouement tragique peut être l'assassinat d'un bon souverain, dans *Un ballo in maschera* (où les assassins eux-mêmes se repentent devant la magnanimité de Riccardo) ou dans *Simon Boccanegra*. De tels sujets devraient susciter l'horreur du régicide, non y inciter. Mais ces dénouements font triompher l'injustice, voire l'absurde, dans *Un ballo in maschera*, où Renato tue pour un mobile erroné : sa femme ne l'a pas trompé et Riccardo, en décidant de renvoyer le couple en Angleterre, s'ôte lui-même toute tentation. L'interdiction du régicide, effectif ou projeté, n'est pas absolue, pas plus que celle de l'assassinat d'un roi par sa femme, mais il y a apparemment des nuances. *Semiramide* de Rossini ou *Amleto* de Mercadante présentent une reine tuant son mari avec l'aide de son amant, l'horreur étant renforcée dans le second cas par un fratricide. Certes, le meurtre est antérieur au lever du rideau, mais dans les deux cas le spectre du roi vient réclamer vengeance, ce qui « actualise » le crime. *I Normanni a Parigi* offre un régicide (qui est aussi un infanticide), mais hors de scène et Terigi ne paraît pas (dans *Macbeth* de Verdi, le roi Duncan sera aussi un personnage muet, qui ne fait que traverser la scène). Le très classique *Artaserse* de Métastase, que nul sans doute n'aurait jugé subversif, commence pourtant par un régicide (hors scène), continue par l'exécution sommaire d'un prince accusé à tort de ce parricide (mais ce personnage n'a point paru) et concerne tout au long le projet d'Artabano d'assassiner son roi pour placer son propre fils sur le trône : or le livret est repris au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans *Sesostri*, le pharaon Aprio et cinq de ses fils ont été assassinés avant le début de la pièce, qui concerne la restauration du prince survivant. Le pharaon frère de Nitocri a été assassiné avant le premier acte<sup>93</sup>. Massimiano veut liquider Constantino pour reprendre le pouvoir. En fait, assassiner ou projeter d'assassiner un souverain n'est pas interdit par la censure, sauf au lendemain d'un attentat. Deux des plus célèbres démêlés de Verdi avec les censeurs indiquent clairement les limites à observer dans ce domaine : *Rigoletto* et *Un ballo in maschera*. Verdi a réussi à imposer l'essentiel, dans les deux cas (y compris la fameuse scène du sac à la fin de *Rigoletto*, contestée par la censure qui la trouvait ridicule). Les seuls changements concernent les lieux et sont d'ordre diplomatique. Bien qu'écrite par un Français, la caricature de François I<sup>er</sup> dans *Le roi s'amuse* était une insulte à la France ; le projet d'assassinat d'un duc de Mantoue (où la dynastie de Gonzague est éteinte depuis le XVII<sup>e</sup> siècle) confirme implicitement le caractère imaginaire du personnage et supprime tout risque diplomatique. De même, l'assassinat du roi de Suède Gustave III était trop récent pour être accepté par une autre censure que celle de Louis-Philippe ; mais celui d'un régent d'Écosse du XVI<sup>e</sup> siècle (chez Mercadante) ou d'un gouverneur

---

<sup>93</sup> Terradellas, *Sesostri*, Rome 1751. *Nitocri*, liv. Zeno, de Caldara, 1722 à Mercadante, Turin 1824.

## Le tragique est-il subversif ?

imaginaire de Boston au XVII<sup>e</sup> (chez Verdi) ôtait cet inconvénient sans rien changer au fond<sup>94</sup>.

Dans beaucoup d'opéras d'autre part, la mort des protagonistes résulte de conflits privés, de passions trompées ou surexcitées, amour, jalousie, ambition : ainsi dans les deux *Otello* de Rossini et de Verdi, par ailleurs si dissemblables, les trois *Gabriella di Vergy* où Gabriella est victime de la jalousie effrénée de son mari, *Maria de Rudenz* ou *Gemma di Vergy*. Les conflits peuvent se dérouler sur un fond politique, mais ce sont les passions qui tuent : Pollione se risque délibérément dans l'enceinte sacrée d'Irminsul et Norma choisit librement l'aveu, donc la mort. Dans *Il Giuramento* ou *Gioconda*, le pouvoir tyrannique du mari n'amène qu'une fausse mort et le trépas de l'héroïne n'a rien à voir avec la raison d'État. Dans *Maometto II* ou *Le siège de Corinthe*, Anna ou Pamyra meurent par amour et par patriotisme, non par le pouvoir de Mahomet II. Lucrece Borgia, après sa malencontreuse tentative auprès de son mari, n'use plus de moyens officiels pour sa vengeance.

La catastrophe peut d'ailleurs résulter du hasard. C'est le cas dans *Lucrezia Borgia* : si Lucrece avait pris la précaution de renouveler son stock de contrepoison, elle n'aurait pas « besoin de six cercueils ». Pia de'Tolomei serait sauvée si son mari arrivait quelques instants plus tôt, comme le fait Leicester dans *Il castello di Kenilworth*. Tancrède, dans la version tragique, meurt au hasard d'un combat qui n'a guère de rapport avec ses malheurs précédents. Et n'en déplaît aux « bardolâtres », la fin heureuse d'*Otello*, écrite par Rossini pour la reprise vénitienne, n'a rien d'in vraisemblable : l'interruption du tête-à-tête permet à Desdémone de faire des révélations sur Iago, confirmées par les autres personnages. Benda avait déjà osé donner une fin heureuse à *Roméo et Juliette*, ce qui a scandalisé les critiques ; pourtant, là aussi, il suffit que le message du frère Laurent arrive à temps, ou même que Juliette se réveille un peu plus tôt pour que tout change. Ces fins sombres sont le triomphe du hasard, de l'absurde, non de la logique des passions. C'est ce triomphe de l'absurde qui est subversif, s'il n'y a pas *catharsis*.

On touche ici au problème moral. Le dénouement tragique a-t-il une valeur cathartique ou traduit-il le triomphe de l'absurde ? Dès 1660, Corneille, bien qu'il eût des doutes sur *la purgation effective et sensible des passions par la moyen de la pitié et de la crainte*, s'était efforcé dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* et le *Discours de la Tragédie*, de définir à partir d'Aristote cette *catharsis* qui permet de moraliser, surtout aux yeux de l'Église, le théâtre et particulièrement la tragédie : *la tragédie a (cette utilité) particulière que par la pitié et la crainte, elle purge de semblables passions. Nous avons pitié de ceux que nous voyons souffrir un malheur qu'ils ne méritent pas, et nous craignons qu'il ne nous en arrive un pareil quand nous le voyons souffrir à nos semblables. Mais il ne faut pas qu'un homme fort vertueux y tombe de la félicité dans le malheur... Cela ne produit ni pitié ni crainte, parce que c'est un événement tout à fait injuste. Ni qu'un méchant homme passe du malheur à la félicité, parce que non seulement il ne peut naître d'un tel succès aucune pitié ni crainte, mais il ne peut même pas toucher par ce sentiment naturel de joie dont nous remplit la prospérité d'un premier acteur, à qui notre faveur s'attache. Il faut donc un milieu entre ces deux extrémités, par le*

---

<sup>94</sup> Voir « La liberté d'expression ».

## Marie-Bernadette Bruguière

*choix d'un homme qui ne soit ni tout à fait bon ni tout à fait méchant, et qui, par une faute, ou faiblesse humaine, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas.*

Ce critère s'applique à peu près à bien des dénouements tragiques. Otello et Desdémone ou Roméo et Juliette ont bravé l'autorité paternelle. Rosemonde Clifford et Léonore de Guzman, trompées par un séducteur, n'ont pas eu le courage de rompre. Norma a trahi son peuple et ses vœux de prêtresse. Gilda désobéit tout au long à son père, dont elle connaît pourtant l'immense affection (mais cette affection protectrice lui pèse). Le comte d'Essex, Riccardo, Arrigo, tardent à lutter contre leur amour pour une femme mariée (et mariée de surcroît à leur meilleur ami). Marie Stuart a été mêlée au complot de Babington et à la mort de son mari. Anne Boleyn a pris la place de Catherine, l'*infelice Aragonese*, et sacrifié à l'ambition son amour pour Percy. Sapho a blasphémé. Sancia a failli empoisonner son fils pour l'amour d'un traître. Anna Erisso et Pamyra ont résisté à leur père et failli trahir leur patrie. Camille a maudit son frère et son pays. Teodora s'est laissée glisser dans le vice. Parisina, sans aller jusqu'à l'adultère, se complaît dans l'amour d'Ugo. Gabrielle de Vergy, Imogène et les autres « mal mariées » ne luttent guère contre leur ancien amour et n'invoquent même pas la nullité de leur union forcée. Alvaro et Leonora sont responsables, bien qu'involontairement, de la mort du marquis de Calatrava. Violetta a voulu passer sa vie *pei sentieri del piacer*<sup>95</sup>. Tous ces personnages et bien d'autres ne sont pas complètement innocents. Ils sont généralement punis plus qu'ils ne méritent. Certains meurent de façon fort édifiante : Marie Stuart confesse ses fautes, puis dans une somptueuse prière demande à Dieu de ne pas venger sa mort sur l'Angleterre. Anne Boleyn, entendant acclamer Jeanne Seymour, la nouvelle épouse du roi, renonce à maudire le « couple inique » et pardonne, espérant obtenir elle-même la *clemenza d'un Dio di pietà*. Imelda de'Lambertazzi, dans son dernier souffle, demande pardon à son père. Les personnages de Verdi font en général une « belle mort » : même Macbeth, dans la version originale, se repent ; sa très belle fin, *Mal per me che m'affidai Nei presagi dell'inferno*, supprimée en 1865, a été rétablie par Claudio Abbado pour Piero Cappuccilli et s'insère parfaitement avant la fugue finale de 1865. Le suicide, péché mortel de désespoir, reste condamné par l'Église catholique ou par l'État protestant (en Angleterre) : les livrets en réduisent le nombre, l'expédient en coulisse ou en quelques mesures, ou quand il prend la forme d'une *aria finale* « l'atténuent » en en faisant une sorte de coup de folie (Bianca dans *Ugo, conte di Parigi*, Edgardo dans *Lucia di Lammermoor*) ; souvent aussi les désespérés mourants demandent pardon à Dieu (Roméo et Juliette chez Gounod, ou bien sûr Suor Angelica) et leur entourage prie pour eux ; dans *La forza del destino*, Verdi a remplacé le suicide d'Alvaro par une prière rédemptrice avec le Padre Guardiano pour la version milanaise (le suicide d'un moine était inacceptable). Le suicide est plus facilement admis dans les sujets païens.

---

<sup>95</sup> Donizetti, *Rosmonda d'Inghilterra, La Favorite*. Bellini, *Norma*. Verdi, *Rigoletto*. Donizetti, *Roberto Devereux*. Verdi, *Un ballo in maschera, La battaglia di Legnano*. Donizetti, *Maria Stuarda, Anna Bolena*. Pacini, *Saffo* (Naples 1850). Donizetti, *Sancia di Castiglia*. Rossini, *Maometto II, Le siège de Corinthe*. Cimarosa, *Gli Orazii e i Curiazii*, Mercadante, *Orazi e Curiazii*. Mercadante, *Il Bravo*. Donizetti, *Parisina*. Les trois *Gabriella di Vergy* (Carafa, Mercadante, Donizetti). Bellini, *Il Pirata*. Verdi, *La Forza del destino, La Traviata*.



## Le tragique est-il subversif ?

Plusieurs héroïnes de Donizetti en revanche ne regrettent rien, sauf leur échec ou la mort de celui qu'elles aimaient<sup>96</sup>. Parisina ne peut plus prier, *Supplicarti invano io tento, Io ti porgo invan le braccia, Sulle labbra mie si agghiaccia La preghiera ed il sospir*, elle meurt en maudissant son mari et en soupirant le nom d'Ugo. Gabrielle de Vergy invoque sur Fayel la vengeance du ciel et meurt en répétant que son âme est à Raoul, *Paventa iniquo, paventa insano, È pronta a coglierti di Dio la mano, Sull'esecrabile tuo capo piombi E ti circondi d'odio e squallor*. Fausta, avant de s'empoisonner, évoque son *sacrilego amor* mais ne se repent pas : *Qui morir degg'io Dove ogni ben perdei ! Qui resti il nome mio Esempio di terror ! L'ultimo pianto è questo Che versan gli occhi miei, Pianto d'amor funesto, D'un disperato amor*. Bianca, dans *Ugo conte di Parigi*, a un instant de remords ou plutôt de peur dans son duo avec Emma, assez pour préférer le suicide au meurtre, mais son adieu à Ugo et à sa sœur (et rivale) Adelia est une malédiction<sup>97</sup>. Lucrece Borgia pleure son fils, se souciant peu de ses autres victimes, *Era desso il figlio mio, La mia speme, il mio conforto, Ei potea placarmi Iddio, Me potea far pura ancor, Ogni luce in lui mi è spenta, Il mio cor con esso è morto, Sul mio capo il cielo avventa Il suo strale punitor*. On peut cependant parler à la rigueur de *catharsis* même dans ces cas, où l'excès de passion doit inspirer crainte et pitié. Peut-être même pourrait-on soutenir que l'excès des passions, avec ses terribles conséquences dans *Maria de Rudenz* ou *Fausta* est fait pour en dégoûter ou inciter à les mieux régler. Mais la *catharsis* apparaît plutôt comme un alibi quand les cadavres s'amoncellent et qu'on accumule complaisamment les horreurs (Fayel porte à Gabriella le cœur de Raoul et Azzo montre le corps d'Ugo sur son échafaud), à la manière des romans « gothiques » anglais où la fin édifiante ne cache guère le goût de l'horreur pour elle-même. La censure napolitaine n'avait pas tort de juger le sujet de *Fausta* inadéquat en un jour de fête et l'étonnant est bien que le roi ait imposé la représentation, célébrant son anniversaire par cette histoire lugubre ; Ferdinand II semble, il est vrai, avoir dans sa jeunesse partagé le goût du noir des romantiques : *Il Paria* déjà, premier opéra tragique de Donizetti, fut créé pour son anniversaire alors qu'il n'était encore que duc de Calabre ; on attribue généralement son changement de goût à l'influence de sa première femme, la très pieuse Marie-Christine de Savoie.

Mais il est des œuvres où la *catharsis* ne peut même plus servir d'alibi ; des innocents souffrent et meurent souvent sans qu'on sache pourquoi, sinon parce qu'ils sont, tels *Hernani*, *une force qui va*, qui porte en soi le malheur et l'autodestruction, *È meco il lutto, la sventura, il dolor... Io nacqui per penar, per far altrui soffrir, S'oscura il ciel per me, Per me s'attrista il sol*<sup>98</sup> : ainsi dans *La Straniera*, *Lucia di Lammermoor* ou *Lucrezia Borgia*. On sait que Romani, très gêné par l'atrocité du thème de *Lucrezia Borgia*, s'efforça de l'atténuer, en particulier en supprimant les cercueils, dont Donizetti exigea le maintien. Leur collaboration s'arrêta là. Parfois, le mal triomphe, complètement ou en partie, dans *Ernani* ou *I*

---

<sup>96</sup> Sur cet amoralisme des héroïnes donizettiennes (et une comparaison avec Verdi), L. Baldacchi, « Donizetti e la storia », *Atti...*, I, p. 5-27.

<sup>97</sup> Voir « De *Blanche d'Aquitaine* à *Ugo conte di Parigi* ».

<sup>98</sup> Bellini, *La Straniera*, Romani d'ap. d'Arlincourt, Sc. 14.2.1829, I 7.

due *Foscari* (avec le *Pagato io son* triomphant de Loredano<sup>99</sup>), voire *Rigoletto* où le duc, le plus coupable peut-être, échappe à tout châtement sur une note éblouissante, tandis que Sparafucile fait impunément son « métier » de tueur. C'est le noir gratuit, parfois aussi artificiel que le *lieto fine*. C'était déjà le cas du finale tragique de *Tancredi* et cela va croissant : *Beaucoup d'opéras tragiques de Donizetti semblent faire des efforts pour arriver à mal finir, avec bien des héroïnes (ou des héros) qui s'empoisonnent ou sont incapables mentalement de supporter quelques chocs*<sup>100</sup>. On est ici dans le règne de l'absurde : sous l'influence de Byron puis de Hugo plus encore que des romans « gothiques », on cultive le personnage qui porte malheur, comme Hernani de Hugo ou le héros de *Jettatura* de Théophile Gautier, emporté par le *vague des passions* à la *René* (et le hautain reniement de *René* par Chateaubriand dans les *Mémoires d'Outre-tombe* viendra trop tard pour inverser la tendance). On note dans le même registre le succès du thème du vampire, comme le lord Ruthven de Polidori. Voltaire avait déjà cultivé ces héros maudits, poursuivis par le destin, comme Tancrède ou Cassandre dans *Olimpie*, mais les librettistes avaient atténué voire supprimé ces horreurs<sup>101</sup> alors que le romantisme débridé s'y complait. Arturo dans *La Straniera* est de ces noirs et malheureux héros, comme Gualtiero d'*Il Pirata* (qui, dépouillé de ses biens et de sa fiancée et réduit à l'exil, a au moins d'excellentes raisons d'être malheureux), ou le byronien Corrado du *Corsaro*. Ce triomphe de l'absurde, ces morts inutiles, correspondent bien non seulement au romantisme le plus délirant, mais aussi aux goûts de notre époque, comme l'a finement remarqué Thomas Southworth Simpson : *Nous persistons à trouver le trépas mélodramatique d'une grande partie des dramatis personae plus vraisemblable que la capacité des personnages de se sortir d'une situation difficile. Pourtant, discute-t-on le dénouement de Fidelio, qui pourrait assurément finir par la mort, au moins, de l'héroïne ? Mais évidemment à cet opéra s'attache le nom sacré de Beethoven, qui excuse tout, plus que les noms banals de Cherubini, Gluck, Méhul ou Spontini. Maintenant que le Titus de Mozart a été autorisé à sortir des archives pour pardonner à une troupe de conspirateurs qui fourniraient autrement une pleine soirée d'assassinats, d'exécutions et de suicides grandioses, peut-être <nous résoudrons-nous> à permettre <aux personnages d'un opéra> de résoudre courageusement leurs problèmes et de vivre heureux ensuite* (En fait, les metteurs en scène se permettent maintenant de « créer » les fins tragiques ou de les aggraver gratuitement : Léonore et Florestan sont abattus, Escamillo est encorné à mort par

---

<sup>99</sup> Il est souvent difficile à entendre, couvert par les chœurs, mais il reste essentiel –comme le *Zurück vom Ring* de Hagen, pourtant supprimé souvent à la représentation.

<sup>100</sup> Thomas Southworth Simpson, « *Fausta* and Music Drama », plaquette de l'enr. MRF de *Fausta*.

<sup>101</sup> Spontini, *Olimpie*, Dieulafoy et Brifaut d'ap. Voltaire (1762), Paris 22.12.1819, rév. Berlin 14.5.1821, rév. définitive Paris 28.2.1816. Chez Voltaire, Statira, Olimpie et Cassandre se suicidaient, seul survivait Antigone l'ambitieux qui avait trahi Cassandre, excité contre lui la haine de Statira et voulu épouser Olimpie de force. À l'opéra, la première version supprime la mort de Cassandre et conserve les autres ; la version définitive a un *lieto fine*, Statira pardonne à Cassandre et lui donne la main d'Olimpie. Les librettistes ont habilement resserré le sujet en faisant d'Antigone le vrai traître : Cassandre a porté à Alexandre une coupe empoisonnée sans le savoir, Antigone avait versé le poison pour prendre le pouvoir. Plus tard, Antigone feint de s'allier à Cassandre contre les autres généraux d'Alexandre pour obtenir l'empire que les dieux <leur> ont promis ; il veut épouser Olimpie, fille et héritière d'Alexandre et de Statira (que Cassandre a sauvée et élevée), pour légitimer son pouvoir et il compte éliminer Cassandre quand celui-ci sera inutile. La vérité est finalement révélée et Antigone est tué en duel par Cassandre.

## Le tragique est-il subversif ?

un taureau, Arsace désespéré par son matricide involontaire se prend apparemment pour Œdipe et se crève les yeux, Ariane transformée en SDF ne fait qu'imaginer l'arrivée de Bacchus et toute fin heureuse n'est que rêve ou hallucination du personnage...). En revanche, tout cela choquait les autorités religieuses et beaucoup d'esprits dans la très catholique Italie du XIX<sup>e</sup> siècle. Il y a donc subversion potentielle, à long terme au moins, dans ces sujets, surtout quand le Mal, vainqueur ou non, est plus séduisant ou plus brillant que le Bien, de *Don Giovanni* à *Carmen* en passant par *Rigoletto* (où il serait difficile de trouver le Bien). Plus qu'au fond, la censure s'est cependant attachée à la subversion immédiate, par des changements de noms ou de lieux, de façon à ce que toute ressemblance avec des personnages existant ou ayant existé puisse être fortuite. Peut-être avait-elle une trop longue habitude des livrets absurdes à *lieto fine* pour chercher une signification métaphysique à l'absurde tragique ?

Mais la subversion, immédiate ou à long terme, est-elle volontaire, de la part des compositeurs ou de leurs librettistes ? Très probablement non, au moins avant Verdi, et encore faut-il nuancer pour lui.

On retrouve ici Rossini et le finale tragique de *Tancredi* : celui-ci suit la tragédie de Voltaire (1750), mais non la source du sujet, l'épisode de Ginevra d'Écosse dans *Orlando furioso* de l'Arioste (V et VI), qui avait déjà inspiré divers opéras (*Ariodante* de Haendel, 1735, *Ariodant* de Méhul, 1799, *Ginevra di Scozia* de Mayr, 1801). Dramatiquement, il n'est pas plus vraisemblable que le dénouement heureux : l'invraisemblance du livret réside dans l'obstination de Tancredi à croire Aménaïde coupable, non dans la fin ; il n'y a aucune raison pour que Tancredi croie à l'innocence d'Aménaïde parce qu'il se fait tuer : Solamir, mort ou vif, ne peut rien lui révéler sur une lettre dont il ignore l'existence. La faiblesse du livret vient de ce que le secret n'est connu que par des confidents, qui l'échangent et promettent de le transmettre dans des récitatifs généralement coupés : transformer des rôles aussi mineurs en *dei ex machina* serait plat. Philip Gossett nous a écrit jadis qu'en effet tout cela était *colpa di Voltaire*. Chez Voltaire, Tancredi croit enfin à l'innocence d'Aménaïde parce qu'Argire la lui affirme, mais Aménaïde aurait aussi bien pu mentir à son père pour se justifier... Ce dénouement consacre en outre indirectement le triomphe du Mal : par-delà la mort et la défaite, Orbazzano et Solamir ont obtenu ce qu'ils voulaient. Il était de toute façon impossible de suivre exactement la dernière scène de Voltaire, où Aménaïde, après la mort de Tancredi, insulte sa patrie et son père dans une pâle imitation des imprécations de Camille, avant de s'effondrer (morte ou vive ?) sur le corps de son amant (les derniers mots de Tancredi étaient au contraire des mots de patriotisme et de pardon) : l'anti-patriotisme en 1813 n'est pas de mise. Il fallait donc aménager le dénouement, mais l'introduction du *lieto fine* ne semble pas avoir de raisons politiques ; Voltaire n'est pas suspect aux occupants français et l'opéra français connaît depuis longtemps des fins tragiques. Venise certes sera longtemps attachée aux fins heureuses, mais pour des sujets vénitiens (*Otello*, *Maometto II*, *Bianca e Falliero*). Mais les Italiens connaissaient évidemment la source de *Tancredi* et Gaetano Rossi, ayant à modifier le dénouement, est revenu assez naturellement à l'Arioste. Toutefois, comme plus tard pour *Semiramide*, l'arrangement était difficile, sauf à rétablir l'intrigue secondaire autour de Dalinda (ce qui aurait trop allongé) ; il est clair que Rossi a hésité (le chœur pendant la méditation de Tancredi a été attribué tout à tour aux

Sarrasins et aux Syracusains) et sa solution est imparfaite (elle est cependant dramatiquement intéressante et son invraisemblance n'est perceptible qu'à la lecture, non à la représentation). Musicalement, le finale tragique choque si Tancredi conserve son air d'entrée original, *Di tanti palpiti*. Faire tuer un personnage aussi débordant de vitalité reviendrait, dans *L'Italiana in Algeri*, à faire subir à Isabella après son *Già so per pratica* le sort de Gulnara dans *Il Corsaro* : on a dit de Matilde de Shabran, autre héroïne rossinienne<sup>102</sup>, que dès son entrée en scène, malgré les menaces qui l'entourent, on est rassuré, elle est trop adorable et trop maligne pour qu'on la tue ; l'air d'Isabella produit le même effet et celui de Tancredi également. Il est difficile d'imaginer d'autre part que Rossini ait écrit une fin tragique parce qu'il voulait être subversif en 1813, pour les Lecchi politiquement « avancés » et alors triomphants<sup>103</sup>. Mais si l'on abandonne la politique pour les *convenienze teatrali* et les exigences des cantatrices, les choses s'éclairent. Adelaide Malanotte, créatrice du rôle et maîtresse du comte Lecchi, avait à l'évidence le goût du tragique et du « noble » : elle avait fait remplacer *Di tanti palpiti* par un air sinon tragique, du moins élégiaque (malgré quelques mesures qu'on retrouvera dans *Il barbiere*), précédé d'un quasi-concerto de violon<sup>104</sup>. Mourir en scène devait lui plaire et cette mort, bien qu'elle n'ait rien d'une *aria finale* (dont l'usage ne s'imposera qu'un peu plus tard), lui évitait de partager la vedette avec Amenaïde et Argirio dans le trio final original. Mais le public n'apprécia pas et on rétablit le finale vénitien ; Rossini lui-même ne paraît pas avoir été très satisfait : en 1867, il authentifia le manuscrit apporté par Faustino Lecchi, *non sans rougir* (écrivit-il) : fausse modestie ou manque réel d'enthousiasme, on ne saurait se prononcer. Nul ne peut en tout cas, malgré les sympathies révolutionnaires de son père, croire sérieusement Rossini subversif, malgré le *Pensa alla patria* de *L'Italiana* ou même *Guillaume Tell*<sup>105</sup>. Quant à ses librettistes, sauf Cesare della Valle qui écrivit *Maometto II*, ce sont de vieux routiers, Gaetano Rossi, Tottola, Schmidt, véritable « usines à livrets » attachés officiellement au San Carlo ou à la Scala et qui ne semblent guère avoir eu le temps ou le souci de penser beaucoup.

Piero Mioli a remarquablement analysé les dénouements de Rossini (comparés à ceux de Donizetti)<sup>106</sup> : *La présence aristocratique de l'auteur imposait une vision de l'art et du monde alentour qui fût absolument certaine, cohérente sous l'aspect intellectuel moral et psychologique. Héritier non dégénéré de La Clemenza di Tito de Mozart, où le très pieux empereur romain, en pardonnant aux méchants, les réinsère dans le système projeté de l'histoire comme message et confirmation de la monarchie éclairée, l'opéra seria de Rossini jetait un coup d'œil aux diverses voies qu'il montrait aux musiciens ou aux dramaturges de la musique, mais conservait avec décision celle qu'il avait héritée. Le conflit politique et humain de Demetrio e Polibio composé en 1806 s'achevait avec la paix et les noces de Lisinga et Siveno ; le conflit entre Assyriens et Perses de Ciro in Babilonia (1813) finissait par un*

<sup>102</sup> *Matilde di Shabran*, Ferretti, Rome 1821.

<sup>103</sup> Les frères aînés de Luigi Lecchi, l'auteur du livret du finale tragique, avaient pris une part active aux campagnes napoléoniennes en Italie. Stendhal les cite fréquemment.

<sup>104</sup> L'étude du manuscrit a prouvé que contrairement à l'anecdote stendhalienne sur l'*aria dei risi*, *Di tanti palpiti* était bien l'original et *Dolci d'amor parole* un air de remplacement.

<sup>105</sup> Voir « Stendhal et l'opéra italien », « La monarchie des lys » et « Suisse, opéra et politique ».

<sup>106</sup> P. Mioli, « L'opéra seria », *Donizetti*, p. 61.

## Le tragique est-il subversif ?

*ensemble précédé de la phrase Che giusti sono E figlio, e sposo, e libertate, e trono ; celui de Tancredi aboutissait au rondo trépidant du protagoniste qui épousait la bien aimée Amenaïde ; celui d'Aureliano in Palmira (1813) s'élevait à la plus grande tension avant de s'éteindre dans la pacification de l'ensemble Copra eterno oblio Ogni passato errore ; les complots du perfide Ladislao dans Sigismondo (1814) se tempéraient dans la condamnation portée par le pieux protagoniste, Ei si riserbi in vita, Ma in carcere dappoi Abbia la pena ne'rimorsi suoi ; la fureur passionnée d'Elisabeth regina d'Inghilterra (1815) se résolvait dans la recomposition de la royauté avec l'aria finale Bell'alme generose ; la trahison de Berengario au détriment d'Adelaide di Borgogna (1817) se dénouait dans l'aria finale magnanime de l'empereur Othon ; les aventures variées de Ricciardo e Zoraïde (1818) et d'Edoardo e Cristina (1819) finissaient dans les noces justes et méritées ; le conflit public et amoureux de la Donna del lago (1819) n'attendait que la piété du roi Jacques V pour faire dire à Elena le rondo domestique Fra il padre e l'amante ; les intrigues politiques de Bianca e Falliero (1819) demandaient leur lieto fine à Capellio, membre de l'inflexible Conseil des Trois ; l'usurpation et la violence de Zelmira (1822) succombaient face à l'exemplarité dynastique et familiale de l'air d'Ilo, Riedi al soglio, et de celui de la protagoniste Deh circondatemi, Miei cari oggetti ; Moïse et Pharaon (1827) sacrifiait bien la passion amoureuse, mais face à une foi infiniment plus importante ; Guillaume Tell enfin (1829) consacrait la transformation d'opprimés et oppresseurs en vainqueurs et vaincus...L'Ancien Régime où l'homme Rossini voyait avec acuité la condition essentielle d'une paix sûre et d'un bonheur probable, l'artiste Rossini le remplaçait dans son mélodrame, fidèle à l'ancienne tradition de messages moraux présentant une souveraineté légitime et magnanime, un peuple dévot et apaisé, une famille complète et aimante. Les autres voies, temporairement empruntées et laissées en héritage, avaient les noms désespérés d'Otello (1816), Armida (1817), Ermione (1819) et Le siège de Corinthe (1826) : sur ces renoncements au lieto fine, le théâtre romantique nouveau aurait imposé sa dramaturgie. Ces quatre exceptions au lieto fine doivent être vues de plus près ; le vrai dénouement du Tasse aurait peut-être mieux convenu à Rossini, mais Renaud est sauvé et Armide ne meurt pas : demi-tragédie ! À la fin d'Otello triomphe l'absurde tragique, mais ce drame privé n'a pas de portée politique particulière. Le siège de Corinthe (ou Maometto II) résout par une mort cathartique le dilemme de l'héroïne ; politiquement, la fin est sombre, mais la prophétie de Hiéros promet une revanche, fût-elle lointaine. Ermione (dont la résurrection n'a commencé qu'en 1977, s'affirmant en concert en 1986 et à Pesaro en 1987) pose un problème bien plus délicat : cet opéra peu politique à première vue est peut-être le premier opéra où le tragique pourrait vraiment être subversif.*

Bien connu, le sujet pouvait passer pour inoffensif et n'était pas neuf à l'opéra. L'Italie connaissait depuis longtemps deux traditions à *lieto fine* pour les opéras sur Andromaque, celle du livret de Salvi, *Astianatte*, pour Perti en 1701 où Andromaque épouse Pyrrhus, celle du livret de Zeno, *Andromaca*, pour Caldara à Vienne 1724, où Pyrrhus épouse Ermione et marie Andromaque à Hélénius. La complexité des traditions antiques sur les personnages autorisait à peu près tout : l'Antiquité avait marié Andromaque à Pyrrhus puis à Hélénius (et les rois d'Épire prétendaient descendre de ces deux mariages) et Hermione à Pyrrhus ou à Oreste, ce

qui permettait de réclamer d'illustres ascendances<sup>107</sup>. Mais la version tragique d'Euripide et surtout de Racine était plus couramment admise ; Grétry et Kreutzer notamment l'avaient portée à l'opéra en France et c'est elle que choisirent Rossini et son librettiste Tottola, dont la fidélité à Racine est globalement remarquable. Politiquement, une pièce écrite sous Louis XIV devait *a priori* être inoffensive et la censure approuva le livret le 8 février 1819. Mais ce qui était inoffensif au XVII<sup>e</sup> siècle ne l'était plus en 1819.

La politique et ses enjeux ne sont jamais au premier plan dans *Andromaque*. Pyrrhus ne pense qu'il est roi que lorsque l'ingérence grecque le vexe ou pour faire pression sur Andromaque. Quand il comprend que l'ambassade d'Oreste peut sur ce point le servir, il ne se soucie ni de la grandeur de son pays ni de la sienne. Oreste souhaite l'échec de son ambassade : un succès, séparant définitivement Andromaque de Pyrrhus, forcerait celui-ci à épouser Hermione. Astyanax n'est qu'un pion dans une partie d'échecs entre piètres joueurs, mus par leurs passions et non par la raison d'État voire la raison tout court. Les fils de héros ne sont pas à la hauteur de leurs pères, c'est une génération désorientée. Pyrrhus, au contraire d'Oreste, a participé à la guerre, mais n'y a pas accompli d'exploits comme son père ; si sa présence était exigée par le destin, le sacrifice de Polyxène et le meurtre de Priam ne sont pas des faits d'armes. Sa « gloire » militaire lui est pourtant montée à la tête. Quand il la rappelle en défiant la Grèce, il ressemble plus à un *miles gloriosus* qu'à un héros. Sûr de lui jusqu'à l'inconscience, orgueilleux, mais faible et velléitaire, il n'aspire qu'à réaliser ses désirs, fût-ce en ruinant son royaume. En tant que roi, c'est un anti-modèle. Oreste n'a pas davantage le sens des responsabilités, malgré les exhortations du fidèle Pylade. Il est certes horrifié quand Hermione lui ordonne de tuer Pyrrhus : un prince ne prend pas un régicide à la légère (même s'il n'en a pas encore vu chez lui les désastreux effets : Agamemnon est toujours vivant), mais il cède vite ; si ses compagnons, qui commettent effectivement le meurtre, ont des mobiles politiques (ils sont scandalisés de voir Pyrrhus trahir la Grèce), lui ne cherche qu'à obtenir Hermione. Aussi bien Pyrrhus qu'Oreste sont de déplorables exemples de princes.

La différence saute aux yeux avec le *Pertharite* de Corneille, qu'on a tant comparé à *Andromaque*. Grimoald a usurpé le trône de Pertharite ; croyant le roi mort et délaissant sa fiancée Eduige, sœur de Pertharite, il veut forcer Rodelinde, la reine veuve, à l'épouser et sur les conseils du traître Garibalde la menace de tuer son fils. Mais Rodelinde le connaît bien : elle sait que malgré ses récentes actions il reste foncièrement un homme d'honneur incapable d'un infanticide aussi mesquin. D'où sa réponse, qui l'a fait classer parmi les *inhumaines* de Corneille et défavorablement comparer à Andromaque par des critiques obtus : elle exige que Grimoald tue l'enfant *avant* de l'épouser, pour achever ses crimes et effacer toute trace du passé. Au bluff de Grimoald, elle oppose avec une calme certitude un autre bluff, préparant chez Grimoald déjà touché par le remords le revirement qu'accélèrera le retour de Pertharite. Grimoald, malgré ses fureurs, ne s'abandonne jamais totalement à ses passions, le seul danger viendrait de l'infâme Garibalde. L'enfant n'est pas vraiment un enjeu politique. Mais un tel bluff serait impensable face au caractère de Pyrrhus. Astyanax est un enjeu politique, mais pas pour les personnages de la pièce, dont les

---

<sup>107</sup> Saint Jérôme mentionne encore que le mari de sa correspondante Paule descend d'Oreste.

## Le tragique est-il subversif ?

objectifs réels sont autres. Sa véritable importance politique survient au dénouement, même si elle passe presque inaperçue : Pyrrhus, poussant le défi jusqu'au bout, l'associe au trône et l'adopte, le faisant entourer par sa propre garde pendant qu'il épouse Andromaque. Comme le pouvoir de Pyrrhus est souverain, il est obéi : tout naturellement, après le meurtre, garde et peuple étant « légitimistes », Astyanax devient roi sous la régence de sa mère qui prend le commandement contre les Grecs d'Oreste : *Et peut-être qu'encor Elle poursuit sur (eux) la vengeance d'Hector*. Le royaume passe aux mains des ennemis troyens dans une brusque et absurde inversion de légitimité, résultat désastreux et imprévisible de l'ambassade d'Oreste, le vieux Phénix seul ayant pressenti que la passion de Pyrrhus finirait en catastrophe. Catastrophe : c'est bien le sens premier du mot qui se manifeste ici, un renversement intégral débouchant sur le vide ou au moins l'instabilité.

Que ce fût là une véritable subversion, au sens étymologique, n'a sans doute pas effleuré les contemporains de Racine, la tragédie étant axée sur les désastres personnels et la politique du XVII<sup>e</sup> siècle n'étant pas menée par des passions aussi débridées. Même en 1780, l'*Andromaque* de Grétry n'y pensait pas non plus. Mais en 1819 le monde a changé. Des enfants comme Astyanax (Louis XVII, le roi de Rome) ont été des enjeux politiques. Des institutions multiséculaires, voire millénaires, se sont effondrées comme des châteaux de cartes, des souverains n'ont pas été à la hauteur de leur tâche. Des passions, autres qu'amoureuses mais plus violentes encore, ont régi la politique, semé dévastation et ruine, échafaudé passagèrement des constructions politiques qu'on aurait crues inimaginables. Comme après l'interminable guerre de Troie, le monde après un quart de siècle de guerres cherche un nouvel ordre et s'inquiète de ce qui peut l'ébranler. Le dénouement d'*Andromaque* pouvait prendre un sens nouveau, l'« élégie » racinienne devenant involontairement un brûlot.

On doit à Jeremy Commons une très fine analyse d'*Ermione*<sup>108</sup>. L'évolution des situations correspond à celle de la musique ; l'acte I, malgré des nouveautés comme l'ensemble à neuf voix, est d'une construction globalement classique, l'acte II, après le duo Andromaca-Pirro, est intégralement axé sur Ermione ; seul le *duettino* où Fenicio et Pilade déplorent la situation et la destruction par l'amour de la raison et du bon sens donne à l'héroïne un instant de trêve dans le chaos de ses sentiments : à ce chaos correspond une très grande variété dans la musique, dont la construction n'obéit plus à des règles normales. *Ce passage d'une forme reconnaissable à un drame musical qui se développe librement est également significatif dans un autre sens. Au début de l'opéra, l'Épire est gouvernée par un tyran. Les prisonniers troyens de Pirro, sauf Andromaca, sont condamnés à un cachot souterrain. Et Andromaca y échappe seulement parce que Pirro est tombé amoureux d'elle et a abandonné Ermione. C'est le tableau de la main lourde d'un autocrate, mais c'est au moins un gouvernement. À la fin tout a changé. Pirro a été assassiné et la populace d'Épire, nous dit-on –elle n'apparaît pas en scène-, veut une vengeance. Pilade et les siens traînent un Oreste démoralisé vers la sécurité de son vaisseau, et la scène, alors que le rideau tombe, reste vide sauf le corps inconscient –ou le cadavre ?- d'Ermione. Si la forme musicale conventionnelle a été rompue, la règle politique a débouché sur l'anarchie. Loin de condamner l'acte I parce qu'il observe*

---

<sup>108</sup> Plaquette de l'enr. Opera Rara.

*les formes reconnues, je suggèrerais que le passage de la forme à la liberté devrait être vu comme l'équivalent musical de ce qui arrive dans l'action. Cet écroulement des règles et de l'ordre est le résultat direct de la jalousie d'Ermione, de son amour possessif et obsessionnel et de son implacable volonté de vengeance. Ses émotions contradictoires échappent absolument à tout contrôle. Elles amènent à l'assassinat de Pirro, elle détruisent moralement Oreste, et en leur laissant un cours aussi débridé elle se détruit finalement elle-même. C'est la désintégration psychologique d'un personnage sous une pression extrême, une désintégration qui étend sa force destructrice à ceux qui l'entourent, et par là à l'État et au corps politique. Il est absolument adéquat, symboliquement adéquat, que la scène soit abandonnée et désertée au rideau final, sauf pour sa silhouette apparemment sans vie. Le pire est peut-être que cette désintégration politique, ni Ermione ni les autres protagonistes ne l'ont voulue ni même prévue : uniquement préoccupés de leurs propres passions, sans souci du bien commun, ils ont oublié qu'ils étaient responsables de l'avenir d'un peuple, de la paix ou de la guerre, dont seuls Pilade et Fenicio se soucient.*

*Ermione s'achève donc dans le chaos politique. Rossini lui-même, sans évoquer ce point, a écrit le 19 février, en pleine composition, que le sujet était peut-être trop tragique. Sans doute le gouvernement a-t-il perçu avant le public les virtualités subversives et pris des mesures immédiates, vraisemblablement en accord avec Rossini et Barbaja : ainsi s'expliquerait qu'après cinq représentations complètes, les deux dernières aient supprimé l'acte II. La fin de l'acte I, Pirro s'appêtant à livrer Astianatte, fournissait un dénouement, bancal certes, insatisfaisant et contraire à sa source, mais pas réellement « politiquement incorrect ». La disparition rapide de l'œuvre n'a pas suscité de réaction : Jeremy Commons a étudié le peu qu'on possède de la presse contemporaine : pas de traces, pas de compte-rendu dans le *Giornale del Regno delle Due Sicilie*. On ne connaît qu'une lettre du correspondant milanais de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* (17.7.1819) à son journal à Leipzig : *Le nouvel opéra de Rossini, Ermione, donné au San Carlo pendant le Carême, n'a pas eu du tout de succès. On a tenté cependant de garder secret ce fiasco, au point que même à Milan la nouvelle n'a été reçue que très tard.* Ce serait un cas de silence organisé de la presse unique dans l'histoire. Mais la musique n'était pas en cause : deux extraits ont aussitôt circulé, la cavatine d'Oreste et son duo avec Ermione, *Amarti ? Ah si, mio ben*. Les amis de Stendhal, probablement convaincus que Racine ne pouvait être que réactionnaire et dépassé, n'ont ni flairé les possibilités politiques ni attribué le fiasco à la Colbran : Stendhal n'a manifestement rien entendu sur *Ermione*. La peinture la plus nette d'un désastre politique intégral est passée inaperçue. Mais il est évident que ni Rossini ni Tottola ne l'avaient voulue et que l'escamotage, remarquable, a été accompli avec leur complète complicité ; on conçoit que Rossini n'ait jamais tenté de monter *Ermione* ailleurs et se soit empressé d'en réutiliser nombre de passages, tout en prévoyant que c'était un *opéra pour l'avenir*. On ne retrouvera guère une calamité politique égale au finale d'*Ermione*, sauf la *Tétralogie* si on néglige la rédemption par l'amour, dont les effets n'apparaissent pas ; dans *Un ballo in maschera*, la solitude absolue du meurtrier qui a tout perdu s'accompagne d'un vide politique (Renato lui-même disait *Te perduto, ov'è la Patria Col suo splendido avvenir*), mais on sait bien qu'un gouverneur de Boston sera remplaçable (comme un roi de Suède, dont la succession était assurée) ; même *Tosca*, avec quatre morts et des personnages mineurs pour*



## Le tragique est-il subversif ?

seuls survivants, ne va pas si loin : ni Scarpia, ni Angelotti, ni Mario ne sont irremplaçables.

Nombreuses après *Ermione*, les fins tragiques ne sont pas toujours politiques. Et si les livrets peuvent contenir des éléments subversifs, ce n'est pas obligatoirement plus volontaire que dans *Ermione* même.

Bellini fait sonner très haut *Libertà* dans le duo patriotique d'*I Puritani*, parce que, écrit-il à Florimo, à *Paris on aime le mot de liberté*, mais prévoit volontiers de le remplacer en Italie par *Lealtà* ou *fedeltà* (la version « de Naples » pour Malibran – créée en 1886 à Bari !- supprime ce duo, apparemment sans regrets). Mercadante, écrivant vingt-et-un opéras de 1819 à 1826 et dix-neuf autres de 1826 à 1836, avait probablement peu de temps pour la politique. Il a certes fourni au *Risorgimento* son premier hymne, *Chi muore per la patria Vissuto ha assai*, mais les paroles de ce chœur de *Caritea regina di Spagna* ont été pour cela modifiées. Le librettiste Pola avait écrit *per la gloria*, les frères Bandiera et d'autres ont chanté *per la patria*. Le premier souci politique de Mercadante, d'après les sujets connus de ses œuvres, semble avoir été le patriotisme, dans des opéras aussi divers que *Caritea*, *I Normanni a Parigi*, *Orazi e Curiazi* ou la tardive *Virginia*, voire assez gratuitement dans un chœur du *Bravo* ou dans *Il Giuramento* avec le combat contre Agrigente. Il a repris maints sujets et livrets anciens qu'on ne peut taxer de subversion (*L'apoteosi d'Ercole*, *Scipione in Cartagine*, *Le nozze di Telemaco ed Antiope*, *Nitocri*, *Ipermestra*, *Ezio*, *Adriano in Siria*, *La Vestale*, *Orazi e Curiazi*, *Medea*). Pour Pacini, la protection de Pauline Bonaparte-Borghèse ne semble guère avoir marqué son œuvre, du moins dans la faible partie actuellement disponible. Lui aussi reprend des sujets dépourvus de sens politique important (*Medea*, *La regina di Cipro*, *L'Ebreà*), des romans à la mode de Scott (*Ivanhoe*, *Il Talismano*, *Il contestabile di Chester*) ou de Mme Cottin (*I crociati in Tolemaide ovvero Malek-Adel*), de vieux livrets (*Cesare in Egitto*, *Temistocle*, *Alessandro nell'Indie*, *Niobe*, *Furio Camillo*, *Merope*, *Il Cid*, *La Vestale*). Donizetti a manifesté le désir de bousculer les règles dans une lettre à Mayr (1.1.1828) : ayant terminé l'acte I de *L'esule di Roma* par un trio, innovation applaudie, il annonçait à son ancien maître *L'an prochain je finirai le premier acte sur un quatuor et le deuxième sur une mort* ; programme réalisé en deux étapes, un quatuor final et trois morts en coulisse dans *Il paria*, trois morts sur scène dans *Imelda de' Lambertazzi*. Et il a indéniablement joué un rôle dans l'assombrissement des fins. Mais en 1828 il semble avoir surtout envie de faire des expériences *musicales* : la mise sur le même plan du quatuor et de la mort est révélatrice, ce sont des exercices de style et il ne paraît pas toujours prendre ses tragédies au sérieux, ainsi quand il décore en marge la mort de Bianca d'un crâne et de tibias croisés avec pour commentaire *convulsioni e morte*. Plus tard, le goût du noir lui est peut-être venu du malheur et de la maladie, la mort de sa femme, la syphilis et finalement la folie. Mais il ne semble pas s'être voulu subversif ni avoir été ressenti comme tel. Comme pour Rossini ou Bellini, la haine de Stendhal est ici un indice<sup>109</sup>. Quant aux librettistes de Donizetti, seul Ruffini qui ne fit pour lui que des remaniements est vraiment « marqué », avec peut-être Bardari<sup>110</sup> ; Scribe

---

<sup>109</sup> Voir « Stendhal et l'opéra italien ».

<sup>110</sup> Sur Ruffini, admirateur de Mazzini et exilé politique, W. Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, p. 592. Sur Bardari (librettiste de *Maria Stuarda* à dix-sept ans), *ibid.* p. 584, mais ses activités politiques ne

est le seul à avoir à son actif une révolution réussie (avec *La Muette de Portici* qui déclencha à Bruxelles l'insurrection de l'indépendance belge), mais sans doute involontairement : il a composé une dizaine de livrets ou de pièces de théâtre par an pendant un demi-siècle et n'avait probablement pas beaucoup de temps pour penser<sup>111</sup>. On lui a prêté un goût du « juste milieu » très louis-philippard, mais qui n'est pas manifeste dans tous ses livrets, *Le duc d'Albe* par exemple.

Vers 1840 seulement les choses semblent évoluer avec la liaison de plus en plus étroite entre opéra et *Risorgimento*, pour le public plus encore peut-être que pour les auteurs<sup>112</sup> : le *Va pensiero* de *Nabucco* ne semble pas avoir été écrit avec des arrière-pensées politiques, même si le public (comme pour le chœur de *Caritea* quelques années plus tôt) s'est hâté de le détourner. Verdi n'a pas manqué d'exploiter ce filon et il partageait les rêves patriotiques de ses contemporains. Mais *Viva Verdi* ne prend qu'en 1859 son sens politique, *Viva Vittorio Emanuele*, *Re D'Italia*. Encore a-t-on parfois l'impression chez Verdi, malgré son indéniable sincérité, que le thème patriotique est aussi « alimentaire ». Le sentiment se mêle à un réalisme très pratique, parfois comique, ainsi dans la lettre à Piave du 21 avril 1848 : *Encore quelques mois, et l'Italie sera libre, unifiée, républicaine... Tu me parles de musique ?... En 1848, il n'y a qu'une seule musique qui soit douce aux oreilles des Italiens, la musique du canon ! Pour tout l'or du monde je n'écrirai pas une seule note ; que d'immenses remords j'aurais à utiliser du papier à musique, qui pourrait servir à fabriquer des cartouches... Il faut que je retourne en France, pour divers engagements et diverses affaires. Figure-toi : en plus de l'ennui d'avoir à écrire deux opéras, j'ai quelques sommes d'argent à y toucher... Dans la crise actuelle, je ne peux pas négliger une somme qui pour moi est très importante... Je suis ivre de joie ! Te rends-tu compte, plus d'Allemands ! Tu sais combien je les aime. Cette lettre évoque une *aria buffa* par son désordre et ses contradictions, mais révèle clairement ce qui compte désormais, la patrie et plus encore le rejet des Allemands, c'est-à-dire des Autrichiens. La république ne restera pas longtemps dans ses propos. La patrie, les héros de Verdi et de Solera, le plus engagé sans doute de ses librettistes, peuvent mourir pour elle ou vivre après l'avoir sauvée, cela ne compte plus, même si les fins noires deviennent fréquentes. Seule importe l'exaltation du patriotisme, en rose, en noir ou en demi-teinte, comme dans l'air d'Ezio d'*Attila*.*

Peut-être en 1834 Ferdinand II de Naples, qui ne deviendra *Il Re Bomba* que quinze ans plus tard, avait-il pressenti en le redoutant le caractère intrinsèquement subversif, à long terme, du romantisme noir à la Hugo. Mais peut-être, sous l'influence ou non de sa femme, se lassait-il simplement, dans les soirées de fête, de voir et d'infliger à son entourage de sombres histoires d'inceste, d'adultère ou de folie, avec trois ou quatre cadavres au dénouement. Pour rappeler à l'homme que la

---

datent que de 1848. Au contraire, Romani, dont Donizetti composa sept livrets originaux (*Chiara e Serafina*, *Alina regina di Golconda*, *Anna Bolena*, *Ugo conte di Parigi*, *L'elisir d'amore*, *Parisina* et *Lucrezia Borgia*) et deux écrits pour d'autres (*Rosmonda d'Inghilterra* et *Adelia*, pour Coccia), a une solide réputation de conservateur.

<sup>111</sup> Il écrivit pour Donizetti *Les Martyrs*, *Le duc d'Albe* et *Dom Sébastien*, et collabora à *La Favorite*. En outre, *Il Giovedì grasso* s'inspire de son *Nouveau Pourceaugnac*, *Il castello di Kenilworth* de son livret pour le *Leicester* d'Auber, *I pazzi per progetto* de sa *Visite à Bedlam*, *Betly* du *Chalet* (pour Adam).

<sup>112</sup> Chercher des allusions politiques dans les passages apparemment les plus anodins semble être devenu un véritable jeu de société.

## Le tragique est-il subversif ?

joie n'est pas éternelle, il y avait déjà, ces jours-là, la messe et le sermon. Rose ou noir, l'opéra n'a décidément pas d'interprétation politique univoque et mieux vaut ne pas lui en inventer à tout prix : comme dirait la *dame du lac*, Elena, *Il silenzio sia loquace...*



STENDHAL ET L'OPÉRA ITALIEN :  
CRITIQUE OU PROPAGANDE ?

Stendhal aime-t-il la musique ? Provocation, dira-t-on. Il proteste beaucoup de cet amour, surtout dans *La Vie de Henri Brûlard*<sup>1</sup>. Et pourtant... pour lui, le livret de *Così fan tutte* était fait pour Cimarosa, mais étranger au génie de Mozart<sup>2</sup> : il n'a pas vu que seul ce génie pouvait faire un chef-d'œuvre de cette banalité. Il voudrait que *Les Noces de Figaro* eussent été mises en musique par l'aimable Fioravanti<sup>3</sup> et affirme *Il n'est personne qui n'ait mal à la tête et qui ne soit mortellement fatigué à la fin des quatre actes des Nozze di Figaro*, à moins qu'on n'intercale une heure et demi de ballet ou d'entracte<sup>4</sup>. Le finale des *Noces* est *le plus beau des chants d'église* (qu'il déteste). Dans ce *chef d'œuvre de la mélancolie*, il rêve d'entendre en Almaviva Nozzari ou Davide<sup>5</sup>. A-t-il entendu un ténor dans ce rôle<sup>6</sup> ou confond-il avec le *Barbier* (de Paisiello, à cette date) ? Il n'a jamais feint d'aimer la musique symphonique, malgré ses dissertations sur Haydn : que le *Barbier* de Rossini évoque pour lui une symphonie de Beethoven donne sa mesure. On sait l'opinion de Berlioz sur *ce petit homme au ventre arrondi, au sourire malicieux, qui veut avoir l'air grave, le consul de Civitavecchia, un homme d'esprit, M. Beile, ou Bayle...*, qui a écrit une *Vie* de Rossini sous le pseudonyme de Stendhal, et les plus irritantes stupidités sur la musique, dont il croyait avoir le sentiment<sup>7</sup>. En 1826, Stendhal souhaite qu'on « arrange » ses chers Paisiello et Cimarosa, qu'il trouve soudain languissants : *Nos arrangeurs ont beaucoup de science et peu d'idées. Il n'est peut-être pas un air de Cimarosa qui ne présente une idée claire, originale, frappante... Les accompagnements ont vieilli, hé bien, changeons les accompagnements... Comme Cimarosa a fait cent opéras et Paiesiello (sic) deux cents, l'arrangeur aura la liberté de prendre trois ou quatre opéras pour en faire un seul*<sup>8</sup>. Il faudra faire arranger d'anciens opéras de Cimarosa par MM. Paër et Rossini, qui toucheraient

---

<sup>1</sup> Cf. F. Claudon, *L'idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal*, Paris 1979.

<sup>2</sup> *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase* (infra citées VH, rééd. Paris 1978 « Les Introuvables » préf. V. del Litto, p. 330. Titre complet *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Jh Haydn, suivies d'une Vie de Mozart et de Considérations sur l'état présent de la musique en France et en Italie*). Premier ouvrage de Stendhal (sous le nom de Louis César Alexandre Bombet) en 1815, plagiat vite dénoncé de Carpani sur Haydn, Winckler et Cramer pour Mozart, Baretti et Sismondi sur Métastase, avec de rares opinions personnelles.

<sup>3</sup> VH p. 324.

<sup>4</sup> *Vie de Rossini* (infra VR) rééd. 1977, « Les Introuvables », préf. V. del Litto, II 220.

<sup>5</sup> VH, p. 327.

<sup>6</sup> En France au moins, Almaviva et Don Giovanni ont fréquemment été transposés pour ténor.

<sup>7</sup> Berlioz, *Mémoires*, ch. 36.

<sup>8</sup> *Journal de Paris*, 7.10.1826 (repris avec ses autres critiques dans *Notes d'un dilettante*).

*les droits d'auteur*<sup>9</sup>. L'idée n'est pas neuve : Dauvergne avait « arrangé » Destouches, Campra, La Barre ou Lully. Le *Mercure de France* en décembre 1773 disait de Callirhoé : *On écoute sans intérêt et sans plaisir des chants qui étaient trop lents... Cependant, on applaudit plusieurs airs de danse et quelques morceaux de symphonie où l'on sentit la touche moderne d'un habile compositeur* [Dauvergne]. En 1778, le *Mercure* complétait en souhaitant *qu'aujourd'hui quelqu'un de nos bons musiciens voulût travailler sur cet ouvrage* (le livret étant apprécié). Stendhal savait-il que là encore, il était bien *un homme du XVIII<sup>e</sup> siècle* ?

Alors, aime-t-il l'opéra pour lui-même, ou parce que l'opéra vers 1815 devient *pour le public*, sinon pour les auteurs, un moyen privilégié d'opposition<sup>10</sup> ? Dès 1817 Stendhal, quand il prend ce nom, prétend parler politique malgré lui : *La musique est le seul art qui vive encore en Italie... <L'auteur> veut s'occuper de musique : la musique est la peinture des passions... L'auteur ne voulait que s'amuser, et son tableau finit par se noircir des tristes teintes de la politique*<sup>11</sup>. Cette profession de foi ne trompe personne : *Politique est le mot-clé de l'ouvrage, ainsi que, d'ailleurs, d'une grande partie de l'œuvre de Stendhal*<sup>12</sup>. Dans la *Vie de Rossini*, publiée le 18 novembre 1823, les propos techniques masquent mal le but : l'année du Congrès de Vérone où Rossini fait figure de symbole, peu important à Stendhal *canto spianato* et *appoggiatura*. Pour paraphraser *Hamlet* (III 2), *(He) doth protest too much, methinks*. Pour lui ou ses amis libéraux d'Italie, la critique est d'abord ou uniquement un moyen d'opposition. Sa haine de l'opéra français le prouve. Il prolonge les querelles du XVIII<sup>e</sup> siècle, Gluck et ses successeurs continuant Rameau comme *vieilles perruques*, modèles de *vieille musique française* à enterrer. Il aime Pergolèse, cite Rousseau sur la musique française et apprécie son *Devin de Village*<sup>13</sup>. On se croirait dans la Querelle des Bouffons. En 1815, pour une fois lucide, il proclame *En musique, comme pour beaucoup d'autres choses, hélas ! je suis un homme d'un autre siècle*<sup>14</sup>. Ce chantre du *romanticisme* écoute l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle en homme du XVIII<sup>e</sup>, esthétiquement et politiquement. La *Vie de Rossini*, le *Journal*, les *Voyages en Italie*, la *Vie de Henri Brûlard*, les *Mémoires d'un touriste*, la *Correspondance*<sup>15</sup>, laissent voir le Bien ou le Mal selon lui dans l'opéra italien<sup>16</sup>. Quand il se dit *Rossiniste de 1815*, c'est une vérité profonde : il aime le Rossini du temps de l'occupation française, ce temps qu'il a peu connu, dans le bref passage en 1800 où il est tombé amoureux de Milan, la nostalgie d'un rêve.

<sup>9</sup> *Journal de Paris* 13.5.1827.

<sup>10</sup> Ses critiques, de 1824 à 1827, paraissent dans le *Journal de Paris*, libéral.

<sup>11</sup> *Rome, Naples et Florence en 1817* (infra RNF), éd. Pléiade, *Voyages en Italie*, 1973, p. 3.

<sup>12</sup> RNF, p. 1322-1323, n. 10 (V. del Litto).

<sup>13</sup> RNF p. 23. Ses propos désobligeants sur la musique française rempliraient un volume.

<sup>14</sup> VH p. 407.

<sup>15</sup> Sauf pour les *Vies* et les *Mémoires d'un touriste* (MT), rééd. Paris « La Découverte », 1981, 3 vol., on cite l'éd. de la Pléiade : *Œuvres intimes*, 2 vol., 1981-1982 (*Journal* -J- et *Vie de Henri Brûlard*, VHB), *Voyages en Italie*, 1973, *Correspondance* (C), 3 vol. 1968.

<sup>16</sup> Inutile d'évoquer les Allemands. Stendhal juge bruyant le *Freischütz* de Weber, bâille en entendant Paër ou Mayr et s'il avait vécu aurait sifflé *Tannhäuser* comme les membres du Jockey Club : il veut des ballets reposants et la bacchanale ne l'est pas.

## Stendhal et l'opéra italien

Parmi les symboles du Mal, l'archétype est la cantatrice Isabella Colbran, mais en fort bonne compagnie. Isabel(la) Angela Colbran<sup>17</sup> (Stendhal écrit Colbrand), élève notamment de Crescentini, débuta en concert à Paris en 1801, sur scène en Espagne en 1806, chanta à Bologne puis en 1808 à la Scala, en 1811 à Naples. Maîtresse de Barbaja puis de Rossini qu'elle épousa le 16 mars 1822, elle quitta la scène après une désastreuse *Zelmira* en 1824 à Londres et se sépara légalement de Rossini en 1837. De 1805 à 1820 environ, sa voix couvrait près de trois octaves, d'après les rôles écrits pour elle par les plus grands compositeurs. Stendhal la déteste et, toujours malveillant, lui donne quarante à cinquante ans en 1819 quand elle en a trente-quatre<sup>18</sup> ! Il fait d'elle une description qui semble enthousiaste dans *Elisabetta, regina d'Inghilterra* de Rossini<sup>19</sup> : *Mademoiselle Colbrand, dans Élisabeth, n'avait point de gestes, rien de théâtral, rien de ce que le vulgaire appelle des poses ou des mouvements tragiques. Son pouvoir immense, les événements importants qu'un mot de sa bouche pouvait faire naître, tout se peignait dans ses yeux espagnols si beaux et dans certains moments si terribles... C'était la manière d'être d'une femme belle encore, qui dès longtemps est accoutumée à voir la moindre apparence de volonté suivie de la plus prompte obéissance... Il était impossible de ne pas sentir que, depuis vingt ans, cette femme superbe était reine absolue. C'est cette ancienneté des habitudes que le pouvoir suprême fait contracter qui formait le trait principal du jeu de cette grande actrice.* L'éloge pourrait recéler quelque perfidie, dans le flou des dates : cette autocrate vieillissante, c'est Élisabeth, quinquagénaire qui règne depuis près de trente ans<sup>20</sup>, mais n'est-ce pas aussi son interprète, alors âgée de trente ans et dont la royauté vocale n'avait pas dix ans ? Pour l'air final, *Bell'alme generose*, les fleurs sont ouvertement empoisonnées : *Nous fûmes plus de quinze représentations avant de pouvoir porter un œil critique sur ce morceau superbe... Rossini a réuni, je crois, tous les défauts de son style dans ces vingt ou trente mesures. Le chant principal est étouffé sous un déluge d'ornements déplacés et de roulades qui ont l'air d'être écrites pour des instruments à vent, et non pour une voix humaine. Mais il faut être juste ; Rossini arrivait à Naples ; il voulait réussir, il dut s'attacher à plaire à la prima donna qui gouvernait entièrement le directeur Barbaja. Or, mademoiselle Colbrand n'a jamais eu de pathétique dans son talent ; il a été magnifique comme sa personne... C'était Élisabeth donnant des ordres du haut du trône, et non pas pardonnant avec générosité<sup>21</sup>.* Le ton est donné, c'est ce que Stendhal écrira de plus aimable sur la Colbran. Étant à Milan<sup>22</sup>, il n'a pu voir la première le 4 octobre 1815 dans *la loge de la princesse de Belmonte*<sup>23</sup>, ni les quinze soirées suivantes : nous ignorons quand il a vu l'œuvre et même s'il l'a vraiment vue.

<sup>17</sup> Madrid 2.2.1785 -Castenaso (Bologne) 7. 10.1845. Auteur de quatre volumes de chansons.

<sup>18</sup> Lettre à Mareste, 2.11.1819, C I p. 995.

<sup>19</sup> SC 4.10.1815, Schmidt. VR, I, p. 225-227.

<sup>20</sup> Le livret se passe nécessairement entre les morts de Marie Stuart, 1587, et de Leicester, 1588.

<sup>21</sup> VR, I, p. 230-231.

<sup>22</sup> J, I, p. 947-948 : il ne quitte pas Milan dans cette quinzaine d'octobre qui voit sa rupture avec Angela Pietragrua.

<sup>23</sup> VR, I, p. 221. Jeanne-Catherine, princesse de Belmonte, princesse de Courlande, épouse de F. Pignatelli, figure souvent dans les souvenirs imaginaires de Stendhal.

Il n'a pu entendre la Colbran qu'en février 1817, dans *Otello*<sup>24</sup> : *Rien de plus froid. J'ai essayé cinq fois cette rapsodie*<sup>25</sup>. À cette date, il atteint un paroxysme de haine contre tout ce qui est Bourbon : ses platitudes pour rentrer en grâce en montrant qu'il ne s'est pas rallié à l'usurpateur en 1815<sup>26</sup> n'ont pas d'effet. Il épouse donc les partis pris des opposants napolitains, pour qui le San Carlo, reconstruit par Barbaja après l'incendie de 1816, devient un symbole : *En entrant dans le nouveau Saint-Charles [12.1.1817], le roi de Naples, pour la première fois depuis douze ans, se sentit vraiment roi. À partir de ce moment, M. Barbaja a été le premier homme du royaume... (Il) protégeait mademoiselle Colbrand, sa première chanteuse. Mademoiselle Colbrand, aujourd'hui Madame Rossini, a été de 1806 à 1815 une des premières chanteuses de l'Europe. En 1815, elle a commencé à avoir souvent la voix fatiguée ; c'est ce que, chez les chanteurs du second ordre, on appelle vulgairement chanter faux. De 1816 à 1822, mademoiselle Colbrand a ordinairement chanté au-dessus ou au-dessous du ton, et a été ce qu'on appelle partout exécrable ; mais c'est ce qu'il ne fallait pas dire à Naples. Malgré ce petit inconvénient, mademoiselle Colbrand n'est pas moins restée première chanteuse du théâtre de San-Carlo, et a été constamment applaudie ... Vingt fois je me suis trouvé à San-Carlo. Mademoiselle Colbrand chantait tellement faux qu'il était impossible d'y tenir... Pendant la durée éphémère du gouvernement constitutionnel de 1821, mademoiselle Colbrand n'a osé paraître sur la scène qu'en se faisant précéder par les plus humbles excuses*<sup>27</sup>. Le public témoigna de mille manières sa profonde impatience ; toujours le pouvoir sans bornes se fit sentir... Cet acte de complaisance du roi pour son M. Barbaja lui a aliéné plus de cœurs que tous les actes de despotisme... En 1820, pour procurer une vraie joie aux habitants de Naples, ce n'est pas la constitution d'Espagne qu'il fallait leur donner, c'est mademoiselle Colbrand qu'il fallait ôter<sup>28</sup>. Nous ignorons ce qu'était alors la voix de la Colbran : Stendhal dénierait tout sérieux aux éloges de la presse officielle et le maintien par faveur d'une cantatrice vieillie a été chose courante, récemment encore, en URSS. Mais quand on voit les rôles écrits pour elle entre 1816 et 1822 par Rossini, on ne peut guère prendre Stendhal au sérieux : seul un fou aurait écrit des rôles si épuisants pour une cantatrice finie. Stendhal ne peut publier en 1823 les vraies raisons de sa haine envers Barbaja, *ce garçon de café qui, à force de jouer, et surtout de trancher au pharaon, et de donner à jouer, s'est fait une fortune de plusieurs millions,... formé aux affaires à Milan, au milieu des fournisseurs français, faisant et défaisant leur fortune tous les six mois, à la suite de l'armée*<sup>29</sup>. Barbaja, lui, a changé de camp à temps (ou joué double jeu auparavant). Lors du congrès de Laybach, il a été le concurrent malheureux des Rothschild pour financer

---

<sup>24</sup> Liv. Berio, Naples, Teatro del Fondo, 4.12.1816.

<sup>25</sup> RNF p. 44. L'éd. de 1826 nuance, mais la VR, I, p. 292-324, confirme la première réaction.

<sup>26</sup> C I p. 863 s. (au duc de Feltre, 20.4.1817).

<sup>27</sup> VR, I, p. 213.

<sup>28</sup> VR, I, p. 236-237.

<sup>29</sup> VR, I, p. 209. Domenico Barbaja (Milan, v. 1778-Pausilippe, 19.10.1841), concessionnaire en 1808 des tables de jeu du foyer de la Scala, devint le 7.10.1809 directeur des théâtres de Naples (San Carlo et Nuovo, puis Fondo et Fiorentini) et le resta malgré les changements politiques. En 1821-1828, grâce au comte Gallenberg, ambassadeur d'Autriche et compositeur, il dirigea le Kärntner-Theater et le Theater an der Wien, où il invita Rossini en 1822. Directeur de la Scala et de la Canobbiana (Milan) en 1826.



## Stendhal et l'opéra italien

l'expédition autrichienne à Naples en 1821<sup>30</sup>. Cette éminence grise du roi de Naples ne se bornait pas à organiser les distractions du royaume, mais jouait un rôle politique d'autant plus important, semble-t-il, qu'il reste mal connu. Il paraît avoir été la seule chance « nationale » pour une unité italienne autour de Naples. Après son éviction par Rothschild, voulue par Metternich, Naples doit tout à l'Autriche et ne peut agir contre elle. Mais en 1820, des Napolitains (peut-être Cesare della Valle, librettiste de *Maometto II*) rêvent d'une Italie unie bourbonnienne. Le rêve annihilé en 1821, Naples n'aura plus sa chance.

Or Rossini, protégé de Barbaja qui lui fait une situation financière exceptionnelle<sup>31</sup>, est aussi l'amant de la Colbran. *Ainsi, le public de Naples, toujours séduit par le talent musical de Rossini, a toujours eu la meilleure envie de le siffler. Sifflets politiques, auxquels Stendhal invente une raison musicale : Rossini, ne pouvant plus compter sur la voix de mademoiselle Colbrand, s'est jeté de plus en plus dans l'harmonie allemande.* Stendhal cite ce germanisme de Rossini dès 1816 pour *Otello (son chef d'œuvre dans le style fort et allemand)*, mais en voit l'origine dans le relatif échec d'*Armida* en 1817, attribué à la *voix incertaine de mademoiselle Colbrand*<sup>32</sup>. Rossini aurait pris sa revanche avec *Mosè in Egitto*<sup>33</sup>, cherchant à *conquérir un succès sans employer la voix de mademoiselle Colbrand ; comme les Allemands, il eut recours à son orchestre, et de l'accessoire fit le principal*<sup>34</sup>. D'autres parlent alors de germanisme, mais pas pour les mêmes œuvres : le 3 décembre 1817, le *Giornale delle due Sicilie* compare la musique d'*Armida* à une *jeune fille charmante qui montre clairement ses origines germano-italiennes*. Pour le critique moderne Luigi Rognoni, qui n'a pas dû lire Stendhal, il est difficile d'imaginer un *jugement plus arriéré, réactionnaire et Bourbon (sic), même dans la culture provinciale de l'Italie méridionale du temps*<sup>35</sup>. En fait, on le verra pour Verdi vers 1860, tout ce qui est nouveau est dit allemand. Or en 1816-1822, Rossini, déjà accusé de se répéter, réutilise en effet certaines pages mais en même temps se renouvelle et renouvelle l'opéra. La redécouverte de ses *opere serie* de Naples a démontré qu'il avait en ces six ans transformé le genre, en le faisant sortir du XVIII<sup>e</sup> siècle. On lui doit la fin du *recitativo secco* (remplacé par des récitatifs accompagnés) et la multiplication des ensembles. Il ne revient (partiellement) au genre ancien que hors de Naples, notamment quand il écrit pour Milan, très conservatrice. Stendhal déteste les réformes de Rossini, notamment l'écriture des ornements, attribuée à la perte de voix de la Colbran : *Rossini fut obligé de fuir davantage encore le chant spianato et de se jeter avec encore plus de fureur dans les gorgheggi, seule partie du chant dont mademoiselle Colbrand pût se tirer avec honneur*<sup>36</sup>. La querelle entre chant *spianato* et chant orné, riche en vocalises, a eu encore des effets comiques vers 1960<sup>37</sup>. Mais si la Colbran n'avait plus qu'une voix

<sup>30</sup> Egon Cesar, comte Corti, *La maison Rothschild, l'essor*, Paris 1929.

<sup>31</sup> VR, I, p. 210 : 12000 francs par an et un intérêt dans les jeux tenus à ferme par Barbaja.

<sup>32</sup> VR, I, p. 237, 307, 238.

<sup>33</sup> Tottola, SC 5.3.1818.

<sup>34</sup> VR, I, p. 238.

<sup>35</sup> Plaquette de l'enr. MRF d'*Armida*. En fait, Naples était alors la capitale musicale de l'Italie.

<sup>36</sup> VR, II, p. 133. VR, II, p. 129, 147, 161, etc.

<sup>37</sup> Renata Tebaldi, reine du *canto spianato* pour Toscanini et la critique, a chanté la prière de *Mosè* en 1946 à la réouverture de la Scala et repris en 1949 au Mai Musical florentin *L'Assedio di Corinto*, révision d'un rôle de la Colbran. Maria Callas, que ses détracteurs en 1950-1960 disaient uniquement

incertaine, ne valait-il pas mieux la laisser improviser ? Le rôle d'Armide, avec le vertigineux *D'amor al dolce impero*, du sol grave aux notes les plus aiguës en vocalises acrobatiques, n'a pu être écrit pour une voix exécrationnelle. Mais d'Armida, Stendhal ne paraît connaître qu'un duo. Car bien qu'il parle d'un *examen attentif des partitions écrites à Naples par Rossini*<sup>38</sup>, il en a entendu, au mieux, quatre sur dix<sup>39</sup>, et la Colbran seulement dans *Otello*. Quoi qu'il en dise, il n'était pas plus à la première de *Mosè* ou de *La Donna del Lago* qu'à celle d'*Elisabetta* ou de tout autre opéra de Rossini : pour *Mosè*, il était à Milan où il avait rencontré la veuille Mathilde Dembowska. Il y était encore pour la reprise du 7 mars 1819 avec la création de la *Prière* ; pour *La Donna del Lago*, il était en France<sup>40</sup>

Mais les opéras napolitains permettent de critiquer le gouvernement. Pour *Mosè*, la charge politique ne se masque pas : on connaît l'opinion de Stendhal sur les sujets bibliques. Le premier rôle y va à la basse Benedetti, mais la Colbran y chante. Tout est là pour faire ricaner Stendhal, témoin cette anecdote sur une famille napolitaine sans doute inexistante, où *Le fils aîné est carbonaro, l'autre dévoué au gouvernement actuel ; le père est de l'ancien parti du roi Murat et des innovations françaises, la mère est du parti dévot, et la fille est passionnée par les carbonari modérés qui veulent la constitution de France avec les Chambres ; je suppose qu'un homme qu'elle aime est exilé à Londres. Il arrive de là que dans cette famille très bien élevée, et très unie d'ailleurs, un silence de mort règne presque toujours à table... Le théâtre même et Rossini sont devenus des affaires de parti, sur lesquelles il faut observer le silence pour ne pas se mettre en colère... Bel opéra que le Mosè ! dit le fils cadet, partisan du roi. –Où, ajoute l'aîné, et joliment chanté ! hier soir la Colbran ne chantait faux (non calava) que d'un demi-ton seulement. Là-dessus silence complet. Mal parler de la Colbran, c'est mal parler du roi, et les deux frères sont convenus de ne pas se brouiller. Dans son analyse critique de *Mosè*, bien légère, Stendhal ne dit mot du rôle écrasant d'Elcia, qui pour lui est insignifiant, sauf quand la Pasta le chantera ; encore est-il surtout séduit par son turban<sup>41</sup> !*

Ce silence est de règle pour les autres opéras écrits pour la Colbran, sauf *La Donna del Lago*, le seul que Stendhal connaisse à peu près. De *Ricciardo e Zoraide*, il ne cite que des ensembles et un air de ténor : il a *peu vu cet opéra* et l'a mal entendu. Pour lui, il n'y a *point d'ouverture* ; or celle-ci, d'une douzaine de minutes, s'enchaîne au chœur d'entrée : c'est l'une des nouveautés de Rossini, que Stendhal ignore ou rejette. L'œuvre a eu *un fort grand succès*<sup>42</sup> : impossible de prétendre que

---

*coloratura*, à la Colbran, incapable de *canto spianato*, a ressuscité Bellini, le maître du *canto spianato* au XIX<sup>e</sup> siècle. Ici encore, les critiques n'étaient pas exclusivement musicales.

<sup>38</sup> VR II, p. 132.

<sup>39</sup> *Elisabetta* (peut-être), *Otello*, *La donna del Lago* et *Mosè* (on ignore où et quand). Il connaît peu ou pas *La Gazzetta* (Tottola, Fiorentini 26.9.1826, sa seule œuvre *buffa* à Naples ; la Colbran n'y chantait pas), *Armida*, *Ricciardo e Zoraide* (Berio, SC 3.12.1818), *Ermione* (Tottola, SC 27.3.1819), *Maometto II* (Della Valle, SC 3.12.1820), *Zelmira* (Tottola, SC 16.2.1822, qu'il découvre à Paris en 1826).

<sup>40</sup> Chronologie, *Œuvres intimes*, II, p. IX. VR, II, p. 99-108. Il prétend avoir été à la première de *La Gazzetta*, Sc. 31.5.1817, qu'il met le 16 juillet, VR II, p. 37, RNF p. 131-132. Il avait déjà quitté Milan pour Grenoble et Paris (*Œuvres intimes*, I, p. XXXIX. C I, p. 866).

<sup>41</sup> VR II, p.99-101 (sujets bibliques), II, p. 282-283. Analyse, VR II, p. 101-110 : *Introduction*, duo Elcia-Osiride et prière du passage de la Mer Rouge. Insignifiance d'Elcia, VR II, p. 181. Turban de Pasta, VR II, p. 109.

<sup>42</sup> VR II, p. 201-202. On ignore où et quand il a vu *Ricciardo* et même s'il l'a vu.

## Stendhal et l'opéra italien

Colbran chantait faux. Stendhal se contente de ne pas en parler. Même jeu pour *Ermione*, qu'il ne prétend même pas avoir vue ; cela lui aurait été impossible, puisque l'œuvre n'eut que sept représentations, dont deux réduites à l'acte I<sup>43</sup>. Mais ses sources napolitaines semblent lui faire défaut ; il a ignoré ce fiasco, qui l'aurait réjoui. Il ne sait presque rien de l'œuvre : *Rossini, pour varier, avait voulu se rapprocher du genre déclamé, donné aux Français par Gluck. De la musique sans plaisir physique pour l'oreille n'était pas faite pour plaire beaucoup à des Napolitains. D'ailleurs, dans Ermione, tout le monde se fâchait, et toujours, et il n'y avait qu'une seule couleur, celle de la colère*<sup>44</sup>. Le nom de Gluck damne l'œuvre, inspirée de Racine, autre bête noire de Stendhal. Mais *Ermione* aurait pu souffrir de ses nouveautés, non d'archaïsmes (et surtout de mobiles politiques ; ni Stendhal ni ses sources n'ont saisi ses potentialités subversives, involontaires mais considérables<sup>45</sup>) : un chœur pleure Troie pendant l'ouverture. On entend un extraordinaire ensemble à neuf voix. Et il n'y a pas que de la colère ou de la déclamation lyrique. La *gran scena* de l'héroïne abonde en *floriture* rossiniennes, interrompues par la marche nuptiale de Pyrrhus et Andromaque. La couleur dominante est la souffrance jusqu'au *grande agitato* final où Hermione s'affole après avoir envoyé Oreste tuer Pyrrhus. Si *Un'empia mel rapi* est une page de déclamation lyrique, *Di, che vedesti piangere* et *Amata, l'amai*, sont des cantilènes élégiaques.

La politique revient avec éclat à la première de *La Donna del Lago*<sup>46</sup> (pour laquelle Stendhal était en France et non avec madame de Belmonte) : *Mademoiselle Colbran chanta son premier air, et fort bien. Le public mourait d'envie de siffler, mais il n'y avait pas moyen. Mais Nozzari, ténor pourtant apprécié de Stendhal, rate son entrée : Je me rappelle encore le cri soudain du parterre et sa joie d'avoir un prétexte pour siffler. Une ménagerie de lions rugissants à qui l'on ouvre les barreaux de leur cage, Éole déchaînant les vents en furie, rien ne peut donner une idée, même imparfaite, de la fureur d'un public napolitain offensé par un son faux, et trouvant une juste raison pour satisfaire une vieille haine. L'infortuné Nozzari, s'il faut ici accorder à Stendhal une ombre de crédit, aurait payé cher le fait que la cabale avait dû attendre. Puis, lors du chœur des bardes, un jeune officier au premier son des trompettes, se mit à imiter avec sa canne, le bruit d'un cheval au galop. Le public saisit cette idée, et à l'instant le parterre est plein de quinze cents écoliers qui imitent de toutes leurs forces et en mesure le bruit d'un cheval au galop*<sup>47</sup>. Quoi que dise Stendhal, ce n'est pas la santé du roi que ces officiers avaient portée avant la soirée. La cabale, manifeste, a échoué et l'évanouissement de Rossini doit être imaginaire.

Stendhal n'a pas vu, le 3 décembre 1820, *Maometto II*, et en dit peu de chose : *On m'écrivit qu'il avait du succès. Il y a des morceaux d'ensemble fort remarquables. Le libretto est, ce me semble, de M. le duc de Ventignano qui passe à*

<sup>43</sup> Stendhal en a cependant entendu la cavatine d'Oreste, introduite par Rubini dans *La Donna del Lago* : *chef d'œuvre de grâce et surtout d'élégance (Journal de Paris, 18.11.1825).*

<sup>44</sup> VR I, p. 239.

<sup>45</sup> Voir « Rose ou noir à l'opéra ».

<sup>46</sup> Liv. Tottola d'ap. W. Scott, SC 24.10.1819.

<sup>47</sup> VR II, p. 195-197.

*Naples pour le premier faiseur de tragédies du royaume*<sup>48</sup>. *Galli fut superbe dans le rôle de Maometto*<sup>49</sup>. Le succès de *Maometto II* fut en fait modéré : est-ce parce que le public, à Naples comme à Venise, aimait peu les fins tragiques ? Bien sûr, pas un mot sur la Colbran : c'est l'année où, d'après Stendhal, il fallait l'ôter pour plaire aux Napolitains, la période où elle entrait en scène précédée d'excuses ! Mais le rôle d'Anna Erizzo, plus difficile encore que celui de Pamyra dans la révision parisienne<sup>50</sup>, est après celui d'Ermione, le plus imposant écrit par Rossini. La scène finale, d'une demi-heure, avec quelques minutes pour les chœurs et des ornements effrayants, suffit à balayer les allégations de Stendhal sur la voix de la Colbran : Rossini n'était ni fou ni suicidaire. On remarque la façon dont Stendhal expédie le livret, qui contient deux thèmes subversifs, l'unité italienne en filigrane, et l'indépendance grecque. D'emblée, les Vénitiens de Nègrepont disent leurs épées *venete et itale* ; vingt-cinq ans plus tard, l'équation vénitien=italien sera jugée provocatrice (on ne la posera plus à Naples, l'unité étant confisquée par le Piémont-Sardaigne<sup>51</sup>). Le soulèvement grec commencera en 1821, mais on l'attendait : les philhellènes s'étaient rassemblés en Épire autour d'Ali de Tebelen, *le lion de Janina* (qui avait eu un poste à Nègrepont au début de sa carrière), dans l'espoir vite déçu qu'il s'appuierait sur les Grecs et leur cause dans sa propre révolte. Rossini s'intéressa à l'indépendance hellénique, avec sa cantate sur la mort de Byron, le manifeste philhellène qu'est *Le Siège de Corinthe*<sup>52</sup> et le rôle de la Grecque Delia<sup>53</sup>. En 1820, Stendhal, qui prétendra plus tard trouver dans la cause grecque un moyen d'opposition, n'éprouve pas d'intérêt pour ces questions. Il se vante de ne pas lire les livrets<sup>54</sup>, et sans doute, n'ayant pas vu *Maometto II*, l'a-t-il encore moins lu. Mais on ne lui en a apparemment pas signalé les éléments subversifs. Les modernes ne sont guère plus perspicaces : on lit dans un commentaire qui mêle *Le Siège de Corinthe* et *Maometto II*, *Élans patriotiques et appels à la lutte contre l'opresseur se font aussi discrets que possible... Il faut éviter que les Bourbons y décèlent la moindre allusion à la situation actuelle de Naples*<sup>55</sup> ; patriotisme et résistance à l'oppression emplissent pourtant le livret, même s'il n'est pas sûr que l'auteur pense à Naples.

Au contraire, Stendhal a lu *Zelmira*, dernier opéra napolitain de Rossini, et vu son sens politique, bien qu'il n'en dise mot. Les modernes ne relèvent pas davantage un sens politique évident. La tragédie de Belloy (1762), adaptée avec des modifications malheureuses (selon Radiciotti), est à première vue sans rapport avec l'actualité de 1820-1822. Les malheurs de l'héroïne sont à cet égard innocents ; pour sauver son père le roi Polidoro, Zelmira doit feindre d'être son ennemie et de l'avoir tué ; condamnée par son mari (qui, revenant de loin, ne connaît pas la situation) et

<sup>48</sup> Cesare della Valle, duc de Ventignano, tira en effet le livret de sa propre tragédie *Anna Erizzo*.

<sup>49</sup> VR II, p. 202.

<sup>50</sup> *Le Siège de Corinthe*, Balocchi et Soumet, 9.10.1826.

<sup>51</sup> Dans les années 1820 en revanche et jusqu'au règne de Charles-Albert, le Piémont de Victor-Emmanuel et de Charles-Félix est au moins aussi « réactionnaire » que Naples.

<sup>52</sup> Les héros ne sont plus vénitiens mais grecs. Surtout, Rossini et ses librettistes introduisent le rôle du vieillard Hiéros, qui bénit les étendards en prophétisant la revanche future et en évoquant le souvenir de Marathon et de Léonidas aux Thermopyles (la scène préfigure la prophétie de Zaccaria dans *Nabucco*).

<sup>53</sup> *Il Viaggio a Reims*, Balocchi, Paris TI 19.6.1825. Cf « La monarchie des lys ».

<sup>54</sup> VR I, p. 103, notamment.

<sup>55</sup> Plaquette de l'enr. EMI de *L'Assedio di Corinto* (qui mêle les versions de 1820 et 1826).

## Stendhal et l'opéra italien

par le vrai traître, qui comprend enfin qu'elle l'a joué, elle est sauvée *in extremis*, avec son père, selon les bonnes recettes du mélodrame. Rien d'important jusqu'ici, et on souscrirait à l'opinion de Stendhal sur l'ineptie du livret et la sottise du tyran. Mais il y a autre chose. Pourquoi avoir exhumé une tragédie de 1762 ? Parce qu'elle présente de remarquables analogies avec la situation récente de Naples. Le vieux Polidoro, renversé par l'envahisseur Azor, lui-même tué et remplacé par Antenore, est restauré par des troupes fidèles, revenues d'une guerre lointaine et commandées par son gendre Ilo. Allégorie limpide : le roi Ferdinand, deux fois détrôné par les Français, dépouillé de son pouvoir, sinon du trône, par les *carbonari* en 1820, est restauré dans sa souveraineté par l'Autriche en mars 1821. Veuf depuis 1807 de Marie-Thérèse de Naples et deux fois remarié, l'empereur François n'était plus exactement son gendre, mais la similitude globale des situations est évidente. Sans doute explique-t-elle une anomalie de mise en scène qui a déplu à certains critiques à la création : le vieux Polidoro, enfermé dans un souterrain qui ressemble plus à un palais qu'au tombeau qu'il est censé être, porte encore son costume royal, au risque d'être reconnu quand il sort. C'est absurde, mais Polidoro, symbolisant Ferdinand, ne pouvait se montrer en haillons ; son costume royal devait faire deviner aux plus obtus *qui* il représentait. *Zelmira* est un des nombreux opéras célébrant des retours à la légitimité après 1815. L'étonnant est qu'on ait attendu le 16 février 1822 alors que Ferdinand était revenu à Naples le 15 mai 1821. Mais on conçoit que la presse napolitaine, avec un délire loyaliste, ait mis le nouvel opéra au-dessus d'*Elisabetta*, du triomphal *Ricciardo e Zoraide* et de *Mosè*, jugé le chef d'œuvre de Rossini. On comprend *a contrario* les sarcasmes de Stendhal, la brièveté et la nature de ses commentaires : rien sur Colbran, mais l'œuvre *a fait fureur à Vienne comme à Naples*. *Rossini dans cet opéra, s'est éloigné le plus possible du style de Tancredi et de l'Aureliano in Palmira*<sup>56</sup> ; *c'est ainsi que Mozart, dans la Clémence de Titus, s'est éloigné du style de Don Giovanni*. *Ces deux hommes de génie ont marché en sens inverse*. *Mozart aurait fini par s'italianiser tout à fait*. *Rossini finira peut-être par être plus allemand que Beethoven*. *J'ai entendu chanter Zelmire au piano ; mais ne l'ayant pas vue au théâtre, je n'ose en juger*<sup>57</sup>. Le germanisme est pour Stendhal l'importance de l'orchestre : comment l'a-t-il perçue au piano ? Quant au souvenir de Beethoven, Claudio Scimone en 1990 l'a évoqué à propos du duo entre Zelmire et son père (il y a quelque rapport avec *Fidelio*, le père remplaçant l'époux), mais pour juger beethovénien par exemple le *rondo* final de la Colbran, avec l'habituel feu d'artifice de roulades, il faut une étonnante imagination. L'allusion à Vienne laisse deviner ce que Stendhal ne dit pas. Pour la création à Paris, il se borne en deux articles<sup>58</sup> à ridiculiser l'argument, à signaler l'importance de la recette et à commenter les chanteurs : la Pasta a été géniale, Bordogni, qu'il déteste, *n'a pas été ridicule*, Rubini a une fort belle voix, *mais est mieux placé dans l'opéra bouffe que dans les rôles tragiques* ; dans l'*opera seria*, *il manque de cette chaleur intérieure et contenue sans laquelle il est bien difficile de trouver des gestes convenables*. Il est plaisant qu'il reproche à Zucchelli de manquer *de dignité* ; *un vieux roi malheureux ne doit pas avoir l'air d'un pauvre* : aurait-il préféré le style de la création ? De la

---

<sup>56</sup> *Tancredi*, Fen. 6.2.1813. *Aureliano in Palmira*, Sc. 26.12.1813.

<sup>57</sup> VR II, p. 203.

<sup>58</sup> *Journal de Paris*, 16.3 et 2.4.1826.

partition, rien, sauf *la richesse de l'harmonie et la rareté de la mélodie* ; *ce n'est pas après une seule audition que l'on peut juger un ouvrage si célèbre* ; l'article suivant se borne aux *deux routes pour arriver au plaisir en musique, le style de Haydn et le style de Cimarosa, la sublime harmonie ou la mélodie délicieuse*.

Il critique de même *Semiramide* l'année suivante<sup>59</sup>. Le rôle-titre n'est pas fait pour une voix finie. Mais *Rossini a commis une erreur de géographie. Cet opéra qui, à Venise, n'évita les sifflets qu'à cause du grand nom de Rossini, eût peut-être semblé sublime à Koenigsberg ou à Berlin ; je me console facilement de ne l'avoir pas vu au théâtre ; ce que j'en ai entendu au piano ne m'a fait aucun plaisir*. Dans ses critiques parisiennes en 1825-1827, il parle parfois d'œuvre *sublime*, mais préfère les chanteurs à la musique et reedit sans fin qu'il n'y a pas assez de *chants* (style allemand !), que les morceaux sont trop longs<sup>60</sup>, qu'il faudrait couper au moins une demi-heure de *tapage musical* (ou reposer l'attention entre les deux actes par un ballet), que l'ombre du roi *Bélus* (pour *Ninus*) reste trop longtemps (*son chant d'ailleurs est assez commun, et rappelle malheureusement la statue du commandeur dans Don Juan*) et que l'acte II, après le duo Sémiramis-Arsace, est *mortellement ennuyeux*. En 1837 à Marseille, il entendra *avec transport* cette pièce *charmante*<sup>61</sup>. Peut-être critique-t-il obliquement les adaptations françaises de la tragédie de Voltaire : *les dilettanti connaissent trois ou quatre Sémiramis ; plusieurs de ces opéras ont même été joués à Paris : le seul Rossini s'est élevé à la hauteur du sujet, l'un des plus beaux que puisse présenter la muse tragique*. Mais en 1823, un opéra pour Colbran, créé dans une Venise autrichienne, est nécessairement détestable.

La voix de la Colbran sert donc de pur prétexte pour s'en prendre aux Bourbons de Naples. Colbran=Ferdinand, le code, élémentaire, n'a pas été percé. L'historiographie française et anglaise<sup>62</sup> a fait aux Bourbons de Naples une telle réputation qu'on est prêt à tout croire d'eux, même que, pourtant *dilettanti*, ils écoutaient par plaisir une cantatrice qui chantait faux...

Mais le *spleen* politique de Stendhal crée d'autres pestiférés. D'abord Rossini lui-même, expédié en 1814 comme spécimen de *musique en pleine décadence*, sauf l'air de *Tancredi* et bien que Stendhal avoue n'avoir entendu alors que deux fois de sa musique<sup>63</sup>. On peine à identifier la seconde œuvre. Se perdant dans ses mensonges, il prétend tour à tour avoir vu, outre *Tancredi, Demetrio e Polibio*<sup>64</sup>, *La*

<sup>59</sup> *Semiramide*, Rossi d'ap. Voltaire, Fen. 3.2.1823. VR II, p. 203.

<sup>60</sup> *Journal de Paris*, 10.12.1825 (Mainvielle-Fodor), 5.1.1826 (Pasta), 26. 2.1826, 9.10.1826 (Mlle Cesari), 8.6.1827 (Pisaroni). *Le Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1825, XII, p. 470, sur la première.

<sup>61</sup> MT II, p. 289-290.

<sup>62</sup> On sait le mot de Gladstone sur Naples, *la négation de Dieu érigée en système de gouvernement*. Le roi de Naples n'a pourtant pas fait la guerre de l'opium. Mais l'Angleterre est hostile à tout ce qui est Bourbon.

<sup>63</sup> VH, p. 406-407.

<sup>64</sup> Mme Mombelli, Rome, Teatro Valle 18.5.1812 (cp 1806). Stendhal dit être allé de Brescia l'entendre à Côme en juin 1814 avec les sœurs Mombelli (VR I, p. 188 s.) : il était à Paris. Il a entendu les Mombelli (J I, p. 887) à Côme le 17.9.1813, avec Angela Pietragrua, mais ne dit pas dans quoi. Selon RNF, p. 70-71, il les a entendues dans *Demetrio e Polibio* (qu'il assure n'avoir vu qu'une fois) en avril 1817, date probable. Il met le quatuor *Donami omai Siveno* avant le duo Siveno-Lisinga (VR I, p. 196) : les « petites Mombelli » n'auraient pas pu trisser le quatuor *et* donner duo et finale. Ou sa mémoire est mauvaise, ou il a entendu une version modifiée.

## Stendhal et l'opéra italien

*Pietra del Paragone* (que pour faire milanais il appelle *Sigillarà*<sup>65</sup>), *L'Italiana in Algeri*<sup>66</sup>, *Il Turco in Italia*<sup>67</sup>. Peu importe, quoi qu'il ait entendu, il ne l'a pas aimé. Et cela continue. *Rome, Naples et Florence en 1817* fait un éloge de Rossini<sup>68</sup> : en janvier 1817, dans une auberge à Terracine, M. de Stendhal rencontre un inconnu de bonne mine et lui demande s'il pourra encore entendre à Naples l'*Otello* de Rossini, *espoir de l'école d'Italie, né avec du génie, qui fonde ses succès, non sur la richesse des accompagnements, mais sur la beauté des chants*. L'inconnu est Rossini, qui va faire *Cenerentola* à Rome. Variante de la *ducomanie* qui agaçait les amis de Stendhal (Rossini est un personnage célèbre qu'il faut avoir vu), cette rencontre, calquée sur celle du comte Lechi en 1811<sup>69</sup>, est impossible : Stendhal était peut-être à Terracine en janvier 1817<sup>70</sup>, mais n'y a pas plus rencontré Rossini, déjà à Rome<sup>71</sup>, que Lord Cockburn, Lady Paméla et le « marquis de Saint-Marc » qu'Auber y loge dans *Fra Diavolo*.

Et comment aurait-il alors qualifié Rossini de *génie de la musique* ? Depuis 1814, il n'en a découvert que le *Barbier de Séville*, qu'il déteste, sauf le trio *Zitti, zitti*<sup>72</sup>. Sa correspondance atteste cette hostilité tenace. En 1819, il se targue de passer à Milan pour ultra anti-rossinien<sup>73</sup>. *Toujours du Rossini, c'est le pâté d'anguilles*, écrit-il de *Cenerentola*, jugée vulgaire et arrière-boutique de la rue Saint-Denis, surtout le délicieux trio *Una volta c'era un re*<sup>74</sup>. En 1820 il se déchaîne (Naples fermente) : *Considérez Rossini comme éteint, il mange comme trois ogres... Il branle ferme Mlle Chomel, car pour f... (sic) il est fiasco. Melle Colbrand, qu'il divise avec le prince Jablonowski et Barbaglia (sic), est furieuse contre la Chomel. - Rossini a fait quatre ou cinq opéras qu'il copie toujours. La Gazza est une tentative pour sortir du cercle. Je verrai. Quant au Barbieri, faites bouillir 4 opéras de Cimarosa et 2 de Paisiello avec une symphonie de Beethoven ; mettez le tout en mesures vives, peu de croches, beaucoup de triples croches, et vous avez le Barbier, qui n'est pas digne de dénouer les cordons de Sigillara, de Tancredi et de L'Italiana - On se dégoûte de Rossini - Rossini ne fait plus que se répéter ; il est énorme, mange vingt biftecks par jour, se fait s.c.r. par la Chaumel, enf.l. la Colbrand (sic), en un mot un porc dégoûtant*<sup>75</sup>.

<sup>65</sup> Romanelli, Sc. 26.9.1812. Enthousiaste dans VR I, p. 121 s., Stendhal l'ignore en 1814 dans VH, p. 396 et 407, et dans ses lettres. *Sigillarà* ponctue le finale de l'acte I, qui fit délirer Milan.

<sup>66</sup> Anelli, Venise 22.5.1813. VH, p. 396 : *Le chef d'œuvre de (Rossini) qui a une charmante figure, est L'Italiana in Algeri. Il paraît que déjà il se répète un peu*. Stendhal parle par oui-dire. Il n'aimera pas les airs d'Isabella, VR I, p. 107 et 113.

<sup>67</sup> Sc. 14.8.1814. VH p. 396 : *Je n'ai trouvé nulle originalité et nul feu dans Il Turco in Italia*. Il était bien à Milan du 10 au 29 août, mais ne mentionne pas le *Turco* dans son *Journal*. Voir VR I, p. 198 s.

<sup>68</sup> RNF p. 28-29.

<sup>69</sup> J I, p. 717-719.

<sup>70</sup> RNF p. 1344, n. 1 de la p. 29 (Del Litto).

<sup>71</sup> D'après les *Mémoires* de Ferretti, Rossini est arrivé en décembre pour préparer *Cenerentola*.

<sup>72</sup> Sterbini, Rome, Argentina, 29.2.1816. Stendhal l'aurait vu à Florence fin 1816 (?), RNF p. 16. Éloge (très nuancé) dans VR I, p. 244 s. Stendhal n'a vu qu'en 1818 *Torvaldo e Dorliska*, qu'il appelle toujours *Dorliska* (Sterbini, Rome, Valle, 26.12.1815), *commun* (C I, p. 932), *du mauvais Voltaire* (*ibid.*, p. 936) ; la VR I, p. 241-143, est plus nuancée.

<sup>73</sup> C I, p. 1000.

<sup>74</sup> Ferretti, Rome, Valle 25.1.1817. C I, p. 981. VR II, p. 6-7.

<sup>75</sup> C I, p. 1029, p. 1020-1021, p. 1034, p. 1051. Stendhal, alors à Milan, parle par oui-dire.

Dans la *Vie de Rossini*, la forme est plus courtoise. Mais les critiques l'emportent sur les compliments, presque toujours fielleux comme ceux de Voltaire sur Corneille. Rien d'étonnant : au Congrès de Vérone, Rossini vient de donner deux cantates aux titres suggestifs, *La Santa Alleanza* le 24 novembre 1822 aux Arènes (qui sans doute inaugurent là une vocation lyrique concrétisée en 1913 par le Festival de Vérone) et *Il Vero Omaggio* le 3 décembre au Théâtre Philharmonique. Il a rencontré Chateaubriand, ministre haï de Stendhal. On pourrait se demander pourquoi Stendhal a écrit alors une *Vie de Rossini* : pour se poser comme critique, pour régler des comptes avec les musiciens français qu'il hait en bloc et près desquels Rossini lui semble parfois génial<sup>76</sup>, pour devancer la mode ? Dès 1818, il écrivait de Rome à Mareste, après avoir expédié *Torvaldo e Dorliska* comme commun : *J'imagine que Paër et Spontini sont jaloux de Rossini. Vif, généreux, brillant, rapide, chevaleresque, aimant mieux peindre peu profond que s'appesantir ; sa musique, comme sa personne, sont faites pour faire raffoler Paris.* Pas question ici de lourdeur germanique, au contraire, Rossini, sans profondeur, est léger, fait pour plaire à Paris (où selon Stendhal, ne l'oublions pas, on ne comprend pas la musique). Dans la *Vie*, il suggère de l'y inviter<sup>77</sup>, mais feint de croire qu'il restera à Londres (Rossini, déjà pressenti, s'établira à Paris l'année suivante). La *Vie* n'est pas en tout cas un effort pour rentrer en grâce : Stendhal, de façon caractéristique, y a accumulé politiquement tout ce qu'il ne fallait pas dire, mais l'œuvre n'eut d'autre effet que de lui donner une carrière de critique. Malgré son « invitation », il détestera l'œuvre parisienne de Rossini, *Le Comte Ory* et surtout *Guillaume Tell*. Ses compliments pour le *Viaggio a Reims* sont peu sincères, motivés par l'impératif des circonstances.

Chez lui, la cabale n'est jamais loin, ainsi pour la création de la *Gazza ladra* : le public de Milan comptait encore dans son sein, en 1817, quatre ou cinq cents hommes d'esprit supérieurs à leur siècle, reste de ceux que Napoléon avait recrutés... Ils n'étaient nullement disposés à reconnaître une supériorité quelconque dans le public de Naples. On arriva donc à la Scala avec la bonne intention de siffler<sup>78</sup>. Stendhal oublie ici que la Scala a vu quelques-uns des premiers succès de Rossini (il a pourtant prétendu que les Napolitains s'étaient d'abord méfiés de lui pour cela). Les Milanais devaient s'en souvenir et ne sifflèrent point : *La Gazza* alla aux nues. Mais Stendhal le Milanais fait bien des réserves sur cette partition vulgaire. Un seul exemple : *nous sommes ramenés à ce que la civilisation a de plus ignoble par l'air du juif. Il me rappelle toujours les juifs de Pologne, la plus abominable race de l'univers*<sup>79</sup> : *cet air est pourtant fort bien. À force d'esprit, Rossini a fait supporter ce qu'il a de ressemblant à la réalité.* Laissons la trop vaste question de l'antisémitisme de Stendhal ; cet air évoque, avec le nasillement du ténor, l'entrée d'Almaviva en élève de Basile dans le *Barbier* : Rossini peint ainsi l'hypocrisie, mais cette scène aussi agace Stendhal<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> VR I, p. 138 s.

<sup>77</sup> Notamment VR II, p ; 259.

<sup>78</sup> *La gazza ladra*, Gherardini, Sc. 31.5.1817. VR II, p. 36.

<sup>79</sup> En note *Je vois les juifs de Pologne comme les voleurs d'un autre genre de Fondi, au royaume de Naples...L'unique faute est au gouvernement dont l'imprévoyance crée de tels êtres. Les juifs français, depuis Napoléon, sont comme les autres citoyens, seulement un peu plus avarés (sic).*

<sup>80</sup> VR II, p. 46. VR I, p. 272.



## Stendhal et l'opéra italien

Relevons enfin un mot révélateur le 23 février 1821, à Mareste, destinataire habituel des insultes sur Rossini : *Rossini a dû être sifflé à Rome avant-hier 20 février dans un opéra buffa*. La rédaction implique une cabale : Stendhal sait qu'on sifflera et le sait trop bien : *Matilde di Shabran* ne fut créée à l'Apollo de Rome que le 24 février, le lendemain de la lettre ! La cabale a d'ailleurs échoué, *Matilde*, jouée avec succès, fut reprise en 1822 dans toute l'Italie et donnée à New-York et Philadelphie dès 1834. Nous ignorons ce que cachait la cabale, mais le librettiste (*libretto exécration et jolie musique*<sup>81</sup>) est celui de *Cenerentola*, Jacopo Ferretti<sup>82</sup>, Romain fonctionnaire de la régie pontificale des tabacs : tout ce que Stendhal exècre. Stendhal semble ignorer l'origine française du livret (ailleurs il se réjouit de tels emprunts) ; quant à la musique, on doute qu'il en ait entendu une note.

Ferretti est lié à une autre bête noire de Stendhal, Donizetti, *jeune homme beau et froid, sans aucun talent*. C'est le librettiste de sa *Zoraide di Granata* qui triomphe à Rome en 1824. Stendhal voit là une manœuvre contre Pauline Bonaparte-Borghèse, qui protégeait Pacini. Ferretti a écrit pour Donizetti *Il furioso all'isola di San Domingo*. Stendhal, qui semble ignorer que le sujet sort de *Don Quichotte* (les folies de Cardenio inspiraient les musiciens depuis longtemps), juge *Il furioso* au mieux *médiocre*, avec *une musique plate, sans idées, pleine de réminiscences* ; l'hostilité sera durable, *Je subis le Furioso dont pour moi aucune mesure n'est passable, ou Pas un seul morceau de Furioso ne me plaît*<sup>83</sup>. Il a à Gênes l'excuse d'avoir entendu dans le rôle-titre un ténor au lieu d'un baryton, mais son dégoût paraît excessif pour l'un des grands succès du renouveau donizettien, même s'il n'aime pas la folie à l'opéra. Stendhal n'accrole jamais à la musique de Donizetti, même avec d'autres librettistes, que les épithètes de *plate, ennuyeuse, voire nauséabonde*. Dans ses *Promenades dans Rome*, il se plaint : *la musique était plate, ce qui ne m'a pas surpris ; elle est du maestro Donizetti ; cet homme me poursuit partout* ; l'année suivante, il assiste à un *concert détestable ; ennuyé de la musique de Donizetti, j'ai eu une conversation politique*. D'après son *Journal*, il aurait vu *Anna Bolena*, mais n'en dit rien. *Lucia di Lammermoor* l'ennuie d'avance : *demain la prova de Lucia di Lammermoor du plat Donizetti*. Même les grands interprètes y deviennent mauvais : en 1838, *Rubini commence à manquer un peu de force. Un véscatoire lui a donné un moment d'énergie en maudissant sa maîtresse dans le plat opéra de Lucia di Lammermoor* : il s'agit de la malédiction qui suit le sextuor et qui a fait la gloire de divers ténors. Rubini avait alors 43 ans et le rôle d'Edgardo, écrit pour Duprez, l'inventeur de *l'ut de poitrine*, ne lui convenait peut-être pas exactement, mais de là à trouver plate une des pages les plus célèbres de l'histoire

---

<sup>81</sup> C I, p. 1058. VR II, p. 203. *Matilde di Shabran*, Ferretti d'ap. F. B. Hoffmann (liv. *Euphrosine* pour Méhul, 1790), Rome 24.2.1821.

<sup>82</sup> Cf A. Cametti, *Un poeta melodrammatico romano*, Milan 1898.

<sup>83</sup> C I, p. 24. VHB p. 763. MT II, p. 314 (Gênes, 1837 : la principale réminiscence, l'entrée de Cardenio *Raggio d'amor*, vient d'*Ugo, conte di Parigi* de Donizetti, mais y a été coupée avant la création, et de toute façon Stendhal n'a pas vu *Ugo*). MT III (*Voyage dans le Midi*), p. 166 et 224 (Marseille 14.5.1838). *Zoraïda di Granata*, Merelli d'ap. Florian, Rome, Argentina 28.1.1822, rév. Ferretti, Argentina 7.1.1824 (la présence de la Pisaroni n'a pas désarmé Stendhal). *Il Furioso*, Rome 2.1.1833, d'ap. un mélodrame anonyme (Rome 1820), inspiré de *Don Quichotte*.

de l'opéra... *Belisario*, vu à Marseille en mai 1838, est une tragédie parlante. Le second acte bien plus ennuyeux que le premier<sup>84</sup>.

Quant à Bellini (Ferretti intervient assez énigmatiquement dans sa carrière<sup>85</sup>), ce n'est qu'une sorte de Gluck... Pas de chant. <Cette musique> secoue les gens insensibles à Cimarosa et qui sont émus par la musique militaire. Bellini, au milieu du manque de génie, avait une petite pointe légère d'innovation sur Rossini. Rossini est trop fardé, trop agréable, même dans les plus tragiques situations : Bellini est toujours brut et paysan. D'ailleurs il était fort bel homme et savait dominer les femmes<sup>86</sup>. On finit par se demander si la haine de Stendhal envers Rossini, Donizetti ou Bellini ne naît pas de la jalousie quant à leurs succès féminins ; il suffit de regarder les portraits pour constater que Donizetti ou Bellini étaient plus séduisants que lui... En février 1831, de Trieste, il écrit à Mareste *Les Italiens, en fait d'arts voulant du nouveau, Bellini se joue partout et les belles dames l'appellent Il mio Bellini. On parle de Rossini comme on parlait de Cimarosa à Milan en 1815. Admiration immense, mais sous la condition qu'on ne le jouera pas. Il est la ressource des théâtres de troisième ordre*<sup>87</sup>. Bellini donc, en lui-même sans intérêt, sert à éliminer Rossini. Dans *La Straniera*, Stendhal n'a entendu que des cris inhumains, malgré son intérêt pour la *prima donna* Caroline Unger<sup>88</sup>. La voix de celle-ci ne devait pas encore convenir au rôle. Mais *La Straniera* est déjà un festival des longues cantilènes qui font la gloire de Bellini et auxquelles Stendhal n'a rien compris. Il a deviné que la Pasta ferait la gloire du compositeur destiné à supplanter Rossini ; il n'a su reconnaître ce compositeur ni dans Donizetti ni dans Bellini, bien qu'il ait entendu une partie de ce qu'ils ont écrit pour elle. De *Norma*, il n'a retenu que le duo du 1<sup>er</sup> acte qui finit en trio et le duo mélangé du 2<sup>e</sup> acte. Je jurerais que ces deux choses sont volées. Elles sont étrangères à la nature de Bellini, écrit-il en 1837, prouvant son ignorance de Bellini<sup>89</sup>. Il ne dit mot de *Casta diva*, fût-ce que

<sup>84</sup> *Voyage en Italie*, p. 949 (7.7.1828) et 1147 (5.2.1819). J II, p. 284 (*Anna Bolena*, Romani, Milan, Carcano, 26.12.1830). J II, p. 304 (10.12.1837) et 309 (*Lucia di Lammermoor*, Cammarano d'ap. W. Scott, SC 26.9.1835. MT III, p. 224 (*Belisario*, Cammarano, Fen. 4.2.1836).

<sup>85</sup> P. Brunel, *Vincenzo Bellini*, Paris 1981, p. 266. Il dut y avoir un *pasticcio*, avec Bellini, *Il fù e il sarà* (liv. Ferretti), pour la noce du *Pastore Arcade* Camillo Giuliani et de Carolina Persiani le 18.2.1832. Nous ignorons les relations entre ces *Arcadiens* de Rome, les compositeurs et Stendhal. Mais le 30.1.1819, Stendhal demande en italien (C I p. 955) au prince Odescalchi, directeur du *Giornale Arcadico*, un compte-rendu des *Vies de Haydn*... (exemplaire joint), la France étant trop occupée de politique pour avoir le loisir de juger de tels petits ouvrages : il teste les réactions romaines à un ouvrage dont la seule originalité est politique.

<sup>86</sup> C II, p. 234. MT III, p. 167.

<sup>87</sup> En fait, la Scala (après Parme et le San Carlo en 1830) vient de reprendre *Bianca e Falliero* le 31 janvier, le San Carlo a donné *La Donna del Lago* en octobre et prépare *Elisabetta regina d'Inghilterra* pour avril, *Otello* se chante un peu partout, comme *Ricciardo e Zoraide*...

<sup>88</sup> C II, p. 234-235. Bellini, *La Straniera*, Romani d'ap. d'Arlicourt, Sc. 14.2.1829. Caroline Unger, contralto, créa la IX<sup>e</sup> symphonie de Beethoven et en 1829 le rôle d'Isoletta de *La Straniera* (Bellini s'y plaint de ses aigus, *des coups de poignard*). Vers 1830, elle devient soprano, crée *Parisina* et *Belisario*, mais avec des difficultés de transition.

<sup>89</sup> VR II, p. 175, n. 1. MT III, p. 166, Marseille 14.5.1838 (le duo n'est pas le 2<sup>e</sup> duo Norma-Adalgisa, mais le duo Norma-Pollione : le seul duo de la fin me plaît. Duo déclamé à la Gluck, dont la pauvre petite cantilène commune est sans doute volée, J II, p. 304, 10.12.1837). *Norma*, Romani, Sc. 26.12.1831.

## Stendhal et l'opéra italien

l'accompagnement est « volé » au quintette de *Mosè, Celeste man placata*<sup>90</sup>. Est-il toujours arrivé en retard ou avait-il oublié *Mosè* ?

Mais Bellini et Donizetti<sup>91</sup> doivent leur carrière à Barbaja, se sont opposés à Pacini (l'un des rares compositeurs que Stendhal tolère) et paraissent des symboles de la réaction, à laquelle ils doivent beaucoup. Donizetti a composé avec *Alfredo il Grande* un opéra dans l'esprit de la Sainte Alliance, rétablissant un roi légitime chassé par l'ennemi. Il présentera des abus de pouvoir, mais aussi des souverains qui veulent le bien de leurs sujets et de leur pays, des rois cléments, qui ne commettent des injustices que par la trahison de leur entourage et qui veillent à les réparer s'ils le peuvent. Seuls ses opéras parisiens présentent quelques éléments révolutionnaires, qui viennent probablement plus des librettistes que de lui<sup>92</sup>. Bellini a aussi composé un opéra de Restauration avec *Bianca e Fernando*. Dans *La Straniera*, il présente sous un jour favorable une justice habituellement mal vue, celle de l'Église<sup>93</sup>. *Zaïre* passant, depuis Chateaubriand, pour une tragédie chrétienne, la *Zaira* de Bellini semble politiquement irréprochable. *Norma*, politiquement, est un projet de révolte qui échoue et que l'héroïne a d'abord condamné. C'est avec la montée du *Risorgimento* que le chœur *Guerra, guerra*, par l'excitation du public, deviendra séditieux. Enfin Bellini prévoit volontiers de remplacer en Italie l'éclatant *Libertà* des *Puritani* (cadeau au goût parisien) par *lealtà* ou *fedeltà*. Bellini semble beaucoup plus intéressé par les passions de ses personnages que par les pensées révolutionnaires.

En face, qu'aime Stendhal ? La contre-épreuve est facile.

Il aime, de Rossini, quelques opéras de 1812-1813 : *Demetrio e Polibio*, *L'Italiana in Algeri*, *Tancredi*, *La Pietra del Paragone*<sup>94</sup>. Mais, sauf *Tancredi*, il n'a pu les entendre avant 1817 et en connaît des versions apparemment déformées et abrégées : les théâtres italiens avaient frayé la voie aux mutilations parisiennes<sup>95</sup>. Pour lui, *La Pietra del Paragone*, *L'Italiana in Algeri* et *Cenerentola* finissent sur un grand air de la *prima donna*. Ce n'est normalement vrai que de *Cenerentola*. Achever *L'Italiana* sur *Pensa alla patria* et *La Pietra* par *Se l'itale contrade* rend l'intrigue incompréhensible et prive ces opéras de leur finale, ce qui donne une piètre idée du goût des directeurs de théâtre (si Stendhal dit vrai), surtout pour le génial *Pappatacci* de *L'Italiana*. L'analyse par Stendhal de *La Pietra* laisse penser que le rôle de Giocondo était comme dans des reprises modernes réduit aux ensembles. Surtout, le rôle bouffe de Pacuvio paraît modifié politiquement, d'étrange façon ; c'est un *nouvelliste acharné, qui a toujours un secret d'importance à confier à tout le monde. Ce ridicule presque impossible en France à cause de la demi-liberté de la presse dont nous jouissons, se trouve à chaque pas en Italie, où les gazettes sont archi-censurées et où les gouvernements ne se font jamais*

<sup>90</sup> C'est, après *Eterno, immenso, incomprendibil Dio*, la fin de l'Introduction que Stendhal disait admirer. La Pasta voulait supprimer *Casta diva*, qui, disait-elle, ne convenait pas à sa voix.

<sup>91</sup> Cf W. Ashbrook, *Donizetti and his operas*, Cambridge 1982. P. Brunel, *l. c.*

<sup>92</sup> Voir « Venise à l'opéra » pour *Marino Falier*.

<sup>93</sup> Voir « Opéra, Nature et Droit ».

<sup>94</sup> Il ignore (sauf pour les titres) les premiers opéras de Rossini (VR I, p. 64-67) : *La Cambiale di matrimonio* (Rossi, Venise 3.11.1810), *L'occasione fa il ladro* (Prividali, Venise 24.11.1812), et confond *La scala di seta* (Foppa, Venise 9.5. 1812) et *Il Signor Bruschino ossia Il figlio per azzardo* (ou *I due Bruschini*), Foppa, Venise janvier 1813.

<sup>95</sup> Rossini affectait la surprise quand on donnait un acte entier de *Guillaume Tell*.

*faute de faire jeter en prison douze ou quinze indiscrets qui ont redit une nouvelle dans un café, et ne les lâchent que lorsque chacun a confessé de qui il tient la nouvelle fatale, et qui souvent est un conte à dormir debout*<sup>96</sup>. Pacuvio est en réalité un mauvais poète qui veut lire ses vers à tout venant : ainsi l'air cité par Stendhal *Ombretta sdegnosa del Missipipi* (sic), caricature des *arie d'ombre* du XVIII<sup>e</sup> siècle. Peut-être a-t-on transformé le personnage vers 1817, mais Stendhal oublie la date de création : ses amis étaient au pouvoir en Lombardie et il aurait été le premier choqué d'une telle satire. Il prétend avoir vu *La Pietra* peu après la création et ne s'aperçoit pas que son analyse correspond à son tableau de l'Italie d'après 1815.

Ces opéras avaient été acclamés, à juste titre, par les amis de Stendhal, quand il n'était pas arrivé en Italie ou refusait d'admirer un compositeur nouveau. Avec le recul, il leur trouve un sens politique, mêlant musique et campagne d'Italie. *De toutes les passions généreuses, la tyrannie ne permettant en Italie que l'amour, la musique n'a commencé à être belliqueuse que dans Tancredi, postérieur de dix ans aux prodiges d'Arcole et de Rivoli. Avant que ces grandes journées eussent réveillé l'Italie, le nom de la guerre et des armes n'était employé en musique que pour faire valoir les sacrifices faits à l'amour. Comment des gens à qui la gloire était défendue, et qui ne voyaient dans les armes qu'un instrument d'insolence et d'oppression, auraient-ils pu trouver du charme à rêver aux sensations guerrières ? Voyez, au contraire, la musique à peine née en France, produire sur le champ le sublime : Allons, enfants de la patrie, et le Chant du départ. Depuis trente ans que nos compositeurs imitent les Italiens, ils n'ont rien fait d'égal*<sup>97</sup>. Il est difficile d'accumuler en quelques lignes plus de mauvais goût, d'ignorance de l'histoire musicale et de mauvaise foi. Dater la naissance de la musique française du *Chant du départ* ou de la *Marseillaise* (démarquée notamment d'un thème de Mozart<sup>98</sup>) est le comble des trois ! Et pourquoi alors Stendhal s'ennuie-t-il au « grand opéra », dont les ébauches avec Méhul, l'auteur du *Chant du départ*, dérivent de la musique révolutionnaire ? De la musique guerrière, on en trouve dans l'opéra français depuis longtemps : la *Sémiramis* de Catel (1802), exhumée au festival de Montpellier de 2011, regorge de fanfares martiales et n'est pas la seule. Deux exemples, que Stendhal a vus : sous l'Empire, *La Vestale*, où il s'endort, ou dès 1791 *Lodoiska* de Cherubini ; mais celui-ci a débuté à la cour de Louis XVI, composé le *Requiem* à la mémoire de Louis XVI et la messe du sacre de Louis XVIII (qui servit en fait pour Charles X) et, dit-on, osé remettre Bonaparte à sa place par l'apostrophe célèbre, *Citoyen Consul, occupez-vous de votre métier qui est de gagner des batailles et laissez-moi faire le mien auquel vous n'entendez rien*. On conçoit que Stendhal ne l'aime pas. Quant à l'absence de musique belliqueuse en Italie avant *Tancredi*, elle vise peut-être les *Horaces* de son cher Cimarosa. Stendhal trouve le duo final *Svenami* trop lent pour la fureur des personnages et estime que la musique ne peut exprimer *Tu sei Albano, non ti conosco più*. Mais il y a une musique guerrière en Italie depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Sans remonter à Monteverdi, on peut citer les opéras de Vivaldi, que Stendhal ignore<sup>99</sup>.

<sup>96</sup> VR II, p. 25. VR I, p. 125-126.

<sup>97</sup> VR I, p. 14-15 et 89-90.

<sup>98</sup> Concerto pour piano en ut majeur n° 25, K 503, 1786, premier mouvement.

<sup>99</sup> Spontini, *La Vestale*, de Jouy, Paris 15.12.1807. J I, p. 795. Cherubini, *Lodoiska*, Liv. Fillette-Loreaux, Paris 18.1.1791. VH, p. 98 et 328 (*Gli Orazii e i Curiazii*, Sografi, Venise 26.12.1796). Vivaldi n'est pas

## Stendhal et l'opéra italien

Stendhal aime, de Rossini, le duo *Amor, possente nome*, dont il écrit à Mareste en 1819 qu'il le fera bander d'amour (sic) pendant dix jours ; si votre vessie vous le permet, entendez cela. Plus élégamment, dans le *Journal*, il note la même année de sublime, de Rossini, je ne connais que le duetto d'Armida, surtout la partie de l'incertitude, mais je parierais qu'il l'a chipé à quelque auteur inconnu. La *Vie de Rossini* mêle comme à l'accoutumée miel et vinaigre : l'extrême volupté qui, aux dépens du sentiment, fait souvent le fond des plus beaux airs de Rossini, est tellement frappante dans le duetto d'Armide, qu'un dimanche matin qu'il avait été exécuté d'une manière vraiment sublime au Casin de Bologne, je vis les femmes embarrassées de le louer. On dirait que ce duetto est d'un commençant ; il y a des longueurs vers la fin de la première partie<sup>100</sup>. L'enthousiasme de 1819 surprend : les amis de Stendhal imaginaient-ils dans ce duo une allusion politique ? On ne voit pas laquelle : le roi de Naples s'était remarié avec Lucia Migliacco, duchesse de Florida, dont les jardins, comme ceux de la magicienne, étaient fameux, mais l'événement paraît trop mince. Peut-être Stendhal est-il, pour une fois, simplement séduit par la musique. Son admiration pour le quatuor de *Bianca e Falliero* semble bien sans arrière-pensées : C'est un morceau de génie qui dure dix minutes. Cela est aussi tendre que Mozart, sans être aussi profondément triste<sup>101</sup>. Il aime les opéras de jeunesse, *La Pietra del Paragone*, *L'Italiana in Algeri*, *Tancredi*, peut-être d'abord en souvenir du temps de l'occupation française (comme tout le monde, il n'a pas remarqué le remplacement du tricolore par le blanc au début de *Tancredi*).

Les enthousiasmes gratuits sont rares chez lui, sauf dans sa jeunesse : il admire *La donna cambiata* de Paër en 1801<sup>102</sup>. Il les a le plus souvent reniés. Il dit peu de mal (on ne peut lui demander plus !) de Pacini<sup>103</sup>, jeune et joli homme de dix-huit ans<sup>104</sup>, dont il a admiré le père, basse bouffe célèbre, et dont un duo du *Barone di Dolsheim* l'enthousiasme en 1820, bien que selon certains ce duo (ait) été volé<sup>105</sup> : Pacini est le protégé et l'un des amants de Pauline Bonaparte<sup>106</sup>. En 1801, Stendhal proclame *Il mercato di Monfregoso* de Zingarelli le plus joli opéra que j'ai entendu en Italie. Plus tard, il aimera toujours l'air de *Giulietta e Romeo* (généralement attribué au chanteur Crescentini), *Ombra adorata*, l'un des grands succès du temps. Zingarelli a pourtant refusé en 1811 d'organiser les festivités en l'honneur du roi de Rome, se proclamant toujours sujet du pape ; mais Napoléon, qui avait aimé *Ombra adorata* en 1809, a fait libérer le compositeur, l'a décoré et pensionné (Zingarelli l'a remercié par une messe complète de vingt minutes). Stendhal n'a pas voulu être plus

---

dans la liste des musiciens italiens de VR I, p. 168-170, où bien des dates sont fausses. Cf « Théorie et droit de la guerre ».

<sup>100</sup> C I, p. 963. J II, p. 35. VR II, p. 202.

<sup>101</sup> VR II, p. 208. VHB, p. 886. *Bianca e Falliero*, Romani, Sc. 26.12.1819. Le quatuor n'est pas, comme le prétend Stendhal, le seul morceau nouveau de l'œuvre. Il a été très tôt inséré dans le finale de *La Donna del Lago*, et ce jusqu'à une date récente.

<sup>102</sup> J I, p. 8.

<sup>103</sup> Giovanni Pacini (1796-1867), Sicilien comme Bellini (qui le déteste), prolifique auteur d'environ 80 opéras, dont plusieurs ont été récemment repris : *Alessandro nell'Indie*, *L'ultimo giorno di Pompei*, *Saffo*, *Medea*, *Maria regina d'Inghilterra* (d'ap. Hugo), *Carlo di Borgogna*. Sur son père jouant Dandini dans *Cenerentola*, VR II, p. 16.

<sup>104</sup> C I, p. 1051-1052 (22.12.1820). Pacini a en fait vingt-quatre ans.

<sup>105</sup> J II, p. 42. *Il barone di Dolsheim*, Romani, Sc. 23.9.1818.

<sup>106</sup> Rossini rencontrant Pacini l'aurait un jour félicité du succès de ses œuvres. Pacini protestant modestement, *Pas toutes, maître*, Rossini aurait rétorqué *Eh no ! Ma una buona parte...*

rancunier. Dans le *Journal de Paris* il admire la Pasta en Roméo. Il aime Valentin Fioravanti, successeur de Zingarelli à la Sixtine après son arrestation par les Français : les *Cantatrici villane*, créées en pleine révolution à Naples, sont pour lui un chef d'œuvre<sup>107</sup>.

Enthousiasme de jeunesse tôt renié, le Tessinois Soliva<sup>108</sup>. Stendhal délire à la création de sa *Testa di bronzo* : Soliva, élevé au Conservatoire fondé ici par le prince Eugène, a vingt-cinq ans. Sa musique est la plus ferme, la plus enflammée, la plus dramatique que j'aie entendue de ma vie... La musique de Soliva rappelle à tout moment Mozart... C'est un (sic) œuvre de génie. Il y a là une chaleur, une vie dramatique, une fermeté dans tous les effets qui décidément ne sont pas du style de Mozart. Mais Soliva est un jeune homme ; transporté d'admiration pour Mozart, il a pris sa couleur... Soliva, comme le Corrège, connaît le prix de l'espace ; sa musique ne languit pas deux secondes, il syncope tout ce que l'oreille prévoit ; il serre, il entasse les idées. Cela est beau comme les plus vives symphonies de Haydn. Mais il aimerait mieux avoir fait le trio du *Barbier de Séville* que tout l'opéra de Soliva. Pour renforcer l'aspect politique, il précise : on a mis un duc, car la police ne souffre pas ici, sans de grandes difficultés, que l'on mette un roi sur la scène. Il relève que *La testa di bronzo* est un de nos mélodrames. Méprisé à Paris, il est un chef-d'œuvre à Milan. Voilà l'avalissante monarchie. L'Italie n'aura de littérature qu'après les deux Chambres. L'enthousiasme est définitivement retombé pour *Giulia e Pompeo*, qu'il dit le plus mauvais opéra du moment : Soliva est éteint. En 1823, Stendhal renie son goût premier pour le style sévère, qui veut presque illusion aux ignorants, et dont, par exemple, je fus tout à fait dupe en 1817, dans *La testa di bronzo*, de Soliva, à Milan<sup>109</sup>. Soliva ne mérite ni cet excès d'honneur ni cette indignité, c'est un honnête compositeur comme il y en eut tant dans la période.

En 1826, Stendhal fait un éloge de Mercadante<sup>110</sup>, probablement parce que les dilettanti parisiens n'ont jamais voulu se donner la peine de sentir le mérite de Mercadante... Ce jeune compositeur a des cantilènes suaves et tendres. C'est par la grâce qu'il brille et non par la force... Toutes proportions gardées, le génie de Mercadante a des rapports frappants avec celui de Fénelon ; il en a l'onction et la sensibilité pleine de mesure. Les vraies raisons de cet éloge d'*Elisa e Claudio* viennent un peu plus loin, Mercadante est rempli d'inspirations dérobées à Cimarosa... Toutes ces situations sont bien rendues par la musique. Seulement il faudrait un peu plus de force. Le goût du public pêche par le défaut contraire. Rossini nous a accoutumés au tapage. Mercadante ne pouvait se présenter dans des circonstances moins favorables. En fait, on s'accorde à voir dans les œuvres de jeunesse de Mercadante l'influence manifeste de Rossini (comme chez tous les débutants du moment). Stendhal aurait sûrement détesté les œuvres plus tardives de

<sup>107</sup> J II, p. 23 (*Il mercato di Monfregoso*, 1792). *Giulietta e Romeo*, Foppa, Sc. 30.1.1796.VH p. 248, C II p. 234. Fioravanti, *Le cantatrici villane*, Palomba, Naples 1799. Stendhal a vu aussi son *Ciabattino incivilito* (Tottola, Venise 1796) en 1801, J I, p. 8.

<sup>108</sup> Casale Monferrato 27.11.1791-Paris 20.12.1853. Voir « Suisse, opéra et politique ».

<sup>109</sup> RNF, p. 7-8, p. 16 (il s'agit du trio Rosine-Almaviva-Figaro à l'acte II). Lettres à Mareste, 12.3.1818 et 24.10.1818. VR I, p. 95.

<sup>110</sup> *Journal de Paris*, 23.11.1826.

## Stendhal et l'opéra italien

Mercadante, celles de la période « réformatrice » autour du *Bravo*, ou des œuvres quasi verdiennes comme *Orazi e Curiazi*.

Meyerbeer apparaît aussi dans les critiques du *Journal de Paris*, avec l'annonce puis la création parisienne du *Crociato in Egitto*. Stendhal semble impressionné surtout par les *soixante mille livres de rente* du compositeur, *filz d'un riche banquier de Berlin et qui, par goût, est venu en Italie exercer le métier de simple maître de chapelle*. Il croit que *Il Crociato* est le vingtième opéra de Meyerbeer : c'est le dixième (le douzième avec les deux premiers, inachevés) et le sixième (et dernier) en italien. Avant la première, Stendhal a entendu un duo d'amour au piano et *ne saurait dire combien il (l'a) touché*, par son *style ossianique* qui l'apparente à *La Donna del Lago*. Après la création, *De la vigueur, de l'originalité, une certaine grâce de style qui respire toute la fraîcheur de la jeunesse, voilà les qualités que nous avons remarquées dans le Crociato, l'un de ses derniers et peut-être son meilleur ouvrage*. Le livret est *un fatras assez compliqué*, qui cependant *vaut mille fois mieux, pour un habile compositeur, que les poèmes froids et spirituels que nous possédons en si grand nombre*. Stendhal n'évoque ni le « germanisme » de la partition, ni l'influence de Rossini, pourtant manifestes. Mais il semble surtout admirer la Pasta et Donzelli. Une fois Meyerbeer établi à Paris, le peu qu'il a pu voir de ses œuvres, à partir de *Robert le Diable*, a dû lui déplaire au moins autant que les œuvres parisiennes de Rossini. D'ailleurs, en 1820, son opinion sur Meyerbeer était négative : *quelque peu de talent, mais pas plus de génie que sur la main ; quand il veut mettre du chant, il prend les plus ignobles cantilènes des rues*<sup>111</sup>.

Paisiello *ne remue jamais aussi profondément que Cimarosa... ses émotions ne s'élèvent guère au-delà de la grâce ; mais il a excellé dans ce genre*<sup>112</sup>. De son *Re Teodoro*, Stendhal écrivait dans *Rome, Naples et Florence : Que de génie dans le genre simple !* Il cite fréquemment un air de *La Scuffiara* comme le modèle de l'air *buffa*.

Enfin Stendhal idolâtre Cimarosa, mais le connaît assez peu. Sur la soixantaine d'œuvres du maître napolitain, il ne semble avoir vu que *Caio Mario*<sup>113</sup>, qu'il ne commente pas, *I Nemici generosi* dont il cite deux extraits<sup>114</sup>, *Artemisia* qu'il nomme au passage<sup>115</sup>, *Gli Orazii e i Curiazii* qu'il égratigne, tout en s'extasiant sur l'air de Curiaze *Quelle pupille tenere* (l'un des « tubes » du moment) et *Il Matrimonio segreto*, pour lui le chef d'œuvre absolu de l'opéra, au-dessus de Mozart, surtout le duo initial *Se amor si gode in pace*<sup>116</sup>. Ces choix ne semblent guère politiques, mais Cimarosa, bien que la cour de Naples ait fait son succès, est plus encore que Paisiello l'homme de la république parthénopeenne : il a écrit un hymne pour l'autodafé du drapeau royal et au retour des Bourbons, malgré une cantate précipitée pour Ferdinand, il fut emprisonné quatre mois puis s'exila ; il

---

<sup>111</sup> *Journal de Paris* 15.12.1824 et 24.9.1825. *Il crociato in Egitto*, Rossi, Fen. 7.3.1824. Stendhal parlait déjà de la fortune de Meyerbeer à Mareste le 22.12.1820. C I, p. 1049.

<sup>112</sup> VR I, p. 6.

<sup>113</sup> Roccaforte, Rome 1779/80. J I, p. 22.

<sup>114</sup> Petrosellini, Rome, Valle 26.12.1795. VH p. 205 et 207. VR I, p. 133.

<sup>115</sup> Cimarosa en a écrit deux : *Artemisia regina di Caria*, Marchesini, SC 1797, *Artemisia*, Cratisto Jamejo P. A. (G. B. Colloredo), Fen. 18.1.1801. Stendhal ne précise pas laquelle il a entendue.

<sup>116</sup> Bertati, Vienne 7.2.1792 (entièrement bissé par ordre de l'empereur). VH p. 125 s. Compliments éparés dans toute l'œuvre de Stendhal.

allait à Saint-Pétersbourg, qu'il n'atteignit pas. *Le 11 janvier 1801, Cimarosa mourut à Venise, des suites des traitements barbares qu'il venait d'éprouver à Naples, dans les prisons où l'avait fait jeter la reine Caroline*<sup>117</sup> : tels sont les premiers mots de la *Vie de Rossini* et ce n'est pas un hasard. Cimarosa incarne la république, Rossini sera la réaction, au moins en filigrane.

Entre Cimarosa et Rossini, pour Stendhal, il n'y a rien, ou presque. Il reconnaît du bout des lèvres quelques mérites à Paër, l'un des compositeurs préférés de Napoléon, dans ses premières œuvres, *Griselda, qui a fait le tour du monde* et où le ténor chante un *air délicieux*, ou *Sargine que tout le monde admire*. Mais il déteste *Agnese*, considérée comme le chef d'œuvre de Paër, parce que malgré une fin heureuse, c'est une pièce triste, le père d'Agnès devenant fou et ne retrouvant la raison qu'à la fin : *la musique centuplant ma sensibilité, me rend cette scène tout à fait insupportable. L'Agnese fait pour moi souvenir désagréable, et d'autant plus désagréable que le sujet est plus vrai*. Il n'a guère d'estime pour *Camilla o Il Sottorraneo*, l'autre opéra célèbre de Paër, *moins horrible et plus tragique*, mais qui musicalement ressemble à Gluck : *c'est la plus triste chose du monde, cela est dur ; or, dès qu'il n'y a pas douceur pour l'oreille, il n'y a pas musique*<sup>118</sup>. Paër est trop allemand pour lui, bien que son œuvre soit marquée par la musique italienne.

Même critique pour Giovanni Simone Mayr, qu'il écrit toujours Mayer. Mayr est le maître de Donizetti, ce qui ne saurait le recommander à Stendhal. *Il eut du succès, parce qu'il présentait une petite nouveauté qui surprenait et attachait l'oreille. Son talent consistait à mettre dans l'orchestre et dans les ritournelles et les accompagnements des airs les richesses d'harmonie qu'à la même époque Haydn et Mozart créaient en Allemagne. Il ne savait guère faire chanter la voix humaine, mais il faisait parler les instruments*. Les compliments sont rares : quelques éloges sur un chœur et un duo de *Ginevra di Scozia*, mais ce duetto aurait été bien mieux fait avec *la mélancolie de Mozart* ou surtout *l'énergie de Cimarosa*, qui y aurait égalé son propre oratorio d'*Abraham, supérieur aux plus beaux airs de Grétry et de Dalayrac*. Le duo Vanoldo-Enrico de *La rosa bianca e la rosa rossa*, serait un chef d'œuvre de la musique s'il n'y avait quelques traits de force vers la fin. Dans le genre bouffe, Mayer a eu la grosse gaieté d'un bonhomme sans esprit. Gli originali font plaisir lorsqu'on n'a pas entendu depuis longtemps de vraie musique italienne... Lorsque cet opéra parut (1799), il fit cruellement sentir l'absence de Cimarosa, retenu alors dans les prisons de Naples, et que le bruit public disait pendu. On se demandait : *Quels airs délicieux Cimarosa n'eût-il pas fait sur un tel sujet*. Emphatique et lourd, Mayr a fait illusion, mais *cette emphase a été cause que la réputation de Mayer a été anéantie par Rossini en un clin d'œil : c'est le sort qui attend toutes les affectations dans les arts. Le beau naturel paraît un jour, et l'on s'étonne d'avoir pu être dupe si longtemps. On voit que nos classiques ont leurs raisons pour empêcher qu'on ne joue Shakespeare, et pour lancer contre lui la jeunesse libérale. Le jour où l'on jouera Macbeth, que deviendront nos tragédies modernes ? Stendhal semble n'avoir aimé Mayr que chanté par la Pasta : Peut-on se souvenir sans frémir, du moment où Médée attire à elle ses enfants en portant la*

---

<sup>117</sup> VR I, p. 5. Stendhal ignore la prétendue condamnation à mort de Cimarosa (inventée par Fétis) et son empoisonnement mythique sur l'ordre de Caroline.

<sup>118</sup> VR I, p. 34-36.



## Stendhal et l'opéra italien

*main sur son poignard, puis les repousse comme agitée par un remords ? Quelle nuance ineffable, et qui, ce me semble, mettrait au désespoir le plus grand écrivain ! Rappellerai-je la réconciliation d'Enrico avec son ami Vanoldo et la manière dont est amené le sentiment qui fait que Enrico pardonne*<sup>119</sup> ? Mais à l'évidence, c'est le jeu scénique de la Pasta qui l'intéresse, non la musique. Il ne cite même pas le titre exact de *Medea in Corinto*, que Pasta chanta triomphalement dans toute l'Europe, notamment à Paris en 1823 et 1826, mais qui fut écrite pour Colbran : est-ce la raison de ce relatif silence ? Il en est résulté une conséquence imprévue et cocasse : la seule *Médée* connue des modernes jusqu'à une date récente étant celle de Cherubini, divers stendhaliens ont cru que c'était celle où Pasta était si belle<sup>120</sup>, alors que c'est une œuvre en français, avec des dialogues parlés, transformés en récitatifs seulement par Lachner en allemand en 1855 à Francfort (la version italienne avec traduction des récitatifs de Lachner par Zanardini date de 1909, pour la création à la Scala le 30 décembre avec Mazzoleni). Pasta, qui n'a jamais chanté qu'en italien et à Paris qu'au Théâtre Italien, n'en a certainement pas connu une note et Stendhal non plus... Mais on a ainsi volé au pauvre Mayr l'une des rares gloires que Stendhal lui reconnaissait.

Parfois, l'opinion de Stendhal flotte : au début de la *Vie de Rossini*, il expédie dans une note vingt-cinq compositeurs, entre Cimarosa et Rossini, *talents inférieurs*, qu'il renvoie à l'appendice : parmi eux, les Napolitains Orgitano et Manfroce. Dans les *Promenades dans Rome*, Manfroce (écrit *Manfrocci*) est *sans idée*. Mais plus loin dans la *Vie de Rossini*, l'opinion change : *les deux derniers hommes de génie que Naples eût produits... Orgitano et Manfrocci* (sic), *avaient été enlevés au commencement de leur carrière*. Orgitano est mort à trente ans en 1812, Manfroce à vingt-deux ans à peine en 1813<sup>121</sup>. On ne sait ce que Stendhal en a connu.

Stendhal est ici bien moderne. En fonction d'*a priori* politiques, il critique des opéras qu'il n'a point vus et parfois les confond. Il donne à *La Scala di Seta* l'ouverture du *Signor Bruschino*, avec une anecdote absurde. Rossini aurait écrit le fameux accompagnement de réverbères pour se venger de l'impresario qui lui avait donné un mauvais livret<sup>122</sup>. Le livret (de l'une ou l'autre œuvre) n'est pas pire que d'autres, mais vit-on jamais un impresario courir à un four en donnant exprès un mauvais livret, ou un compositeur chercher le fiasco en se moquant du public ? Stendhal agit de même pour des chanteurs qu'il n'a pas entendus. Il dit grand bien de la Marcolini, créatrice de *La Pietra* et de *L'Italiana*, qu'il n'a pu entendre : elle tomba malade à la fin de *L'Italiana* et on dut fermer (que dirait-il si c'était la Colbran ? mais les occupants français aimaient la Marcolini). Il ne critique pas les caprices de la Malanotte pour *Tancredi*, qu'il prend à l'envers : l'air qu'elle refusa était *Di tanti palpiti*, l'air original d'après le manuscrit, qu'elle fit remplacer par

---

<sup>119</sup> VR I, p. 24. , p. 26-28.

<sup>119</sup> VR I, p. 29-30, 33, 24, 26-28. VR II, p. 183-184 (Enrico est un rôle travesti).

<sup>120</sup> Ce n'est pas le cas des dictionnaires d'opéras, voir *Guide de l'opéra*, p. 515-517.

<sup>121</sup> VR I, p. 37. *Voyages en Italie*, p. 1094. VR II, p. 125. Manfroce n'avait composé que deux opéras, *Alzira* et *Ecuba*, récemment remontée.

<sup>122</sup> VR I, p. 66-67. Melvin Jahn a fait justice de cette fantaisie dans les notes de l'enr. Voce d'*Il Signor Bruschino*.

## Marie-Bernadette Bruguère

*Dolci d'amor parole* ; la légende de l'*aria dei risi* s'effondre<sup>123</sup>. Enfin, Rossini, en rivalité galante avec la basse Galli, lui aurait fait dans *La Gazza ladra* un air montrant les défauts de sa voix, quelques notes *qu'il donne à faux lorsqu'il est obligé de s'y arrêter* : ceci face aux Milanais, qui d'après Stendhal voulaient siffler<sup>124</sup>. Imagine-t-on là aussi pareille sottise chez un compositeur ? Mais le prestige de Stendhal le fait prendre au sérieux et bien des musicologues<sup>125</sup> le croient une référence indispensable, pour Rossini<sup>126</sup> et pour toute la musique de son temps<sup>127</sup>, période cruciale qu'il n'a pas comprise. Le retour sur scène ou au disque de beaucoup de ces œuvres oubliées devrait ramener à de plus justes estimations. En attendant, c'est la réussite suprême de la propagande (faut-il employer le mot affreux de « désinformation » ?) que de passer ainsi à l'état de vérité révélée et reçue.

---

<sup>123</sup> VR I, p. 78-79. Selon Stendhal, *Di tanti palpiti* aurait été composé dans une auberge, dans les quelques minutes nécessaires pour faire cuire un plat de riz (d'où le surnom *aria dei risi*).

<sup>124</sup> VR II, p. 47-48.

<sup>125</sup> Exceptions : Melvin Jahn, précité, D. Fernandez, pour qui A. Dumas est une meilleure source (préface à Dumas, *Une aventure d'amour*, Paris 1985, p. 7-8 ; Dumas invente, mais ses inventions sont plus décelables). Cf. *Guide de l'Opéra*, p.798-799.

<sup>126</sup> F. Vitoux, *Gioacchino Rossini*, Paris 1982, tend à renchérir sur Stendhal.

<sup>127</sup> P. Brunel, *Vincenzo Bellini*, ou la préface à sa rééd. de la *Vie de Rossini*, Paris 1992.

-VIII-

LA MAJESTÉ DE ROME

La *maiestas populi Romani*, la souveraineté du peuple romain, dans ses éléments juridiques, ne pouvait être traduite par l'opéra. Mais la majesté et la grandeur de Rome y sont sans cesse illustrées. Les thèmes romains, où il faut inclure la « protohistoire » troyenne ou albaine, sont traités à l'opéra dès les précurseurs florentins, puis chez Monteverdi, Cesti et Cavalli, à Venise et dans toute l'Italie<sup>1</sup>, dans toute l'Europe et hors d'Europe<sup>2</sup>. La France, à l'inverse de ce qu'on sait pour la tragédie<sup>3</sup>, est en retard, sauf pour la protohistoire troyenne<sup>4</sup>. Pas de sujet romain pour Lully, quelques « entrées romaines » dans des opéras-ballets d'auteurs bien

---

<sup>1</sup> Caccini, M. da Gagliano et Peri, intermèdes d'*Il Giudizio di Paride* de M. Buonarroti, Florence 1608. Venise : Monteverdi, *Le nozze d'Enea con Lavinia* 1641, *L'incoronazione di Poppea* 1642. Cavalli, *Didone* 1641, *Scipione Affricano* 1664, *Mutio Scevola* 1665, *Pompeo Magno* 1666, *Eliogabale* 1667/68. Cesti, *Cesare amante* 1664, *Il Tito* 1666. P. A. Ziani, *Annibale in Capua* 1661, *Attila* 1672. M. A. Ziani, *Caio Popilio* 1704. Boretti, *Eliogabalo* 1668, *Marcello in Siracusa* 1670, *Claudio Cesare* 1672. Legrenzi, *Germanico sul Reno* 1676, *Publio Elio Pertinace* 1684. P. S. Agostini, *Il ratto delle Sabine* 1680. Rome : G. Bononcini, *Tullo Ostilio* 1694, *Muzio Scevola* 1695. Landi, *Il Sant'Alessio* 1632. A. Scarlatti, *Pompeo* 1683. Tenaglia, *Il Giudizio di Paride* 1656. Naples : Monteverdi revu par Cirillo, *Il Nerone* (rév. de *L'incoronazione di Poppea*) 1651. Cirillo, *Il ratto d'Elena* 1655. Provenzale, *Il martirio di San Gennaro* 1664. A. Scarlatti, *Nerone fatto Cesare* 1695, *Scipione nelle Spagne* 1714. D. Scarlatti, *Ottavia restituita al trono* 1703. Milan : Lonati, *Scipione Africano* 1692. G. Bononcini, *L'arrivo della gran madre degli Dei in Roma* 1713. Pise : J. Melani, *Enea in Italia* 1670. Ferrare : Albinoni, *Lucio Vero* 1713. Bassani, *Alarico re de' Goti* 1685, *Il Cocceio Nerva* 1691. Florence : Pollarolo, *Tito Manlio* 1696. Pratolino : A. Scarlatti, *Lucio Manlio l'imperioso* 1705. Mantoue : Caldara, *Paride sull'Ida ovvero Gli amori di Paride con Enone* 1704, *Arminio* 1705.

<sup>2</sup> Innsbruck : Cesti, *La Cleopatra* (rév. de *Cesare amante*) 1654. Dresde : Bontempi, *Il Paride* 1662. Vienne : Cesti, *Il Pomo d'oro* 1667. Draghi, *Gli amori di Clodio e Pompea* 1669, *Il ratto delle Sabine* 1674, *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* 1674, *Turia Lucretia* 1675, *Adriano sul Monte Casio* 1677. Caldara, *Caio Marzio Coriolano* 1717, *Lucio Papirio dittatore* 1719. Augsbourg : J. H. Kusser, *Julia* 1678. Hambourg, Marché aux Oies : J. W. Franck, *Aeneas der trojanischen Fürsten Aukunge in Italien* 1680, *Vespasianus* 1681, *Diocletianus* 1682. Keiser, *Der beidem allgemeinem Welt-Friede und dem grossen Augustus geschlossene Tempel des Janus (La fermeture du temple de Janus par le grand Auguste à l'occasion de la paix du monde : pour fêter la paix de Ryswick, l'opéra narre les noces de Tibère et Julie)* 1698, *Die verdammte Staats-Sucht oder Der verführte Claudius* 1703, *Die römische Unruhe oder Die edelmüthige Octavia* 1705, *Der die Festung Siebenbürgisch-Weissenburg erobernde und über Dacien triumphirende Kayser Trajanus* 1717. Mattheson, *Porsenna* 1702, *Die unglückselige Cleopatra* 1704. Munich : Steffani, *Marco Aurelio* 1681, *Servio Tullio* 1686. Brunswick : Schürmann, *Das verstörte Troja* 1706, *Porsenna* 1718. Caldara, Gasparini et Fux, *Teodosio ed Eudossa* 1716/18. Düsseldorf : Steffani, *Arminio* 1707. Londres : Purcell, *Dioclesian* 1690. L'Opéra de Moscou ouvre en 1742 sur *La Clemenza di Tito* de Hasse, avec prologue en russe. Araia écrit *Scipione* en 1740 à Saint-Pétersbourg. Arvid von Höpken, premier compositeur suédois, écrit *Catone in Utica* en 1753. En 1776, le premier opéra joué à La Havane est *Didone abbandonata* (liv. Métastase) d'un musicien inconnu.

<sup>3</sup> Cf notre « Images de Rome dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle », *Études d'Histoire du Droit et des Idées politiques* n° 3 (*Droit romain, « Ius Civile » et droit français*, dir. J. Krynen), 1999, p. 17-47.

<sup>4</sup> Colasse (ou Collasse), *Énée et Lavinie* 1690, *Canente* (protohistoire latine) 4.11.1700. Desmarest, *Didon* 1693. Campra, *Hésione* 1700. Rameau, *Dardanus* 1739 rév. 1744. Dauvergne, *Énée et Lavinie* 1758, *Canente* 11.11.1760. Piccinni, *Didon* 1783. Sacchini, *Dardanus* 1784.

oublies : Ovide paraît dans *Les Amours déguisés* de Bourgeois ou *Ovide et Julie* de Cardonne, Tibulle et Antoine dans *Les Fêtes grecques et romaines* de Colin de Blamont en 1723. Mais la *Camille* de Campra en 1717 est la princesse volsque dont le triomphe a été déjà célébré<sup>5</sup> : protohistoire latine revue, contraire à Virgile, anti-romaine. Pour un vrai sujet romain en France, il faut attendre, semble-t-il, l'acte III du *Temple de la Gloire* de Rameau en 1745 sur un livret de Voltaire, à la louange de Trajan. Ce n'est pas une hostilité politique, démentie par la richesse des tragédies romaines (même si en 1773 *Sabinus* de Gossec est anti-romain), mais plutôt l'effet du goût français pour le grand spectacle<sup>6</sup> à l'opéra : les sujets mythologiques ou exotiques, comme les *Indes galantes*, offrent là plus de possibilités qu'Horace ou Régulus.

L'opéra s'empare de l'histoire romaine et ne néglige pas d'abord des sujets que la censure du XIX<sup>e</sup> siècle jugera subversifs et n'autorisera qu'avec difficulté, la chute des Tarquins ou des décemvirs, les Gracques, Marius, la mort de César, la chute de Séjan<sup>7</sup>, divers complots et usurpations réussis ou non<sup>8</sup>, Spartacus ou Catilina<sup>9</sup> ; triomphe d'un double adultère et illustration d'une tyrannie impériale, *L'incoronazione di Poppea* reste ici un modèle<sup>10</sup>.

Bien que les librettistes aient en général fait leurs humanités, que plusieurs, laïcs ou ecclésiastiques, soient membres d'illustres académies et qu'ils soient parfois juristes, ils oublient volontiers le droit romain et les règles de l'onomastique romaine, surtout (mais pas seulement) féminine<sup>11</sup>. On relève cependant quelques éléments juridiques. La Grande Vestale rappelle au Grand Pontife son privilège de juridiction, *Ben sai che il giudicar delle Vestali a me sola appartien*. Publio redit au consul les privilèges qui protègent le citoyen romain, même si ses propos évoquent plus l'*habeas corpus* que la *prouocatio ad populum*, *Ei nacque in sen di Roma e libero, Nè a ceppi mai soggiacque Un cittadin che i giudici Pria non dannar*. Même

---

<sup>5</sup> *Il trionfo di Camilla, regina dei Volsci*, liv. Stampiglia : Draghi, Vienne 1690, A. M. Bononcini, Venise 1698. Plus tard, Vinci, Frugoni, Parme 1725, Leo, Rome 1726, Porpora, Stampiglia, Naples 1740 rév. 1760, Ciampi, Londres 1750, Guglielmi 1795....

<sup>6</sup> Avec Lully, l'opéra a finalement absorbé le ballet de cour et pris ses caractéristiques de spectacle total, y compris les « machines ».

<sup>7</sup> Voir « La liberté d'expression », n. 3, 8, 4, 7.

<sup>8</sup> Perti, *Nerone fatto Cesare* 1693, A. Scarlatti, *Nerone fatto Cesare*, Naples 1695, Vivaldi, *Nerone fatto Cesare* (rév. de Perti), Venise 1715, Haendel, *Agrippina*, Venise 1710, Graun, *Britannico* 1751, Pollarolo, *Il ripudio d'Ottavia* 1699, Legrenzi, *L'anarchia nell'impero*, Venise 1683/4. Voir aussi « La liberté d'expression », n. 4.

<sup>9</sup> Porsile, *Spartaco*, Vienne 1726, Foroni, *Spartaco ovvero I Gladiatori*, Milan 1851, Sinico, *Spartaco*, Trieste 20.11.1886, De Ferrari, *Catilina*, Amsterdam 1852 Mais *Catilina* de Salieri (d'ap. Voltaire, *Rome sauvée*), composé en 1792, n'a été créé qu'en 1994 à Darmstadt !

<sup>10</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle en revanche, les maîtresses royales triomphent rarement. On connaît le sort non historique mais tragique, chez Donizetti (*La Favorite*, Paris 2.12.1840), d'Éléonore de Guzman, (en fait assassinée après la mort d'Alphonse XI). La *Maria Padilla* de Donizetti (Sc. 26.12.1841) mourut de joie (!) et ne retrouva son triomphe historique qu'à la révision pour Trieste (1.2.1842).

<sup>11</sup> Quelques exemples : Giunia fille de Marius et Celia sœur de Cinna (Mozart, *Lucio Silla*), Argelia et Leontina filles de Murena (Donizetti, *L'esule di Roma*), Fausta fille de Fabius (Massenet, *Roma*), Emilia et Fulvia filles de Decio (Nicolini, *I Manlii*, Sc. 1802), Licinia fille de Genuzio (Capotorti, *Marco Curzio*, Naples 1813), Menenio fils de Sallustio et d'Ottavia (Pacini, *L'ultimo giorno di Pompei*), Decio prénom du fils de Licinio Murena (Mercadante, *La Vestale*). Un cas amusant de purisme partiel : Sografi (Cimarosa, *Gli Orazii e gli Curiazii*) corrige Corneille en rebaptisant Camille *Orazia*, mais conserve Sabine, qui devrait se nommer *Curiazia* !

## La majesté de Rome

l'infâme Marco peut revendiquer la protection des lois, *Non la forza, me il diritto protegge, Ed innanzi al poter della legge Ogni ardito piegarsi dovrà*. Une autre Grande Vestale vante les privilèges de leur collègue à Julia qui pleure sur son sort, *En est-il de plus digne d'envie ? C'est à nous que Rome confie Du saint palladium le précieux trésor, Les respects, les honneurs, enchantent notre vie... Dans une paix profonde, Au sein du plus heureux séjour, Nous recevons les hommages du monde*. Vestale et secrète chrétienne, Rubria tente d'user de son droit de grâce pour sauver les chrétiens dans l'arène, *Stende Vesta con me la man Che riscatta le vite*, mais Néron lui aussi connaît son droit ou prétend le connaître, *Ave, o Vergine sacra, Scopri il volto, poi giura (Legge è di Numa) Che in questi rei Non qui ad arte t'imbatti* ; quand Rubria proteste *Una Vestale a giurar non s'astringe*, il lui fait arracher son voile. Au mépris cette fois de tout droit, elle est livrée aux fauves. D'autres citoyens romains périssent aussi dans l'arène au lieu d'être décapités comme l'exige la loi : Murena pleure en imaginant la mort de Settimio qu'il a injustement livré, *Entra nel circo ! Ahi misero ! Cade fra belve ! Il piagano ! Fuma quel sangue ! E il popolo !... Applaude a tant'orror !* Alors que Corneille avait respecté le droit, le Polyeucte de Donizetti ou de Gounod, accompagné ici par Pauline, meurt dans le cirque<sup>12</sup>.

Mais si le droit romain peut devenir fantaisiste, la politique romaine est beaucoup mieux comprise. Elle apparaît avant Rome même, dans les exemples de la « préhistoire » légendaire, puis à Rome, *domi militiaeque*, à l'intérieur et au-dehors.

### DE TROIE À ROME

Rome la souveraine est un absolu dès sa gestation dans la préhistoire troyenne. *Tu regere imperio populos, Romane, memento, Hae tibi erunt artes, pacisque imponere morem, Parcere subiectis et debellare superbos* (*Énéide*, VI 851-853). Par ces trois vers de la prophétie d'Anchise, Virgile a résumé la justification et la mission de l'empire de Rome, réaliser l'union des peuples civilisés, donner paix, ordre et justice à l'humanité<sup>13</sup>. Mission donnée par les dieux (Jupiter a voulu la descente d'Énée aux Enfers<sup>14</sup>), résultat et compensation de la chute de Troie : l'héritage troyen fonde la légitimité romaine<sup>15</sup>. Pour les Jeux de 17 av. J.C., le *Carmen saeculare* d'Horace (dont François-André Philidor fit un oratorio profane sur le texte original à Londres en 1779), l'a officiellement exprimé, *Roma si vestrum est opus Iliaequae Litus etruscum tenuere turmae, Iussa pars mutare Lares et urbem Sospite cursu, Cui per ardentem sine fraude Troiam Castus Aeneas patriae superstes Liberum munivit iter, daturus Plura relictis, Di,... Romulae genti date remque prolemque Et decus omne, Quaeque... Clarus Anchisae Venerisque sanguis Impetret, bellante prior, iacentem Lenis in hostem*. Ce n'est pas un hasard si l'opéra,

<sup>12</sup> Gluck, *L'innocenza giustificata*, Durazzo d'ap. Métastase, Vienne 1755. Mercadante, *La Vestale*, Cammarano, Sc. 10.3.1840. Mercadante, *Virginia*, II 6. Spontini, *La Vestale*, de Jouy, Paris 15.12.1807. Boito, *Nerone*, cp, Sc. 1.5.1924 (posth.). Donizetti, *L'esule di Roma*, Gilardoni d'ap. Caigniez (*Androclès ou le lion reconnaissant*), SC 1.1.1828. *Poliuto*, Cammarano d'ap. Corneille, SC. 30.11.1848 (posth.), *Les Martyrs*, Scribe, Paris 10.4.1840. Gounod, *Polyeucte*, Barbier et Carré, Paris 7.10.1878.

<sup>13</sup> R. Folz, *L'idée d'empire en Occident du V<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> s.*, Paris 1953, p. 12 s.

<sup>14</sup> *Énéide*, V 726-737.

<sup>15</sup> Cf notre « Mythes de fondation et mission de la France : la légende troyenne », *L'influence de l'Antiquité sur la pensée politique européenne*, CERHIIP IX, Aix-en-Provence 1996, p. 51-75.

avec ou après la littérature, traite le cycle troyen dans tous ses épisodes<sup>16</sup>. On redécouvre à peine certaines de ces œuvres et beaucoup ne sont pour nous que des titres dont la musique est parfois perdue. Suivant les époques et les auteurs, on a insisté sur le poids du destin, des dieux ou des hommes dans la chute de Troie, mais l'origine du conflit permet une constatation banale et pourtant essentielle : si la concorde fait prospérer les empires, la discorde les détruit. La Discorde s'en vante dans *Il Paride* et lance la pomme d'or fatale sur la table des noces de Thétis et Pélée. Cesti détourne ce mythe au profit d'un autre empire dans *Il Pomo d'oro* : Jupiter remet la pomme à la mortelle qui réunit les qualités des déesses rivales, Marguerite-Thérèse d'Espagne, dont le mariage pouvait préparer le retour de l'empire de Charles-Quint<sup>17</sup>, héritier de Troie<sup>18</sup>.

Pourtant, le fondateur de Troie, Dardanus, était béni des dieux, et Vénus lui révélait en songe un avenir heureux, *Enchantez un héros dont les dieux sont l'appui, Montrez-lui les desseins que ces dieux ont sur lui, Quand ils me font briser sa chaîne*<sup>19</sup>. Ses aventures à l'opéra sont inconnues des mythographes : en guerre contre Teucer, il est épris et aimé de sa fille Iphise, qui tente faiblement d'étouffer cet amour. Mais le sage Isménor encourage les amants. Dardanus prisonnier, Iphise n'a plus qu'horreur pour son fiancé officiel, mais Dardanus délivré par Vénus triomphe de l'inévitable monstre marin : à lui revient bien, par un oracle, la main d'Iphise, et Vénus bénit l'amour et la paix. L'influence de Fénelon a ici un peu écarté les héros du sacrifice en leur assurant l'appui final du ciel, mais la raison d'État est finalement conciliée avec celle du cœur et le « droit au bonheur ».

Laomédon, descendant de Dardanus et roi parjure, attire sur Troie une première série de malheurs en refusant aux dieux Apollon et Neptune (qui ont construit les murailles de Troie) puis à Hercule le salaire promis. Dans *Ercole amante* de Cavalli, son ombre, renversant la situation, attribue à Hercule tous les torts et appelle sur lui la vengeance, *Pera, mora il perverso Che d'un sol atto di pietà Che mai le barbarie sue contar potesse, Qual mercenario vile Richiendendone il prezzo, Nè contenti assai tosto Gl'avidì suoi desir quanto malvagi Si pagò col mio sangue* (V 1). On le retrouve dans *Hésione*<sup>20</sup>, où se mêlent pour Troie malheurs et promesses. Laomédon a apaisé Neptune et rend grâces aux dieux, *Le dieu des mers n'est plus irrité contre nous, Pour ces fameux remparts nous n'avons plus à craindre, En lui manquant de foi j'allumai son courroux, Mes respects viennent de l'éteindre... Les rois sont les sujets des dieux, C'est en obéissant aux cieus Qu'ils doivent commander au monde. Rendons hommage aux immortels,... Neptune, oubliez un outrage Qui pour vous, contre moi, Souleva tous les dieux. Venez, contre la rage De cent peuples jaloux, Défendre votre ouvrage, Venez, protégez-nous* (I 4-5). L'avenir de Troie semble assuré, les remparts divins seront éternels, le roi peut marier sa fille Hésione à

<sup>16</sup> *The Judgement of Paris*, Weldon, Londres 1701, Daniel Purcell, Londres 1701, Arne, Londres 1742. *Il Giudizio di Paride*, Tenaglio 1656, Graun 1752. *L'incendio di Troia*, Cafaro, Naples 1757. *Achille all'assedio di Troia*, Rome 1797. *Polyxène et Pyrrhus*, Colasse, Paris 1706.

<sup>17</sup> Bontempi, *Il Paride*, cp, Dresde 3.11.1662, pour le mariage du prince héritier. Cesti, *Il Pomo d'Oro*, Sbarra, Vienne 1667/8, pour les noces de Léopold I<sup>er</sup> et de l'infante Marguerite-Thérèse. Tous les opéras consacrés à Thétis et Pélée ne concernent pas cet épisode.

<sup>18</sup> Sur Troie et les Habsbourg, M. Tanner, *The Last Descendant of Aeneas*, Yale 1993.

<sup>19</sup> Rameau, *Dardanus*, La Bruère, Paris 1739. Même sujet pour Sacchini, Versailles 1784.

<sup>20</sup> Campra, Danchet, Paris 21.12.1700.

## La majesté de Rome

Anchise. Mais cet hymen est brisé par Vénus, éprise d'Anchise et soutenue par le destin<sup>21</sup>. À sa demande, Neptune, dont la rancune n'était qu'assoupie, suscite un monstre marin que seul vaincra Télamon, prétendant rejeté d'Hésione : Anchise tente en vain d'affronter le monstre, qui l'évite. Les amants sont séparés, Hésione doit épouser Télamon sans revoir Anchise qui, désespéré, maudit Laomédon à l'annonce de ce départ, *Roi cruel, roi parjure... Tremble, roi cruel, tremble, tremble, La Grèce contre toi s'assemble. Ô ville infortunée ! Ô malheureux remparts ! Les dieux les réduisent en poudre ! Parmi les feux des Grecs j'entends gronder la foudre, L'effroi, l'horreur, la mort, volent de toutes parts ! À travers les feux et les armes, Je vois tes palais ravagés !... Traître, les dieux et moi, nous sommes tous vengés* (V 4). Cette ruine n'aura pas lieu sous Laomédon comme le croit Anchise, mais à la génération suivante, pour punir une autre trahison. Anchise veut mourir, mais Mercure annonce la volonté du destin : *les plus puissants des dieux se déclarent* pour Vénus. Pour apaiser Anchise, un songe lui montre la naissance d'Énée, le sort de sa descendance et la gloire de Rome. Une nouvelle fois, l'avenir est garanti par un sacrifice. La révision d'*Hésione* en 1743 ne laisse pas à Anchise cette consolation : il est emporté par les Zéphirs, sur l'ordre de Vénus, ce qui fait un curieux dénouement, mais cette version suscita l'enthousiasme<sup>22</sup> !

Après Laomédon, son fils Priam règne sur Troie dans un bonheur revenu. Mais un songe trouble la reine Hécube à la naissance d'un nouveau fils et le Vieillard de Troie l'interprète<sup>23</sup>, *Paris, this child, Will cause, as by an inexorable fate, His father's death*. Hécube horrifiée choisit, *Then am I no longer mother to this child, Troy and the city's King are sacred*. Le roi hésite puis ordonne de tuer l'enfant. Le Vieillard le justifie, *After the wise man read the dream, Priam knew all. He made the choice that a King would have to... How other could he act ?* Mais le destin ne peut être éludé : découvrant plus tard que son fils vit, Priam le reçoit avec joie, acceptant les conséquences, *I accept the trick of fate That saved my son, And what he, Paris, chooses I uphold, Let it mean my death*. Au vieillard qui demande *Do you speak for Troy, as for yourself ?* il répond *Yes ! I speak for Troy as well*. Le destin s'accomplira, par ce que Tippett nomme *the mysterious nature of human choice*. Pâris offre à Priam d'aller fonder une nouvelle Troie, *I will take you and Helen, Leave the doomed city, To found another Troy*. Mais Priam est lucide, *You are not the founding sort*. Le refondateur ne sera pas un Priamide.

Une autre victime, souvent oubliée, est nécessaire dans la longue marche vers la fin de Troie et la naissance de Rome, Énone, première épouse de Pâris, qu'il abandonne pour Hélène : quelques opéras aussi oubliés<sup>24</sup> lui donnent un rôle. Chez Bontempi elle entre déguisée dans le palais pour tuer Pâris, mais ne peut s'y résoudre et se poignarde, *Già ch'a morte amor mi chiama...* Quand Bontempi ou

---

<sup>21</sup> La mythologie ignore ces péripéties : les noces d'Hésione, sauvée du monstre par Hercule, qui la marie à Télamon, sont liées aux trahisons de son père. On connaît en revanche à Anchise une épouse mortelle, Eriopis, dont il eut plusieurs filles : l'aînée, Hippodamie, fut mariée à Alcatheos, à qui Anchise confia l'éducation d'Énée quand celui-ci, âgé de cinq ans, arriva à Troie (P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1963, p.35 et 137).

<sup>22</sup> Voir « Rose ou noir à l'opéra ».

<sup>23</sup> M. Tippett, *King Priam*, cp, Coventry, 29.5.1962.

<sup>24</sup> Cesti, *Il Pomo d'oro*, Sbarra, Vienne 1668. Caldara, *Enone* 1734 (un air enregistré), Morlacchi, *Enone e Paride*, Livourne 1808...

Gluck peignent l'amour heureux d'Hélène et Pâris, des prophéties annoncent qu'il finira dans la ruine de Troie, ruine que ne peut reculer l'amour d'Achille pour Polyxène, doublement maudit : il rend le héros traître à la Grèce et doit être brisé par trahison<sup>25</sup> ; Pâris tue Achille pendant les noces ou Hécube le fait tuer pour venger Hector (Polyxène refuse de frapper, mais ne peut trahir sa mère et avertir Achille).

Une ruine que n'empêche pas non plus la vision de Cassandre, la *digne sœur d'Hector*, la *prophétesse que Troie accusait de démence*<sup>26</sup>, quand elle prédit *Tout vient justifier ma sombre inquiétude ! J'ai vu l'ombre d'Hector parcourir nos remparts... La foule sort des murs, et Priam la conduit ! Malheureux Roi ! Dans l'éternelle nuit, C'en est donc fait, tu vas descendre ! Tu ne m'écoutes pas, tu ne veux rien comprendre, Malheureux peuple, à l'horreur qui me suit !... Tout est menace au ciel ! Crois-en ma voix qu'inspire Le barbare dieu même à nous perdre acharné. Au livre du destin mon regard a su lire, Je vois l'essaim de maux sur nous tous déchaîné ! Il va tomber sur Troie !... Déjà le noir vautour Sur la plus haute tour A chanté le carnage ! Tout s'écroule ! Tout nage Sur un fleuve de sang... La mort déjà plane dans l'air... L'ennemi vient et la ville est ouverte ! Ce peuple fou qui se rue à sa perte Semble avoir devancé les ordres de son Roi !... Arrêtez ! Oui, la flamme, la hache ! Fouillez le flanc du monstrueux cheval !... Il cache Un piège infernal ! Ma voix se perd, plus d'espérance !... Ils entrent, c'en est fait, le destin tient sa proie. Le destin, pour cette ruine nécessaire, aveugle les Troyens, qui prennent un bruit d'armes dans les flancs du cheval pour un *présage heureux*. Il détruit le prêtre Laocoon qui a eu la prescience du malheur, *Laocoon... a d'un bras intrépide Lancé son javelot sur ce bois, excitant Le peuple indécis et flottant À le brûler. Alors, gonflés de rage, Deux serpents monstrueux s'avancent vers la plage, S'élançant sur le prêtre, en leurs terribles nœuds L'enlacent, le brûlent de leur haleine ardente, Et le couvrant d'une bave sanglante, Le dévorent à nos yeux*. Il inspire Sinon, l'agent provocateur, qui a convaincu Priam et les Troyens de faire entrer le cheval dans la ville, *Ulysse l'acheva Pour être offert à Pallas offensée... Mais Calchas ordonna Que d'étage en étage Le cheval s'élevant Devint si monstrueux Que ce présent prodigieux Ne pût être introduit Dans la ville troyenne, Car... Si dans votre Ilion il parvenait jamais, Victorieuse désormais, La race de Priam ferait trembler la terre –Priam : Qu'on abatte la tour De la porte de Scée, Et qu'un pan de la muraille tombe !... Installez dans nos murs cette offrande à Pallas*<sup>27</sup>. La ruse a réussi, l'ombre d'Hector vient en avertir Énée, *Ah, fuis, fils de Vénus, L'ennemi tient nos murs ! De son faite élevé Troie entière s'écroule ! Un ouragan de flammes roule Des temples aux palais ses tourbillons impurs... Va, cherche l'Italie, Où pour ton peuple renaissant Tu dois fonder un empire puissant* (II 1).*

*Caduta è Troia, e nelle sue ruine Giace sepolto d'Asia il bel decoro, Già son precipitati i bronzi, e i marmi Delle memorie Dardane superbe, E circondato stà d'arene ed herbe Un monte d'ossa.* Après la chute de Troie, ni l'éventuelle

<sup>25</sup> *Il Paride* I 1 (la Discorde). Gluck, *Paride ed Elena*, Calzabigi, Vienne 1770, prophétie de Pallas (sur le rapt d'Hélène, Cavalli, *Elena rapita da Paride* 1659, F. Cirillo, *Il Ratto d'Elena* 1655, G. Freschi, *Helena rapita da Paride* 1677, Winter, *Helena und Paris* 1782, etc). Lully et Colasse, *Achille et Polixène*, Campistron, Paris 7.11.1687. Manfroce, *Ecuba* 1812.

<sup>26</sup> Berlioz, *Les Troyens*, II 2.

<sup>27</sup> *Les Troyens*, I : coupée par Berlioz lui-même pour abrégé l'œuvre, la scène de Sinon a été rétablie notamment par Charles Dutoit (enr. Decca 1993).



## La majesté de Rome

renaissance ni le souvenir de la grandeur passée n'adouciront le malheur de certains vaincus : *Alle ruine del mio regno adunque Sopravivo decrepita... Crollano, tremano, Ardono, cadono Portici e templi. Vestati di cenere, Porpora, impero. Mira, patria caduta, I tuoi miseri figli, s'afflige Hécube. Troie, Troie orpheline, tu tombes en ruines, entraînant dans la danse du malheur les morts et vivants, pleurent les Troyennes captives. O patria mia ! Tu, bianca e immacolata, Dunque più mai negli ondulati flutti D'Egeo rispechierai ? Templi, reggia, palazzi, torri, cenere ! Tutta la Troade cenere Come d'immane focolare spento Che via pel mondo porta e sparge il vento, se souvient Cassandre au seuil du palais d'Agamemnon. Troia ! qual fosti un di ! Di te che resta ancor ? Ahi ! qual balen spari Il tuo prisco splendor ! Ti oppresse, inceneri L'Argivo ingannator, E vil catena, aimè, Preme a'tuoi figli il piè, déplorent en leur captivité les compagnons d'Andromaque<sup>28</sup>. La Grèce veut anéantir le sang troyen. Ah, ces perfides Grecs respirent le carnage ! Dans le sang innocent ils veulent s'enivrer, s'affole Andromaque. Par la voix d'Oreste chez Pyrrhus, la Grèce exige la mort d'Asryanax, Favellan sul mio labbro Tutti di Grecia i Re : troppo è palese Che con falso Astianatte al supplizio Seppe il vero rapir l'empio artificio, E che di Ettore il germe Vive fra'lacci tuoi. Si reo virgulto Troncar si deve. I giorni suoi son gravi Alla Grecia, a te stesso. In lui tu nudri Fiera serpe nel sen. Del patrio sangue Vendicator, forse avverrà che un giorno Del nostro egli si pasca, E dalle sue rovine Ilio rinasca. Pyrrhus cède, Je ne condamne plus un courroux légitime, On va vous livrer la victime, puis annonce à Andromaque Il faut aux Grecs livrer le fils d'Hector, Rien ne peut arracher votre fils au trépas, Et ma parole en est donnée, avant de se rétracter une dernière fois<sup>29</sup>. Mais ailleurs la revanche se prépare.*

Dès Virgile et l'*Énéide*, la légende troyenne est une suite de sacrifices. Troie et ses héros doivent mourir, afin que naisse Rome : Vénus chez Virgile montre à son fils les dieux abattant portes et murailles pour que le destin s'accomplisse ; chez Cavalli, elle lui ordonne de partir pour un nouveau destin, *La Troiana caduta è già prefissa, Tu non puoi ripararla, Indarno il ferro vibri, Scritto è così negli stellanti libri, Fuggi pur, così madre e così Dea Ti dico, e ti comando... E tra l'idee celesti Degl'incliti tuoi gesti La gloria stessa scriverà l'esempio* (I 4). Il faut même que disparaisse dans ses membres innocents la lignée des Priamides, descendants du parjure Laomédon, que remplacera une branche cadette où le sang divin s'est renouvelé : seul Ascagne survit, Priamide par sa mère mais surtout petit-fils de Vénus ; encore ne règnera-t-il pas<sup>30</sup>. De la ruine, les dieux font naître la revanche. Cavalli, comme Berlioz, met en scène toute la chute de Troie, avec l'orgueil de

<sup>28</sup> Cavalli, *Didone*, Busenello, Venise 1641, pr., (Fortuna) et I 6 E. Karaindrou, mus. sc. pour *Les Troyennes* d'Euripide (adapt. en grec moderne, K. X. Myris), Épidaure 31.1.2001. Gnechi, *Cassandra*, cp et Illica d'ap. Eschyle, Bologne 5.12.1905, II Rossini, *Ermione*, Tottola d'ap. Racine, Naples 1819. Sur Andromaque, *Andromaca*, Caldara, Vienne 1724, F. Feo 1730, L. Leo, Naples 1742, Perez, Vienne 1750, Pampani, Rome 1753, Jommelli, Londres 1755, Sacchini, Naples 1761, Bertoni 1771, Martin y Soler 1780, Paisiello, Naples 1797, Pavesi 1804. *Andromaca e Pirro*, G. Tritto, Rome 1807. *Andromaque*, Grétry, liv. L. G. Pitra, Paris 1780. *Astianatte* (liv. Salvi), A. M. Bononcini, Pratinolo 1701, Gasparini 1719, Vinci, Naples 1725, G. Bononcini 1727, Jommelli, Rome 1741, Uttini, Bologne 1748, Pampani, Venise 1755.

<sup>29</sup> R. Kreutzer, *Astyanax*, Paris 1801, II 4. Rossini, *Ermione*, I 4. Grétry, *Andromaque*, fin. I et acte II.

<sup>30</sup> La tradition antique est obscure. Virgile fait naître Albe et Rome du fils de Lavinia, mais César et les *Iulii* sont censés descendre d'Ascagne dit *Iule*. Cavalli ou Berlioz préférèrent voir en Ascagne l'héritier.

Pyrrhus, la jubilation sordide de Sinon, la mort de Chorèbe et celle de Créuse, le désespoir de Cassandre et d'Hécube, le départ d'Énée sur l'ordre de Vénus avec Anchise et Ascagne ; l'ombre de Créuse révèle à Énée son but, l'Italie, où le destin fera régner leur fils (I 8). Pendant le finale symphonique d'*Ecuba*, tandis que brûle Troie, Énée passe, portant son père et tenant Ascagne par la main. La mission d'Énée commence, directement mise en scène par Berlioz<sup>31</sup> : l'ombre d'Hector l'annonce, *Va, cherche l'Italie, Où pour ton peuple renaissant Tu dois fonder un empire puissant, Dans l'avenir dominateur du monde* ; Cassandre mourante confirme *En Italie où le sort les appelle, Ils verront s'élever, plus puissante et plus belle, Une nouvelle Troie*. Au long des *Troyens*, les voix de l'au-delà scandent *Italie*<sup>32</sup> !

Énée doit mener à bien sa mission : pour qu'à Lavinium le sang latin s'unisse au sang troyen, Créuse doit mourir et l'amour d'Énée pour Didon est voué au sacrifice. Les déesses qui pèsent contradictoirement sur cet épisode, Junon déchaînant la tempête pour protéger Carthage, Vénus rendant la reine amoureuse pour protéger son fils, ne font que hâter le destin<sup>33</sup>. On a beaucoup parlé de la cruauté d'Énée envers Didon et (par omission) envers Créuse, féministes et anti-impérialistes relayant les âmes sensibles. Créuse et Didon sont des *victimes féminines, sacrifiées sur l'autel de Rome*<sup>34</sup>. *Les morts des femmes peuvent être attribuées, au moins en partie, à la façon dont Énée part... Envers Créuse, le manque d'attention d'Énée est fatal. Envers Didon, il est aussi irresponsable et traître... Si Énée résume la pietas, Virgile suggère peut-être que la pietas ainsi entendue est un idéal vicié, qui ne semble pas demander de vertus humaines, ni de loyauté ou d'affection personnelle qui ne soit finalement soumise à ce qu'on pourrait appeler des buts politiques ou militaires. L'amour pour Anchise et Iule, tel que l'exprime la pietas envers eux, est compatible avec les buts politiques romains ; l'amour pour Créuse ou Didon ne l'est pas... La conduite d'Énée envers Didon et Créuse révèle que sa brutalité qui pourrait sembler stupéfiante, aux livres 10 et 12, n'est pas entièrement anormale*<sup>35</sup>. C'est oublier que Didon est responsable de sa mort, *entraînée au désastre par son propre désir pour Énée, auquel elle aurait pu résister plus fermement qu'elle ne le fait, car elle cède à un amour qu'elle sait pourtant à la fois interdit et impossible*<sup>36</sup>, violant ses serments d'éternelle fidélité à Siché. Énée n'est pas libre d'aimer qui il veut et quand Mercure lui rappelle l'ordre du destin, *il voit qu'il a été infidèle à son père, à sa mission, à ses hommes, à*

<sup>31</sup> *Les Troyens*, cp. 1856-58, cr. partielle (*Les Troyens à Carthage*) 1863, cr. int. en all., Karlsruhe 1890, en fr. Nice 1891.

<sup>32</sup> Cassandre et ses compagnes, fin. II, nymphes des bois durant la chasse royale et l'orage, IV 1, Mercure après le duo Énée-Didon, IV 2, les ombres à l'annonce du départ par Panthée, V 1, Énée et les Troyens avant et après le dernier duo des amants.

<sup>33</sup> *Énéide* I 12-22 (craintes de Junon) et 257-283 (réponse de Jupiter à Vénus sur le destin) : de la postérité d'Énée doit naître Rome, qui doit ruiner Carthage. Cavalli, *La Didone*, II 1, montre Junon, furieuse contre les restes de Troie, ordonnant à Éole de lâcher les Vents, mais cette fureur n'est qu'une ultime vengeance contre le jugement de Pâris, il n'est pas question de Carthage.

<sup>34</sup> Tr. de M. Suzuki, *Metamorphoses of Helen : Authority, Difference and the Epic*, Ithaca, New York 1989, p. 11. Cf. M. Desmond, *Reading Dido : Gender, Textuality and the Medieval Aeneid*, Minneapolis-Londres 1994.

<sup>35</sup> Tr. de C. Perkell, « On Creusa, Dido, and the Quality of Victory in Virgil's *Aeneid* », *Reflexions of Women in Antiquity* (dir. H. P. Foley), New York 1981, p. 370-371.

<sup>36</sup> Tr. de R. D. Williams, *The Aeneid*, Londres 1987, p. 108.

## La majesté de Rome

Ascagne, et il se repent, tandis que l'amor de Didon, frustré, devient furor de haine et de malveillance<sup>37</sup>. En fait, la cruauté d'Énée ne se dirige pas seulement contre Didon mais contre lui-même. Son obéissance aux ordres divins et à sa mission historique est la transformation poétique d'une conception fondamentale toujours valable selon laquelle l'autonomie de l'individu s'arrête là où existent des engagements qui dépassent la personne ; c'est le conflit entre liberté et responsabilité. Énée devient le symbole du Romain qui se sacrifie en honorant des engagements qui le dépassent, il fait montre de ce qu'à Rome on désigne du nom de pietas. Avoir de la pietas, c'est se dévouer à ses parents, à ses enfants, aux enfants de ses enfants, à tout ce qui nous est proche, et en premier lieu à la res publica. En abandonnant Didon, Énée donne l'exemple le plus impressionnant du Romain se sacrifiant lui-même. Le destin de ce couple malheureux est le paradigme du conflit insoluble et toujours renaissant, non seulement entre humanitas et romanitas, mais encore entre politique et humanité... Pour la première fois dans l'espace antique, l'héroïsme se révèle comme un renoncement volontaire au bonheur de l'amour, motif qui ne cessera de retentir tout au long de la tragédie européenne<sup>38</sup>. Cette analyse de l'Énéide a été complétée pour la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle et du XVII<sup>e</sup>, épopée et tragédie. Le héros doit purifier ses passions, se former aux grandes vertus, car il doit être un modèle pour les princes futurs. Un syncrétisme moral inspiré de Platon et de Sénèque tout à la fois, et qui apparaît dès la Jérusalem délivrée, fait concevoir le poème épique comme le lieu où la raison et la volonté se rendent maîtresses des passions inférieures, victoire à laquelle répond, dans la cité, celle de l'ordre sur le désordre, de l'autorité sur l'anarchie... La tragédie évoque les malheurs où tombent les grands qui ont succombé aux passions, l'épopée le bonheur où ils accèdent, eux et la communauté dont ils ont la charge, en s'en rendant maîtres. Mais le projet de l'un et l'autre genre est identique<sup>39</sup>. Le thème troyen sert à une double démonstration : Énée triomphe de ses passions et trouve une sorte de bonheur dans le Latium, Didon n'en triomphe pas et se détruit, et sa ville avec elle. La tragédie naissante du XVII<sup>e</sup> siècle a aussi montré les malheurs d'un prince vertueux, victime stoïque du destin : Hector repousse les prières des siens pour accomplir au combat un devoir qu'il sait vain<sup>40</sup> ; que ce héros stoïcien soit Hector, dont le sacrifice prépare non l'impossible salut, mais la renaissance de Troie, n'est pas un hasard.

Au XVII<sup>e</sup> siècle enfin, le héros s'imprègne de christianisme. L'analyse d'Herland dépasse Horace : le héros offre son sacrifice à la gloire de l'homme, et par là à la gloire de Dieu son créateur, Dieu qui compte sur nous et dont il ne faut pas que l'attente soit déçue. C'est à cette exigence absolue de grandeur que <le héros> sacrifie ses plus chers attachements... Vocation de sacrifice, volonté tendue vers le dépouillement et la purification intérieure, et pourquoi ne pas le dire ? vers la sainteté... Aussi exigeant pour les autres que pour lui-même, parce qu'il les aime... L'intransigeance n'est que la forme supérieure de cet amour qui ne cherche

<sup>37</sup> Tr. de B. Otis, *Virgil : A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963, p. 90-91.

<sup>38</sup> V. Pöschl, « L'épopée romaine », *Actes du X<sup>e</sup> Congrès de l'Association Guillaume-Budé (Toulouse 8-12 avril 1978)*, Paris 1980, p. 144-145.

<sup>39</sup> J. Morel, « Le Poème héroïque au XVII<sup>e</sup> siècle », *Actes du X<sup>e</sup> Congrès...*, p. 252.

<sup>40</sup> Cf. H. Cadriau, *En marge de la légende troyenne : Hector (1604) d'Antoine de Montchrestien (aspects politiques)*, mémoire de DEA, Toulouse I 1994.

pas à séduire mais à sauver<sup>41</sup>. À Rome, l'oratorio le sentira : le librettiste anonyme de *Davidis pugna et victoria* d'A. Scarlatti en 1700 fait dire au narrateur pour la mort de Goliath l'ultime vers de l'*Énéide*, *Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*. Citation connue du public cultivé de Rome, *qui apprécia le parallèle entre Goliath et Turnus –deux guerriers assoiffés de sang- mais aussi, implicitement, l'identification de David à Énée, le chef triomphant, fidèle serviteur du destin et fondateur de la civilisation romaine*<sup>42</sup>.

Ces éléments se mêlent aussi à l'opéra, pour les héros romains ou préromains et d'abord pour Énée, dont la conduite est systématiquement adoucie et justifiée. S'il a du mal à étouffer les voix de la tendresse pour se hausser à la sainteté, il s'efforce, tel Horace avec les siens, d'amener Didon à une contagion d'héroïsme qu'elle refuse. Il paie sa dette de reconnaissance en combattant Iarbas le Numide pour Carthage, chez Piccinni et Berlioz<sup>43</sup>. Il faut maintes instances des Troyens, maints appels des ombres et ordres des dieux pour qu'il quitte la reine, non sans déchirement. Dans *Didone abbandonata* de Métastase (1724)<sup>44</sup>, il décrit à Séléne et Osmida, sœur et ministre de Didon, les reproches de l'ombre d'Anchise, *Ingrato figlio, Quest'è d'Italia il regno, Che acquistiar ti commise Apollo ed io ? L'Asia infelice aspetta Che in un altro terreno, Opra del tuo valor, Troia rinasca. Tu'l promettesti ; io nel momento estremo Del viver mio la tua promessa intesi... Sorgi : de'legni tuoi Tronca il canape reo, scogli le sarte* (I 1). À la reine, il redit *Di Giove il cenno, L'ombra del genitor, la patria, il cielo, La promessa, il dover, l'onore, la fama, Alle sponde d'Italia oggi mi chiama, La mia lunga dimora Pur troppo degli Dei mosse lo sdegno... Ne partirei giammai Se per voler de'Numi io non dovessi Consacrar il mio affanno All'Impero Latino* (I 17). Dans l'adaptation de Marmontel pour Piccinni, les appels au devoir se multiplient : quand Didon offre au héros qui va affronter Iarbas son trône et sa main, les Troyens à voix basse protestent, *Des Dieux accomplis la promesse, Tu sais quel destin nous attend, Ton fils réclame ta tendresse, Ne vois que lui en cet instant* (II 5). Après le combat –narre Énée à la reine incrédule-, *Du haut des cieux Mercure est descendu lui-même Et m'a dicté la loi suprême Que me prescrivait Jupiter* (III 3). Enfin, quand Énée hésite devant le désespoir furieux de Didon, l'ombre d'Anchise paraît, laconique et impérieuse, *Le ciel commande, Obéissez –Énée : Hélas ! au désespoir je réduis une reine De qui la bonté souveraine A sauvé d'Ilium les débris dispersés –L'Ombre : Le ciel commande, Obéissez* (III 4).

<sup>41</sup> Louis Herland, *Horace ou Naissance de l'Homme*, Paris 1952, p. 92-93.

<sup>42</sup> C. Churnside, plaquette de l'enr. Hypérior, 2009.

<sup>43</sup> L'*Énéide*, IV 195-218, montre Iarbas demandant vengeance à Jupiter. Métastase, mêlant Justin à Virgile, le fait rival d'Énée et lui fait incendier Carthage après le départ des Troyens. La guerre victorieuse menée contre lui par Énée apparaît chez Piccinni, *Didon*, et Berlioz, *Les Troyens*, III.

<sup>44</sup> Voir « La liberté d'expression », n. 9. Didon et Énée ont inspiré Cavalli, *Didone*, Venise 1641, Purcell, *Dido and Aeneas*, Londres 1689, Desmarets, *Didon*, Paris 1693, A. Scarlatti, *Didone delirante*, Naples 1696, Graupner, *Dido Königin von Karthago*, Marché aux Oies 1707, Pepusch, *The Death of Dido*, Londres 1716, Haydn, *Dido* 1776 (perdue), Holzbauer, *La morte di Didone* 1779, Kraus, *Aeneas i Carthago (Dido och Aeneas)*, Stockholm 1799 (posth.), Capotorti, *Enea in Cartagine*, Naples 1800, Liverati, *Enea in Cartagine*, Prague 1808, Danzi, *Dido*, Stuttgart, 1809/11, Umlauff, *Aeneas in Cartagine*, Vienne 1811, Neitzel, *Enea e Didone*, Brême 1884. Cantates sur Didon : Campra, Colin de Blamont, B. Marcello (rév. Respighi), Rossini (*La morte di Didone*, cp vers 1811 pour E. Mombelli, cr. 1818), ou G. Charpentier (1887).

## La majesté de Rome

Énée sacrifie Didon, moins à son ambition et à sa propre gloire qu'à l'avenir de son fils et des compagnons qui se sont liés à lui dans la nuit fatale où Ilion est tombée et à l'ordre répété du destin. Didon refuse de comprendre, ou de croire à ces ordres, ironisant chez Métastase *Veramente non hanno altra cura gli Dei, che'l tuo destino*. À la douleur résignée d'Énée, elle oppose la malédiction, *Va chercher l'Italie, errant au gré de l'onde, Il saura me venger, ce perfide élément... Fuis, Mais tremble, cruel ! mon ombre te suivra... Je te livre en mourant une éternelle guerre, Et ma fureur me survivra. Puissent naître de ma cendre Des vengeurs altérés du sang de tes neveux*<sup>45</sup>. La Didon de Métastase feint d'épouser Iarba et veut forcer Énée à assister au mariage, mais ne peut s'exécuter et meurt victime de la vengeance du Numide dans Carthage incendiée. Celle de Cavalli épouse Iarba après avoir voulu mourir. À ces fluctuations on connaît qu'Énée est le vrai héros, malgré la sympathie qu'inspire Didon et la splendeur de ses rôles à l'opéra. On ne résiste pas au plaisir de citer l'hommage d'un Napoléon Bonaparte de quinze ans à la Saint-Huberty, qui triomphait en 1784 dans la *Didon* de Piccinni, *Romains, qui vous vantez d'une illustre origine, Voyez d'où dépendait votre empire naissant ! Didon n'a pas d'attrait assez puissant Pour retarder la fuite où son amant s'obstine, Mais si l'autre Didon, ornement de ces lieux, Eût été reine de Carthage, Il eût pour la servir abandonné ses dieux, Et votre beau pays serait encor sauvage*. Pour le héros, l'important n'est pas de vivre ou de mourir, d'être ou non heureux, mais de ne pas déchoir, de ne pas se déshonorer en trahissant son devoir, et le devoir d'Énée est de ne pas rendre vain en désertant le sacrifice de Troie. Berlioz jeune détestait Énée, et pas seulement à cause de Didon : *Je pleurais ce pauvre Turnus à qui le cogot Énée était venu enlever ses États, sa maîtresse et la vie ; je pleurais sur la belle et touchante Lavinie, obligée d'épouser le brigand étranger couvert du sang de son amant*<sup>46</sup>. Mais quand il écrit *Les Troyens*, il a visiblement compris la mission du héros.

Didon, en s'abandonnant à sa passion, trahit ses devoirs. Elle trahit son serment d'éternelle fidélité à son époux Sichée, dont l'ombre la maudit chez Cavalli, *A sozzure si enormi, Precipita, e ruina Il titolo di moglie e di Regina ? Prendi lo specchio, e guarda Di te stessa l'imgo, E trema di spavento Al simulacro orrendo Della tua colpa infama* (III 7). Métastase, qui sera plus tard un moraliste rigide, passe ici plus vite : Iarba rappelle à Didon qu'il a admis ses refus *perchè giurasti allora Che al cener di Sicheo fede serbavi*, mais qu'il ne tolère pas son nouvel amour ; Didon s'abrite derrière sa souveraineté pour se justifier, *Quando a Iarba negai, D'esser fida allo sposo allor pensai, Enea piace al mio cor, giova al mio trono, E mio sposo sarà... Son Regina e sono amante, E l'impero io sola voglio Del mio soglio e del mio cor* (I 5). Mais elle apparaît comme une reine capricieuse, guidée par ses passions. Chez Piccinni, l'ombre de Sichée l'obsède, *Tu sais dans le sommeil quel vengeur me poursuit, Et que du sein des morts mon époux me rappelle Le serment que j'ai fait de lui rester fidèle, Ma sœur, je l'ai vu cette nuit... Parjure, m'a-t-il dit, tu me manques de foi, Suis l'amour qui t'égare, il ne tardera guère À me venger de toi* (I 1) ; c'est sous prétexte d'apaiser les mânes de Sichée (*Ô toi qui me condamnes, Ombre de mon époux, cesse de murmurer*) qu'elle organise son

<sup>45</sup> Piccinni, *Didon*, III 3 (cf *Énéide* IV 379-387 et 607-629), et Berlioz, *Les Troyens*, V.

<sup>46</sup> Berlioz, *Mémoires*, ch. 37.

## Marie-Bernadette Bruguière

bûcher funèbre. Chez Berlioz, elle rêve d'amour dès avant l'arrivée des Troyens et sa sœur la pousse dans l'intérêt de Carthage à oublier son serment, *Toute ardeur nouvelle Est interdite à mon cœur sans retour –Vous aimerez, ma sœur, Carthage veut un roi –Sa voix fait naître dans mon sein La dangereuse ivresse... Sichée, ô mon époux, pardonne À ces instants d'involontaire erreur, Et que ton souvenir chasse loin de mon cœur Ce trouble qui l'étonne.* Mais ce souvenir ne reviendra pas.

Plus grave encore est la trahison par Didon de son devoir d'État. Fondatrice d'une cité, protectrice d'un peuple, elle oublie ses devoirs, sauf chez Cavalli. Métastase est ici le plus sombre : après le départ d'Énée, Iarba se venge d'un dernier refus de Didon en détruisant la ville, *S'accrescano le fiamme, in un momento Si distrugga Cartago e non vi resta Orma d'abitator che la calpesti... Cadrà fra poco in cenere Il tuo nascente impero E ignota al passeggero Cartagine sarà ; malgré les prières de Séléne et d'Osmida, Didon ne pense qu'à maudire Énée et les dieux et à mourir dans le néant, Si mora, e l'infedele Enea Abbia nel mio destino Un'augurio funesto al suo cammino, Precipiti Cartago, Arda la reggia, e sia Il cenere di lei la tomba mia.* Pas une pensée pour ses sujets. Dans la cantate de Rossini (en partie sur les vers de Métastase), le chœur la supplie en vain de céder pour le salut commun, *Cedi, Didone, a Iarba, Da te cerchiam aita, La tua, la nostra vita Così potrai salvar –Ch'io ceda a un tiranno ? In van voi lo sperate, Da me tutti imparate Come si fa a morir –Di te, di noi, pietade, O che dovrem perir –Enea, l'ingrato, abbia nel mio destino Un augurio funesto al suo cammino, Precipiti Cartago, Arde la reggia e sia Il cenere di lei la tomba mia.* Piccinni et Berlioz, faisant tuer Iarbas par Énée, évitent cette ruine. Mais dans les deux cas, la reine, en se tuant, abandonne sa ville, qui pourtant ne lui en veut pas et ne pense qu'à la venger, expliquant à l'avance la haine future entre Rome et Carthage. Chez Piccinni, les Carthaginois proclament *Chère ombre, reçois nos serments, Oui, quelque bord qui vous recèle, Troyens, nous irons vous chercher, À cette race criminelle, Jusqu'aux enfers, guerre éternelle ! Nous la jurons sur ce bûcher.* Chez Berlioz, le peuple de Carthage lance son imprécation, premier cri de guerre punique : *Haine éternelle à la race d'Énée ! Qu'une guerre acharnée Précipite à jamais nos fils contre ses fils ! Que par nos vaisseaux assaillis Leurs vaisseaux dans la mer profonde Périssent abîmés !* En même temps, Didon salue son vengeur en Hannibal, puis découvre la vérité dans une dernière vision, *Des destins ennemis implacable fureur... Carthage périra ! L'avenir se révèle : On voit dans une gloire lointaine le Capitole Romain au fronton duquel brille ce mot ROMA. Devant le Capitole défilent des légions et un empereur entouré d'une cour de poètes et d'artistes. Pendant cette apothéose, invisible aux Carthaginois, on entend au loin la marche troyenne transmise aux Romains par la tradition et devenue leur chant de triomphe*<sup>47</sup>. Le dernier mot de Didon est Rome... *Rome, immortelle !* Berlioz est le musicien qui a le mieux compris Virgile et le mythe<sup>48</sup>, en traitant la fin de Troie *et* l'épisode carthaginois<sup>49</sup>, qui sont complémentaires. *Le contraste entre les scènes troyennes et les épisodes qui se*

<sup>47</sup> Berlioz, au lieu de l'apothéose romaine, avait d'abord prévu une prédiction de l'empire français en Afrique (déconseillée par Pauline Viardot). Une version plus brève (reprise à Paris en 2003 au Châtelet) concluait par ces mots de Clio, *Fuit Troia ! Stat Roma !*

<sup>48</sup> Voir É. Gillon, « Les lois des Troyens », *Droit et opéra*, Paris-Poitiers 2008, p. 179-196.

<sup>49</sup> Cavalli l'a fait aussi, mais en mariant Didon à Iarbas, il a affadi la fin et oublié le destin des Troyens. Au moins sa Didon fait-elle son devoir.

## La majesté de Rome

passent à Carthage se manifeste sur le plan des sonorités. Mais l'unité est réalisée par la continuité du thème dramatique et par l'utilisation des mêmes motifs rythmiques et mélodiques. Berlioz ne nous laisse jamais oublier l'idée principale : la majestueuse destinée d'une nation, qui s'accomplit inexorablement, par-delà les tragédies personnelles de Cassandre et de Didon. Le destin est le sujet des Troyens. Le destin, mais aussi les souffrances des humains qui le subissent fièrement sans récriminer<sup>50</sup>.

L'opéra n'a pas négligé les aspects italiens du mythe, moins connus. En 1656 à Madrid, Juan Hidalgo écrit *Pico y Canente* : les grands-parents de Latinus sont séparés par la jalousie de Circé et l'héroïne en larmes se dissout littéralement dans l'air après la mort du prince de Laurente<sup>51</sup>. En France, le sujet est traité par Colasse en 1700 et repris par Dauvergne en 1760, sur le livret de Houdar de la Motte. L'essentiel est consacré aux efforts de Circé et du Tibre, épris de Picus et de Canente, pour séparer les amants, efforts que rend vains l'intervention de l'Amour. Mais à l'acte I, où Picus devient le premier roi d'Italie, son père Saturne descend du ciel lui annoncer l'avenir : *Ce peuple doit des dieux épuiser les bienfaits, Sa gloire doit aller encore Au-delà des vœux que tu fais*. Un chœur de guerriers prédit cette grandeur future, *C'est à la victoire De guider nos pas... Que toute la terre Subisse nos lois. Le ciel nous seconde, Un destin heureux Promet à nos vœux L'empire du monde* (I 2). De façon elliptique, la gloire future de Rome est annoncée : un public nourri de culture antique ne s'y trompait pas. Mais l'intérêt politique est mince et ni Picus ni Canente n'ont à agir pour que cet avenir se réalise.

En revanche, pour que naisse Rome, il faut que Turnus perde vie et fiancée et que Lavinie, bon gré mal gré, épouse Énée. Les nombreux opéras sur ce sujet<sup>52</sup> sont oubliés et on ne sait guère comment ils traitaient le conflit entre amour et devoir. Fontenelle<sup>53</sup> fait Lavinie éprise d'Énée, prête à le préférer à Turnus comme le permet l'oracle de Janus, mais l'ombre de Didon trouble l'idylle ; poussée par sa mère, Lavinie déçue choisit Turnus par dépit, et les interventions divines seules font triompher l'amour et la paix. Chez Sarti<sup>54</sup>, Latino, sur la foi d'un oracle mal compris lui ordonnant de marier sa fille à un étranger, a promis Lavinia au Rutule Turno qu'elle n'aime pas, et à l'arrivée des Troyens Enea et Lavinia se sont épris l'un de l'autre. Turno attaque Enea, mais, vaincu, sollicite une trêve. Lavinia supplie son père de l'autoriser à épouser Enea. Latino tergiverse, refusant de manquer à sa parole, même s'il comprend qu'Enea est l'étranger de l'oracle. Turno rompt la trêve et provoque Enea en combat singulier. Armé par Vénus, Enea triomphe et tue Turno. Les deux amants sont unis. L'opéra, de façon significative, s'ouvrait sur un chœur des soldats troyens, *Sempre d'allori il crine Cinga l'eroe guerriero, Fondi il*

<sup>50</sup> David Cairns, « Histoire et caractère de l'œuvre », plaquette de l'enr. 1969 (dir. C. Davis).

<sup>51</sup> Liv. Ulloa, d'ap. Ovide, *Métamorphoses* XIV 372 s.

<sup>52</sup> *Enea in Italia*, J. Melani, Pise 1670. Draghi, Vienne 1678. *I trionfi del fato (Enea in Italia)*, Steffani 1695. *Enea nel Lazio*, Perez, Lisbonne 1759, Porpora, Londres 1734, Jommelli, Stuttgart 1755 et 1766, Righini, 1793. Antonio Puccini, Lucques 1795. *Enea e Lavinia*, Traetta, Parme 1761, Sacchini, Londres 1779, P. A. Guglielmi 1785. *L'arrivo d'Enea nel Lazio*, Galuppi, Florence 1763. Autres opéras sur les aventures d'Énée : *Amor vien dal destino ovvero Il Turno*, Steffani, Düsseldorf 1707. *Enea negli Elisi*, Fux, Vienne 1731, Lajanu, Parme 1807. *Aeneas in der Hölle*, Stegmayer, Vienne 1800. *Enea in Caonia*, Hasse 1727. *Enea in Cuma*, Piccinni, Mililotti, Naples 1755. *I Troiani in Laurento*, Barbirolli 1836.

<sup>53</sup> Colasse, *Énée et Lavinie*, Paris 7.11.1690.

<sup>54</sup> *Enea nel Lazio*, F. Moretti, Saint-Pétersbourg 1799.

*novello impero* *Che conquistar si può*. Mais d'autres opéras oubliés prennent Virgile à contre-pied, mariant Lavinie à Turnus<sup>55</sup>.

La cité romaine résulte d'une série de fusions, antérieures à la fondation même de Rome. D'abord celle des Troyens et des Latins par les noces d'Énée et Lavinie : *Ella è l'astro felice Che risplende al mio disegno Per fonder nell'Italia un nuovo regno*, soupire Énée, et Lavinia complète *Il suo venir predisse Già da gran tempo il cielo, e nel vederlo Il mio cor m'annuziò che meco a parte del mio letto sarebbe e del mio trono* ; quand la mort de Turnus permet leur mariage, le chœur réclame la bénédiction céleste, *La coppia amabile Difenda il ciel E ascolti i voti Che a lui devoti Solleva un popolo Ognor fedel*<sup>56</sup>. Ascagne, fils d'Énée et fondateur d'Albe, épousera Emilia, fille d'un roi ennemi vaincu, ou Silvia, descendante d'Hercule, *E la stirpe d'Enea occupi il mondo !... La tua stirpe propaghasi eterna, che felici saranno l'età*, chante à Vénus le chœur final d'*Ascanio in Alba*<sup>57</sup>. Le sacrifice n'est qu'une épreuve. Sous les auspices de Vénus, Ascagne va épouser Silvia, modèle de vertu, déjà éprise de lui car l'Amour le lui a montré en songe. Mais Silvia ignore si celui qu'elle aime est bien son fiancé et quand elle le rencontre, il tait son identité, d'ordre de Vénus. Le sage Aceste qui veille sur elle la rassure, les dieux n'ont pu tendre un piège cruel : tout s'arrange après que Silvia ait longuement soupire sur son cas de conscience, résolue à faire son devoir et à oublier s'il le faut le trop charmant inconnu. Vénus a voulu montrer à Ascagne la vertu parfaite de sa fiancée...

Parce que Rome est née de la volonté des dieux, le Romain se doit tout à Rome : *à l'aube de Rome, sont jetés les fondements du caractère romain qui persistera, inchangé, jusqu'au déclin de Rome. Et d'abord l'obéissance aux dieux, dont Énée a donné un remarquable exemple. Mais si Polybe faisait de l'obéissance aux dieux la force principale de Rome, une autre force conjointe, tout aussi impérieuse, régnait dans l'âme romaine : la croyance en une divinité absolue : la Cité... Tout individu porte en lui la communauté tout entière*<sup>58</sup>. La mission du Romain : celle de Rome définie par Virgile, gouverner par l'*imperium*, la justice<sup>59</sup> et le droit qui en découlent et qu'il faudra défendre, à Rome dans les affaires intérieures, dans les conquêtes face aux sujets. *Nume non v'ha contro il destin romano*, rappelle Publia à Zénobie<sup>60</sup>

## À ROME

Rome, dès Romulus, est l'*Urbs geminata* des Troyano-Romains et des Sabins. Pour les élections lucquoises de 1765, Boccherini fait chanter à Romulus les futurs triomphes de Rome plus que la fusion des peuples, *Un sacro nodo Delle donne Sabine e de'Romani Potrà le destre unir... Sulla sicura sponda Roma il pié riposera, E pel sentier dei venti Così superba il volo Dall'uno all'altro polo*

<sup>55</sup> *Il Trionfo di Camilla, regina dei Volsci*, liv. Stampiglia, cf n. 5. Camille épouse un fils de Latinus.

<sup>56</sup> Sarti, *Enea nel Lazio*, I 7 et 8, et II 8.

<sup>57</sup> Fux, *Iulo Ascanio, re d'Alba* 1708. Mozart, *Ascanio in Alba*, Parini, Milan 17.10.1771, pour les noces de l'archiduc Ferdinand et Marie-Béatrice d'Este (Vénus est Marie-Thérèse, allégorie transparente d'un empire à l'autre). Liv. repris en 1785 par A. Moreira, beau-frère de Portogallo.

<sup>58</sup> D. Porte, *Roma Diva*, Paris 1987, p. 57.

<sup>59</sup> *Nous devons avant tout songer à la justice. Avec elle la force des armes peut tout espérer. Sans elle rien n'est solide*, disait César aux mutins de Plaisance (Dion Cassius, XLI 32, 5).

<sup>60</sup> Rossini, *Aureliano in Palmira*, Romani, Sc. 26.12 1813, II 11.



## La majesté de Rome

*L'aquila stenderà*<sup>61</sup> ! Mais le premier Giacomo Puccini (trisaïeul de l'auteur de *Tosca*) insiste sur cette union, chantée par deux Sabines, *Sia pur Roma, il Tebro sia Di due popoli signor*<sup>62</sup>. Une fusion encore mal stabilisée sous Numa dans les livrets inspirés de Florian<sup>63</sup>. Prince sabin orphelin dès sa naissance par la faute de Romulus, envoyé à Rome d'ordre de Cérès par son mentor Tullus, Numa découvre Romulus le tyran et sa digne fille Hersilie<sup>64</sup> et rencontre les Sabins, représentants du Bien avec le roi Tatius le juste et sa douce fille Tatia. Il croit détester Rome, *Esule, errando, andai Richiamando ma sempre nel pensiero Il furor d'un popolo nemico, Il malvaggio attentato e l'odio antico*, mais ne peut s'empêcher d'être fasciné par elle, *Ha Roma un certo Incognito poter, che mi disarmo, La debolezza mia Io stesso non comprendo ! Mi governa un destin che non intendo*. Il s'éprend d'Hersilie, obtient sa main, découvre sa cruauté et prend peur, *favellar non oso, Non trovo più riposo, Più me non trovo in me*. Romulus ayant fait assassiner Tatius, Numa épouse Tatia, empoisonnée par Hersilie pendant la noce. Numa s'exile, rencontre Anaïs et son père (Zoroastre, réfugié d'Orient en Italie !), apprend la mort de Romulus et sa propre élection qu'Anaïs et l'ombre de Tatius l'obligent à accepter. Il bat une coalition menée par Hersilie (qui se suicide) et gouverne sur les conseils d'Anaïs, devenue Égérie ; leur mariage est secret, pour éviter des conflits religieux. La sagesse de Numa affermit l'unité par la clémence (*La clemenza è assisa in trono E punisce col perdono La confusa infedeltà*) et par l'établissement de lois : le peuple proclame *Viva il legislatore*<sup>65</sup>. Malgré les confusions, la cité est raffermie. Les obligations des Romains sont claires.

Autant et plus qu'elle ne protège ses fils, la cité doit être protégée contre l'ennemi intérieur ou extérieur par la discipline dont Valère Maxime faisait son égide et qui permet de faire régner justice et droit, *sous sa garde repose dans un calme profond l'état de paix heureuse dont nous jouissons*<sup>66</sup>. Jamais le citoyen ne peut laisser la cité déchoir. Aux premiers temps de Rome, le vieil Horace se scandalise de la fuite de son fils, qui aurait dû se battre sans espoir pour garder à la cité un instant de liberté : *Oh di mia stirpe Obbrobrio eterno ! Un figlio mio fuggire ! -Sol, contro tre, che far dovea ? -Morire. Oh ! se morendo, s'ei prolungato Avesse almeno il gran cimento, L'aspro servaggio almen tardato Di Roma avrebbe qualche momento ! Sul padre antico, e sui Romani Di quel codardo l'onta piombò ! Ma tanta infamia, con queste mani Nel sangue indegno io laverò*<sup>67</sup>.

<sup>61</sup> *La confederazione dei Sabini con Roma*, an., Lucques 1765.

<sup>62</sup> G. Puccini, *La confederazione dei Sabini con Roma*, an., Lucques 1765. Ces deux « journées » ont été reprises à Lucques en 1997 (Puccini) et 1998 (Boccherini).

<sup>63</sup> Florian, *Numa Pompilius*, Paris 1786. L'influence de Fénelon y est manifeste (Cérès d'ailleurs dit en songe à Numa que, même aidé par Minerve, il n'égalerait pas *le divin Télémaque*), mêlée à celle de la franc-maçonnerie et à un pot-pourri des idées du temps.

<sup>64</sup> Hersilie était l'épouse, non la fille, de Romulus.

<sup>65</sup> Paër, *Numa Pompilio*, an., Paris 1808 (même sujet, Sousa Carvalho, *Numa*, an., Lisbonne 24.6.1789). Balducci, *Tazia*, L. Ricciuti, SC 11.1.1826, unique représentation (avec Lablache, David, A. Chomel, C. Ungher), sans doute à cause d'une cabale [*Numa Pompilio* de Paër se consacre à Numa et Anaïs (complications autour de la coalition), après de brefs rappels du passé. *Tazia* traite la rupture avec Hersilie et les fiançailles avec Tatia]. Paër, *Numa Pompilio*, fin. III (célébration tardive du Code Civil).

<sup>66</sup> Valère Maxime, II 7.

<sup>67</sup> Mercadante, *Orazi e Curiazi*, Cammarano, SC 10.11.1846, III 2. Sur Horace, Auletta, *L'Orazio*, Naples 1737 (rév. sous divers titres). *Les Horaces*, Salieri, Versailles 1786, Porta, Paris 1800. *Gli Orazi e i*

Au soir de l'empire, Aétius s'afflige du destin de Rome et jure d'y remédier, même s'il ne s'agit que d'un sursis, *Dagli immortali vertici Belli di gloria, un giorno, L'ombra degli avi sorgano, Solo un istante intorno ! Di là vittrice l'aquila Per l'orbe il vol spiegò... Roma nel vil cadavere Chi ravvisare or può ?... È gettata la mia sorte, Pronto sono ad ogni guerra, S'io cadrò, cadrò da forte, E il mio nome resterà. Non vedrò l'amata terra Svenir lenta e farsi a brano. Sopra l'ultimo Romano, Tutta Italia piangerà*<sup>68</sup>.

Mission a été donnée aux ancêtres. Elle est redite à Rome face à ses premiers rivaux. *L'alto genio di Roma nascente vedo errante su questo e quel colle*, prophétise le prêtre au début des *Orazii* de Cimarosa. Que cet astre naissant, pour le compositeur, soit Bonaparte explique, à Venise en 1796, un fiasco que la musique ne méritait pas (l'année suivante à Reggio nell'Emilia, Cimarosa pourra exprimer librement dans *Attilio Regolo* le républicanisme qui lui valut la sympathie de Stendhal). En 1846 à Naples, sur le même sujet, Mercadante confie la revendication de l'empire aux femmes de Rome : *La spada formidabile Impugna or tu, Quirino, Della città romulea Tu veglia il gran destino, L'impero della terra Il Ciel ne presagi* (I 1). Les héros de la République, tel Régulus, revendiquent la qualité d'Énéade, fondement de l'espoir dans les moments tragiques, *Il mondo intero Roman diventerà, Dee protettrici Della stirpe d'Enea, confido a voi Questo popolo d'Eroi*<sup>69</sup>. Rome est conquérante par la volonté et la protection des dieux.

*Donner sa vie pour la patrie : cet idéal antique est devenu au fil des siècles un lieu commun. Rome en faisait, plus qu'un idéal d'utopie, une application constante... Cette « dévotion » -le mot dans sa force initiale est romain- aveugle et enthousiaste de l'individu à la collectivité dont il a conscience de tenir les destinées à bout de bras, procédait d'un véritable fanatisme patriotique, mais aussi d'une conception générale à Rome, d'essence religieuse*<sup>70</sup>. Pour sauver Rome, nul sacrifice n'est trop grand. On retrouve les valeurs d'héroïsme et de sacrifice de la préhistoire troyenne. Les héros morts peuvent être pleurés, mais doivent surtout inspirer la fierté, comme chez le vieil Horace, *Queste lagrime Onta non sono al ciglio... Non deve a Roma asconderle Romano genitor. Non è mia sola gloria Vittorioso un figlio, Di quei che spenti caddero Superbo vado ancor*<sup>71</sup> !

Le Romain s'offre à la mort d'un cœur joyeux : *Roma ! È dovere amarla... Il vedi, in lei Noi, figli, amiam la madre...E la madre amorosa*, s'exclame Curtius, qui interdit de pleurer sur son sacrifice : *Roma è salva, e si piange ? Può cotanto vil debolezza in voi ? Cessi quel pianto !... Addio. Ma voi piangete ? Deh ! Non fate che il pianto A troppa debolezza a voi s'ascriva ! Il mio fato si compia, e Roma viva*<sup>72</sup>. Si les opéras sur Régulus sont inaccessibles<sup>73</sup>, le livret de Métastase<sup>74</sup>

---

*Curiazii*, Zingarelli, Naples 1795, Portogallo, Naples 1798, Capotorti, Naples 1800. Cimarosa, *Gli Orazii e i Curiazii*, Sografi, Venise 26.12.1796.

<sup>68</sup> Verdi, *Attila*, Solera et Piave, Fen. 17.3.1846.

<sup>69</sup> Métastase, *Attilio Regolo*, sc. finale.

<sup>70</sup> D. Porte, *Roma Diva*, p. 58.

<sup>71</sup> Mercadante, *Orazi...*, III 2.

<sup>72</sup> Capotorti, *Marco Curzio*, Schmidt, Naples 15.3.1813. Halévy a composé un *Marco Curzio* en 1822, en Italie après son prix de Rome.

<sup>73</sup> Un air de *Marco Attilio Regolo* d'A. Scarlatti (avec fin heureuse) a été enregistré. Il n'est pas chanté par Régulus et ne concerne pas son sacrifice.

<sup>74</sup> *Attilio Regolo*, Hasse, Dresde 1750, Jommelli, Rome 1751 et Londres 1753, etc.

## La majesté de Rome

souligne cet héroïsme : *Colpa sarebbe, explique Régulus, Della patria col danno Ricuperar la libertà smarrita, Ond'è mio mal la libertà, la vita, Virtù col proprio sangue È della patria assicurar la sorte, Ond'è mio ben la servitù, la morte... La patria è un tutto, Di cui siam parti, Al cittadin è fallo Considerar se stesso Separato da lei, L'utile o il danno Ch'ei conoscer dee solo, è cio che giova O nuoce alla sua patria, a cui di tutto è debitor.* Il repousse les efforts de ses enfants, du consul Manlius (son ennemi transformé en ami par l'admiration) et du peuple romain pour le soustraire à son sort, *Non è Romano Chi una viltà consiglia, se glorifiant de ses chaînes et de sa mort prochaine pour le salut de Rome, Queste mi fanno De'posterl' esempio, Il rossor de'nemici, Lo splendor della patria, e più non sono, Se di queste mi privo, Che uno schiavo spergiuro e fuggitivo. Se giammai minaccia al Campidoglio Alcu astro maligno influssi rei, Ecco Regolo, o Dei, Regolo solo Sia la vittima vostra, e si consumi Tutta l'ira del ciel sul capo mio, Ma Roma illesa... Ah, qui si piange ! Addio.* D'emblée il l'a affirmé, son retour à Carthage, donc sa mort, est nécessaire au redressement de Rome, *Vendicatemi, o Padri, io fui Romano, Armatevi, correte A svellar da'lor templi L'aquile prigioniere... Fate che tornando Legga il terror dell'ire vostre in fronte A'carnefici miei, che lieto or mora Nell'osservar fra miei respiri estremi Come al nome di Roma Africa tremi*<sup>75</sup>. Le jeune Horace, aspirant à être le champion de Rome, est prêt à mourir pour elle, *Fate, pietosi Numi, Che possa in campo E in si bel giorno anch'io Per la Patria versar Il sangue mio.* Captif des Cimbres, le consul Scaurus refuse toute grâce et lance à son vainqueur *Voyons qui de nous deux saura le mieux, Germain, Toi me frapper en vrai barbare, Et moi mourir en vrai Romain*<sup>76</sup>.

Mais le Romain doit être aussi prêt, pour Rome, à sacrifier les autres, comme Énée a quitté Didon, comme Romulus a immolé Rémus<sup>77</sup>. Pour que survive Rome, Horace doit sacrifier toutes ses affections, *Io v'offro, o Dei, Olocausto maggior, gli affetti miei. Di fratello, di figlio, di sposo Ho gli affetti scolpiti nel core, Ma più grande, ma più generoso Della patria m'avvampa l'amore. Quando a Roma sovrasta un periglio, Quando appieno sicura non è, Di fratello, di sposo, di figlio Ogni affetto ammutisce per me*<sup>78</sup>. Il doit tuer ses beaux-frères et surtout celui qui était son ami préféré : *l'affetto antico Ricopra un vel d'obblio, O te svenar degg'io, O me svenar dei tu ! Di Roma sei nemico, Non ti conosco più,* proclame l'Orazio de Mercadante, et celui de Cimarosa affirme *Tu sei Albano, Io più non ti conosco*<sup>79</sup>. Il doit passer outre à la douleur de sa femme, frapper sa sœur dont les imprécations appellent le malheur sur la ville. Corneille peignait déjà tous les conflits possibles, le vieil Horace songeant à tuer son fils et ratifiant le meurtre de sa fille. Camille seule refuse de comprendre, telle Didon, et le tragique devoir d'Horace est de tuer Curia

<sup>75</sup> Métastase, *Attilio Regolo*, II 1, II 4, III sc. fin., I 7.

<sup>76</sup> Cimarosa, *Gli Orazii...*, I 5. Saint-Saëns, *Les Barbares*, Sardou et Gheusi, Paris 23.10.1901.

<sup>77</sup> Fuss, *Romulus und Remus*, Treitschke, Pest 9.9.1816, Berck, *Romulus und Remus*, Brême 1829. Sur Romulus, *Il ratto delle Sabine*, Draghi 1669, P. S. Agostini, Bussani, Venise 1680, Zingarelli, Rossi, Venise 1799. *La cautela en la amistad y robo de las Sabinas*, Courcelle (dit Corselli), Madrid 1735. *L'Enlèvement des Sabines*, Piccini 1787 (non représenté). *Le Sabine*, Lauro Rossi, Sc. 1852. *Romolo*, Ziani 9.6.1702, Latilla et Terradellas, Rome 1739. *La caduta d'Amulio*, Pampani, Venise 1747. *Romolo ed Ersilia* (Métastase), Hasse, Innsbruck 1765, Myslivecek, Naples 1773. *Romolo e Numa*, B. di Dominici, Brescia 1805 (d'ap. Florian ?).

<sup>78</sup> Mercadante, *Orazi...*, I 2.

<sup>79</sup> Mercadante, *Orazi...*, II 2. Cimarosa, *Gli Orazii...*, I 9.

et d'effacer la trahison de sa sœur. L'opéra de Cimarosa affadit quelque peu la tragédie, mais conserve ce nœud : *Numi, se giusti siete, Vendicatemì voi ! Fate che Roma Paghì per gli empi cittadini suoi, Piombi su di lei l'ira vostra, Fulminate e l'are e i templi ! E non ritrovi mai nei precipizi suoi Quella pietà che non concesse altrui*, clame Orazia, aussitôt frappée : *Ma pria tu pagherai, Empia, col sen trafitto, La pena ben dovuta Al tuo delitto*. Si Horace montre un remords, le peuple a bien compris, *L'infelice amò Più se stessa Che di Roma Il vantaggio, l'onor*. Chez Mercadante aussi, Camille maudit Rome, *Ah ! su lei tremendo foco Piova l'ira onnipossente ! Tal che tutta sia tra poco Del mio ben il rogo ardente ! Sopravvivere al suo fato Un istante a me sia dato, Contemplanne le ruine ! E di giubilo morir ! Son frèrè la tue, mais le vieil Horace avait tiré son glaive en clamant Scellerata ! Oh mio furor ! et le peuple voulait chasser l'ennemie de la cité, Vanne, fuggi, e Roma intera Più non debba inorridir*. Camille expirante comprend sa faute, *A te perdono, Orazio... Roma, perdoni a me*. Horace a des remords, *Un gel di morte scorrere Mi sento in mezzo al core ! Ahi ! Tanto dunque, o Roma, Costar dovevi a me !* Mais le chœur redit la culpabilité de Camille, que seule la mort a rachetée, *Fu col tuo sangue, o misera, Deterso appien l'errore, Già perdonò la patria, Eterna pace a te !* Ni Sografi et Cimarosa, ni Cammarano et Mercadante n'ont certainement compris la vraie tragédie du jeune Horace (devinée chez Corneille par le roi seul<sup>80</sup>) et le long procès de l'acte V cornélien était de toute façon impossible à mettre en musique, mais en 1796 comme en 1846, chacun donnait assurément tort à Camille et admettait son châtement (ce que confirme son repentir, ajouté par Cammarano).

Pour que restent intactes et triomphantes la loi et la discipline de Rome, chacun, innocent ou coupable, finit par accepter le sacrifice le plus pénible. Manlius Torquatus surmonte sa douleur de père pour condamner son fils, qui a combattu et vaincu malgré ses ordres, *Adempiti alfin siete Di cittadin, di console e guerriero Sacro dover all'universo in faccia. Or vieni, o figlio, alle paterne braccia. Addio, In questo estremo amplesso Ricevi o figlio amato, D'un padre desolato L'alma, gli affetti, il cor, Lo sai Se ognor t'amai. S'io t'amo, e ti condanno, Deh non chiamar tiranno, Ma giusto il genitor*, Manlius le jeune souscrit à sa propre condamnation, *Se il mio triste esempio Util tu credi alle Romane squadre, Lieto io pur son di tal sentenza, o padre*<sup>81</sup>. Cette noble sévérité persiste sous l'empire : informé de l'indigne conduite de Caligula, Germanicus s'apprête à sévir, *Anche quel che governa Alle leggi è soggetto*<sup>82</sup>, *Io di padre l'affetto Come consol depono, E sia punito Calligola s'è reo*. Caligula accepte cette sévérité, *Padre, giusto tu sei, Mertan pena maggiore i falli miei*<sup>83</sup>. Pères, maris, fiancés se résignent à frapper fille ou femme coupable : *Ti prometto e giuro Che intrepido Roman, sposo, consorte... Torcerò lo guardo, e segnerò la morte*, jure le consul Valerius à Fabius dont la fille, sa fiancée, est accusée (à tort) d'empoisonnement. À Pompéi (où on est évidemment entre citoyens romains), le magistrat Sallustio se force à faire enterrer vive son

<sup>80</sup> Cf. L. Herland, *Horace ou naissance de l'homme*.

<sup>81</sup> Nicolini, *I Manlii*, Sc. 1802. Sur le même sujet (avec parfois un *lieto fine*), *Tito Manlio*, voir « La liberté d'expression », n. 17.

<sup>82</sup> C'est presque la formule de la constitution *Digna vox* (C I, 14, 4, Théodose II, 429) dite *lex digna*. Cf. A. Leca, « La place de la *lex digna* dans l'histoire des institutions et des idées politiques », *L'influence de l'Antiquité ...*, Aix-en-Provence 1996, p. 131-158.

<sup>83</sup> Biber, *Chi la dura la vince, ovver Arminio*, Raffaellini, Salzbourg 1691/2 (?).

## La majesté de Rome

épouse Ottavia, faussement accusée d'adultère et de détournement de mineur, *Il suo destino io vado A pronunciar, Vedrà la patria, il mondo, Come in mezzo al dolor che lo tormenta, Sempre Sallustio il suo dover rammenta*. Dans les affaires de Vestales séduites, pères et confidents rappellent au respect des lois : *Io custodisco, Non distruggo le leggi*, proclame le consul Licinio, et Publio rappelle à Decio *Deve a Roma un cor Romano Immolar qualunque affetto* ; Sempronio, père d'Emilia, affirme *Mi troverà Romano, Non sentirò pietà*. Même les Vestales coupables admettent de se sacrifier : *O paternelles lois ! Puisqu'un crime et les dieux ont voulu que je sois, Vivante, la Défaite, et morte, la Victoire, J'accepte comme un don cette heure expiatoire*<sup>84</sup>.

Même si la cité condamne à tort, le Romain doit obéir et renoncer à toute vengeance, tel Camille ou Coriolan<sup>85</sup>. Rome peut et en principe doit sacrifier à la discipline les traîtres ou les vrais criminels, mais aussi ceux qui sont coupables d'avoir agi pour son bien en désobéissant. Parfois néanmoins l'opéra remédie à cet excès de rigueur : le dictateur Papirius condamne son maître de cavalerie Q. Fabius qui a livré malgré ses ordres un combat victorieux ; il oppose aux prières l'offense à la patrie et à son honneur, *Dell'onor mio rammenti, Pensa alla patria offesa*<sup>86</sup> ; sa fille Emilia, fiancée de Fabius, proteste contre cette « tyrannie », *Il dittator tiranno Non sente, o Dio, pietà*<sup>87</sup> ; Fabius sera sauvé par la *prouocatio ad populum*. À ce sauvetage rapporté par Tite-Live (VIII 30-35), l'opéra ajoute parfois malgré l'Histoire celui de Manlius, de bien subversive façon : le Manlius de Nicolini repousse avec indignation le secours de ses troupes révoltées et Torquatus approuve, *Manlio è figlio di Roma, io son contento*. Chez Vivaldi, le dénouement est tout autre et bien peu romain : Tito Manlio rejette un premier ultimatum des légions, *Chi da legge a Roma ? Chi è console ? Chi regge ? Son io, son io. Del Romano popolo in quest'ora Padre e giudice sono, e il figlio mora*, son fils s'oppose à toute révolte, mais le centurion Decio, à la tête des mutins, proclame *Nostro è Manlio guerrier, non più di Roma... Non si dee, gran Tito, a chi merta l'allor, la scure infame, et Tito cède, è il voler delle squadre legge alla legge, in mano Chi tiene Roma, impero ha sul Romano*.

---

<sup>84</sup> Pavesi, *Le Danaïdi romane*, Sografi (d'ap. Tite-Live VIII 18), Fen. 1816 (l'aveu des vraies coupables permet un *lieto fine*). Pacini, *L'ultimo giorno di Pompei*, Tottola, Naples 19.11.1828 (la terreur suscitée par l'éruption amène l'aveu du coupable. Sallustio et Ottavia sont sauvés par leur fils, sur son char). Mercadante, *La Vestale*, Cammarano, SC 10.3.1840 (également Pavesi, *Arminia la Vestale*, Landi, Sc. 3.2. 1810. Pucitta, *La Vestale*, Romanelli, tr. de Jouy, Londres 3.5.1810. K. Guhr, *Die Vestalin*, Cassel 3.6.1814. Pacini, *La Vestale*, Romanelli, Sc. 6.2. 1823. Fry, *Aurelia the Vestal* 1841, inach.). Pavesi, *Il trionfo d'Emilia*, G. Rossi, Sc. 9.2.1805 (en pleine fantaisie historico-juridique, Emilia, bien que Vestale, est fiancée à Scipion l'Africain. Elle se disculpe en dégageant du sable le navire qui apportait Cybèle à Rome. Sur ce vaisseau ensablé, Gluck, *L'innocenza giustificata*, Paisiello, *La Claudia vendicata* 1769, Andreozzi, *Il trionfo di Claudia*, an., Florence 8..9.1803). Massenet, *Roma*, H. Cain, Monte-Carlo 17.2.1912.

<sup>85</sup> Les opéras les concernant sont jusqu'ici inaccessibles. Sur Camille, *Furio Camillo*, Perti 1692, Pacini, Ferretti, Rome 26.12.1839. Sur Coriolan, *Caio Marzio Coriolano*, Perti 1683 (perdu), Caldara, Vienne 1717. *Coriolano*, Ariosti 1723, Treu, Wroclaw 1726, Pulli 1741, Maggiore 1744, Graun 1749, Lavigna, Turin 1806, Radicati, Amsterdam 1809. Nicolini, *Coriolano o l'assedio di Roma*, Romanelli, Sc. 26.12.1808. Caracciolo, *Il trionfo di Veturia ovvero Coriolano in Roma*, Naples 1811. *Coriolanus*, Seidel, Berlin 1811.

<sup>86</sup> Hasse, *Lucio Papirio dittatore* 1742.

<sup>87</sup> D. Puccini, *Il trionfo di Quinto Fabio*, Prunetti, Bologne 9.11.1811. Sur le même sujet, sur ou d'ap. le liv. d'A. Zeno, *Lucio Papirio dittatore*, voir « La liberté d'expression », n. 19.

## Marie-Bernadette Bruguière

Sévère, Rome sait aussi récompenser ceux qui l'ont bien servie. L'opéra présente volontiers des triomphes, qui permettent de déployer des mises en scène fastueuses et de saluer les vainqueurs du moment : *Il valor d'eroe latino Scriva Roma in bronzi e in carmi*, ordonne la Gloire<sup>88</sup>. Dans le *Germanico* de Haendel, où Germanicus voit en rêve la future nouvelle Rome du saint empire, ses prophéties de victoire concernent évidemment la guerre de succession d'Espagne, qui vers 1706 favorise les Habsbourg<sup>89</sup>, *Porterà il trono suo nel sud germano L'alto Impero Romano... Veder mi parve, maestoso in viso, Il gran Romano Impero Del Danubio guerriero Presso le sponde in alto soglio assiso... Si vedrà tornar nel mondo L'età d'oro in quella età*. Mais l'accueil de Tibère pourrait servir à d'autres triomphes, *Germanico, la gloria Di si nobil vittoria a te sol resti, Io t'imposi il pagnar, ma tu vincesti... Sieno in ordine appese E l'armi e le bandiere, Le tue felici imprese Ciascun potrà vedere In queste eccelse mura, Nella presente e nell'età futura*. La *Vestale* de Spontini, à Paris en 1807, célèbre Napoléon derrière Licinius, *Le trépas ou l'esclavage Allait être le partage Des enfants de Romulus, Licinius de l'aigle altière Ranime l'audace première, Et nos ennemis sont vaincus* (mais pourquoi ce Licinius imaginaire est-il vainqueur des Gaulois ? D'autres peuples auraient mieux convenu à une œuvre patriotique), *Mars a guidé nos pas aux champs de la victoire, Nos étendards sont triomphants, Les Romains sont encor les enfants de la gloire, L'honneur des nations et l'effroi des tyrans... Magnanime héros, La paix est en ce jour le fruit de vos conquêtes, Jouissez en son sein de vos nobles travaux, Et comme à nos destins présidez à nos fêtes*. Prévue pour Austerlitz, l'œuvre salua le retour de Pologne. Mais en 1810, Pucitta triomphe à Londres avec la version italienne, *Viva di Roma L'eroe guerriero, Del grande Impero Vendicator, Viva Licinio il vincitor... Guidò Marte i nostri passi, Là nel campo della gloria, Egli è il dio della vittoria, De' Romani il difensor ! Meco a combattere Verrete ognor E Roma libera esistera*. Ce Licinio triomphant, c'est Arthur Wellesley, vicomte Wellington depuis septembre 1809 après Talavera : un triomphe sur les Gaulois sied mieux à Londres qu'à Paris. Pas de sous-entendus pour le triomphe de Severo, *Plauso all'inclito Severo, Lauri eterni alla sua chioma, Egli è vita dell'impero, Scudo e brando egli è di Roma*. Crispo, fils de Constantin, rêve d'épouser sa princesse captive tandis que les chœurs célèbrent sa gloire, *Dio dell'arme, in lui splende, Come stella che sfavilla, Onde in campo... al par del lampo Seppe il prode trionfar. Per te, Gallia prigioniera Vide l'aquila più altera Dispiegar le invitte piume*<sup>90</sup>. Massenet montre à la fin de *Roma* un triomphe prémonitoire : après le désastre de Cannes, quand le sacrifice de Fausta a purifié la cité, *au fond apparaît le consul Scipion, à cheval, entouré de ses légionnaires, couverts de sang, de poussière, et brandissant leurs armes. Les aigles romaines dominant ce triomphe, prescrivent les indications scéniques, et le chœur acclame Le consul Scipion ! Gloire ! Hannibal est vaincu ! Rome commande au monde !* Cette revanche fut en fait plus longue à venir, mais l'image est belle.

<sup>88</sup> Legrenzi, *Germanico sul Reno*, Conradi, janvier 1676, *introduzione*.

<sup>89</sup> Haendel, *Germanico*, an., cp Venise v. 1706, découvert en 2007 à Florence. Voir O. Tenerani, « Handel's debut in Italy ? », plaquette de l'enr. DHM, et « L'exploitation de l'Histoire ».

<sup>90</sup> Donizetti, *Poliuto*, Cammarano, SC 30.11.1848, *Fausta*, Gilardoni et cp, SC 12.1.1832 (le fait que les vaincus de *Fausta* soient gaulois ne semble pas masquer d'arrière-pensée).

## La majesté de Rome

Parfois la pompe romaine est traitée sur un mode burlesque. Le sénat ordonne que Duilius, consul vainqueur de Carthage, soit partout escorté d'un joueur de flûte qui devra aussi chanter *Je célèbre la gloire immense Du grand consul Duilius, Le digne fils de Romulus* : auteur de la mesure, le sénateur Cucurbitus, craignant à juste titre l'intérêt de Duilius pour son épouse Tulipia, a imaginé cet expédient pour être averti de toute approche<sup>91</sup>. Mais la cité doit protéger les bonnes mœurs : quand Ebuzio, poussé par son oncle le perfide Sempronio vers le culte de Bacchus, se précipite *a iniziar(si) ne'tremendi misteri di quel Nume*, le consul prévenu par l'amante d'Ebuzio découvre le scandale des Bacchanales<sup>92</sup>, sauvant Rome des turpitudes et de la guerre civile qu'envisageaient Sempronio et son complice le prêtre Minio (*Se a nostro danno mai Squillasse infausta tromba, Roma, tremar dovrai, Sol fra le tue ruine Aver potrò la tomba ! Di Coriolano i giorni Saprò rinovellar*<sup>93</sup>) ; l'impitoyable répression décrite par Tite-Live (XXXIX 8-19) est remplacée par une amnistie générale, à condition que les Bacchants retrouvent la voie de l'honneur, *Siate Romani, e Roma Il fallo scorderà*, promet le consul.

Le premier devoir du Romain, et presque l'unique, tant il résume les autres, est bien d'être digne de la cité, dont l'édile Q. Fabio Massimo dit l'austère vertu : *Roma felice, Se povera, sarà ; coll'opulenza Non alberga virtù... Se le madri e le spose I talami giocondi e i patri lari Illuminate da pudiche faci, Riscalderan con fervorosi baci... Virtù, ti sclama in petto Genio roman feroce ! Del sangue tuo la voce Virtù ti suona in cor*. L'ombre de Scipion l'Africain, avec celle de Paul-Émile, apparaît en songe à Scipion Émilien pour le guider sur cette voie et lui faire préférer la Constance à la Fortune, *Quelle che vedi Lucide eterne sedi, Serbansi al merto, e la più belle è questa In cui vive con me qualunque in terra La patria amò, qualunque offri pietoso Al pubblico riposo i giorni sui, Chi sparse il sangue al beneficio altrui*. Fabius Cunctator rappelle à l'honneur la foule effrayée par l'annonce du désastre de Cannes et prête à suivre un vieillard qui incite à la fuite : *Vous écoutez ce lâche et vous êtes Romains ! Hors d'ici, toi qui dis de désertir la ville Et de fuir le combat comme un troupeau servile. Peut-on être un grand peuple et se croire perdu ?... Ce n'est point où je suis qu'Hannibal est vainqueur, Il ne passera pas, si vous avez du cœur !* Paul-Émile expirant a exhorté Rome à continuer le combat, dans l'ultime message légué à Lentulus, *Vingt blessures n'ont pu ternir l'ardente flamme Qui brille en son regard où transparait son âme ! « Va vers Rome, dit-il, Va vers ses murs sacrés Par mes fatales mains aux Barbares livrés ! Armez-vous ! Chassez-les ! Enfantez un Camille ! Ou du moins dans sa chute imitez Paul-Émile ! La gloire du vaincu, Romains, c'est de mourir ! » Il m'éloigna du geste, et je le vis couvrir De sa toge en lambeaux sa figure virile Pour attendre la mort, intrépide, immobile*. Fabius promet, avec les sénateurs, *Nous suivrons ton exemple, ô noble Paul-Émile, Quand demain l'aube en se levant Viendra nous découvrir Hannibal campant Devant nos murs*. Mais apprenant que les Carthaginois s'attardent à piller, Fabius rappelle au combat, trouve des hommes et des armes, mobilise les forces ancestrales, *Le*

<sup>91</sup> Hervé, *Le Joueur de flûte*, Jules Moineaux (père de Courteline), Paris 1864.

<sup>92</sup> Pavesi, *I Baccanali di Roma*, Buonavoglia, Livourne 1806. Même sujet, *I Baccanali di Roma*, Nicolini, Romanelli, Sc. 21.1.1801, Generali, Venise 14.1.1816, C. Romani, Florence 1854. *I Baccanali aboliti*, Belloli, Sc. 23.8.1823.

<sup>93</sup> Il y a pourtant bien peu de ressemblance entre Sempronio, corrompu, fratricide et prêt à tuer son neveu, et Coriolan.

vainqueur d'aujourd'hui Peut être le vaincu de demain ! S'il n'est plus de Romains, libérez vos esclaves ! –Mais comment les armer ?...–Mais de leurs fers rompus, Mais des socs, des leviers, des marteaux, des balances, On peut faire des dards, des glaives et des lances ! Et quant aux boucliers, empruntez-les aux dieux ! Leurs temples en sont pleins, remplis par nos aïeux ! Cette fidélité à Rome et aux ancêtres, on la retrouve dans le dialogue entre Fabius et sa fille adoptive Fausta, quand la Vestale coupable comprend que sa mort seule assurera le salut de la cité : *Sauras-tu bien mourir ? Le promets-tu, ma fille ? –Les Fabius n'ont pas de lâche en leur famille ! En vos bras je retrouve une âme de Romaine. De même, peu importe aux légionnaires de se savoir voués à la défaite et à la mort, quand l'honneur est sauf et les aigles protégées, Qu'importe de mourir, Si c'est le fer au poing, en regardant en face Son ennemi vainqueur ?*<sup>94</sup>

Parfois le Romain, avili, désespère de retrouver cette grandeur : ainsi Petronio, dans une taverne de Suburre, récusant l'espoir de renouveau de Nevio, *E puoi pensare Che nuove sorgano Leggi, a risollevere questa pleba Tanto trista, affamata e sempre oppressa ?* Le tableau dressé par Nevio lui-même est bien sombre, *Come si può vivere ? Sentite... La tirannia, sistema... Vergogna, ozio, catene... Ogni virtù derisa... Sui rostri abbandonati Regna il vile silenzio Che i vivi ai morti uguaglia... Sepolcro tetro è l'Urbe ! Chi può dalla rovina Salvar Roma e il mondo ?*<sup>95</sup> Le poète Harès dénonce, *Empereur Claude, bonne nuit ! Dans Subur*<sup>96</sup>, quand le jour s'enfuit, *Auprès de Lycisca la blonde, César est César-tout-le-monde*, et le chœur complète *Peuple romain, que ta tête s'incline ! Salue aux bras d'un amant de hasard L'Impératrice Messaline, L'auguste épouse de César*. Le peuple romain et les chœurs sacrés couvrent Néron de louanges hyperboliques, *Tu snidi il Nilo, fendi l'Istmo, Instauri la terra e il mar ! Trionfator d'Armenia !... Ave, Nerone, voce di Ciel !... Canta, Apollo, canta L'ode d'amore non prima udita... Gioia ! Apollo torna ! Evion ! Almo Sol ! Alma Roma ! Ave, Neron !* Mais le Romain qui a perdu sa dignité dans ces turpitudes la retrouve par la mort : ainsi Myrrhon, qui dit à sa maîtresse de jolis riens *Qui feront au jardin rougir toutes les roses, mais qui est de ceux-là, sans peur du lendemain, Qui, lorsque le sort les terrasse, S'ouvrent tranquillement les veines dans leur bain, Et meurent en lisant quelques beaux vers d'Horace ;* ainsi Sénèque, *Amici, è giunta l'ora Di praticare in fatti Quella virtù che tanto celebrai ;* ainsi Pétrone qui veut faire de sa mort une apothéose sur laquelle le jour mourant effeuillera ses roses, tandis que *Vesper allume enfin son flambeau d'hyménée... Astre pur et radieux, Vesper qui luit aux cieux...*<sup>97</sup>

Nous sommes là sous l'Empire. Mais l'opéra évoque toutes les étapes constitutionnelles, sans toujours nuancer selon les époques, de la royauté archaïque

<sup>94</sup> Pavesi, *Le Danaïdi romane*. Mozart, *Il Sogno di Scipione*, Métastase, cp 1772, créé Salzbourg 1779. Massenet, *Roma I et IV*. Chélar, *Les Aigles de Rome*, Du Casse, Paris 1853, et v. it. De Marcello, *Le Aquile Romane*, Sc. 10.3.1864.

<sup>95</sup> Mascagni, *Nerone*, Targioni-Tozzetti, Sc. 16.1.1935.

<sup>96</sup> Pour « Suburre » : exigences de la métrique.

<sup>97</sup> De Lara, *Messaline*, Silvestre et Morand, Monte-Carlo 21.3.1899 (seul existe un ancien enr. de l'air d'Harès, *Ô nuit d'amour*, par Dathané). Boito, *Nerone*, cp, Sc. 1.5.1924 (posth.). Lara, *Messaline*. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*. Nougès, *Quo Vadis ?* H. Cain, Nice 9.2.1909 (Mattia Battistini a enregistré en 1912 en it. la mort de Pétrone et 2 autres airs, et Aline Vallandri, l'air d'Eunice. Le roman de Sienkiewicz a inspiré notamment Bezzi, *Quo Vadis ?* Ancône 1901, Chapi, *Quo Vadis ?* Madrid 1901, cf D. Porte, *Roma Diva*, p. 600-603).



## La majesté de Rome

à l'empire déjà byzantin<sup>98</sup>. Les Tarquins sont rejetés comme tyrans et comme Étrusques et étrangers, ce qui semble revenir au même : *Rome is now ruled by the Etruscan upstart, Tarquinius Superbus. How did Tarquinius reach the throne ? By making his own virtues and his will Bend to the purpose of determined evil... So he climbed and married the king's own daughter, Whom he murdered, then married her sister, The self-seeking, self-appointed widow Who'd poisoned her first husband, the heir. Once joined in holy wedlock, they throttled the king, And now rule Rome by force and govern by sheer terror, Whilst their son Tarquinius Sextus... Treats the proud city as if it were his whore. When the Etruscan Princes conquered Rome, They founded the Imperial city, Building it in stone. And the Etruscan builders Watched the proud Romans sweat As they toiled in mountain quarry... And the whole city sulked in discontent, Hating the foreign aristocrats With their orgies and auguries And effete philosophies*<sup>99</sup>. Et c'est au cri de *Romans, arise ! See what the Etruscans have done !* que Brutus appelle à l'insurrection. Le Brutus de Britten n'est pas le modèle des vertus civiques de l'historiographie : mari trompé, il hait Lucrèce pour sa vertu et jalouse Collatin ; ambitieux, il suggère l'attentat à Tarquin pour saisir le pouvoir à la faveur des troubles, *Destroyed by beauty, their throne will fall. I will rule !* Cette conception a pu choquer : *Si Brutus s'était vraiment livré à ces menées surnoises pour s'arroger le trône, il semble que ses actes auraient été davantage ceux d'un tyran, tandis qu'il se comporta en parfait observateur de la*

---

<sup>98</sup> Presque tous les rois de Rome et une majorité d'empereurs (souvent peu connus) paraissent à l'opéra. Outre Romulus et Numa déjà cités, *Tullo Ostilio*, M. A. Ziani 1685, G. Bononcini, Morselli, Rome 1694, Pescetti, Venise 1740. *Anco Marzio*, Pavesi, Naples 1822. *Servio Tullio*, Steffani 1686. *Ottaviano Cesare Augusto*, Legrenzi, Mantoue 1682. *Ottaviano in Sicilia*, Poissl, Munich 1812. *Agrippina moglie di Tiberio*, Porpora, Naples 1708, Sammartini, Milan 1743. *Caligola*, Sportonio 1675, Braga, Lisbonne 1873. *Claudio Cesare*, Boretti 1672. *L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone*, Pistocchi, Modène 1692. *Nero*, Haendel, Venise 1705 (perdu). *Nerone*, Duni 1735, Rasori, Turin 1888. *Néron*, Rubinstein, Hambourg 1.11.1879. *Ottone in villa*, Vivaldi, Vicence 1713. *Vespasiano*, Sarro 1707, Ariosti 1724. *Titus l'empereur*, Haendel 1731, inach. *Il trionfo di Tito*, P. Raimondi, Turin 1814. Les multiples versions de *La clemenza di Tito*. *Il Cocceio Nerva*, Bassani, Ferrare 1691. *Il Trajano*, Mancini 1723. *Le retour de Trajan ou Rome triomphante*, Bochsa, Lyon 1805. *Le triomphe de Trajan*, Lesueur et Persuis, Paris 1807. *Il trionfo di Traiano*, Naples 1818. *Kayser Hadrian*, Weigl, Vienne 1807. Les multiples versions d'*Adriano in Siria* et de *Lucio Vero*. *Marco Aurelio*, Steffani, Munich 1681. *Comodo Antonino*, A. Scarlatti 1698. *Publio Elio Pertinace*, Legrenzi, Venise 1684. *Marco Albino in Siria*, G. Tritto, Naples 1810. *Eliogabalo*, Cavalli, Venise 1667, Boretti 1688. *Héliogabale*, Déodat de Séverac, Béziers 1910. *Alessandro Severo*, Mancini 1718, Haendel (*pasticcio*), Londres 1738, Bernasconi 1738, Sacchini, Venise 1763. *La Salustia* (d'ap. A. Zeno, *Alessandro Severo*), Pergolèse, Naples 1732. *Massimo Pupieno*, A. Scarlatti 1695. *Massenzio*, Caldara, ach. Sartorio, Venise 1673. *Il Costantino*, Caldara, Lotti et Fux 1716. *Costantino imperator*, Stuntz, Venise 1720. *Costantino in Arles*, Persiani, Venise 1830. *Il Gordiano Pio*, M. A. Ziani, Vienne 1700. *Il Teodosio*, A. Scarlatti, Grimani, Naples 1709. *Theodosius*, Purcell, mus. sc., Londres 1680. *L'Atenaide*, Vivaldi, Florence 1728. A. Zeno et P. Pariati, *Flavio Anicio Olibrio*, Porpora, Naples 1711 et 1722, Vinci 1728, Bernasconi 1737 ; *Genserico ovvero Olibrio*, Haendel 1728, inach. (cet intérêt pour Olybrius surprend : les livrets s'inspirent-ils de certains épisodes de l'*Astrée*, ou se rappellent-ils que depuis au moins le *Lignum Vitae* de Wion pour Philippe II -Venise 1595- et l'*Arbor Aniciana* de Seifried pour Philippe III -Vienne 1613-, Olybrius est, en tant qu'Anicius, un ancêtre officiel des Habsbourg et donc de tous les princes d'Europe ?). *Zenone, imperatore d'Oriente*, Albinoni, Venise 1696. *Il Giustino*, D. Scarlatti, Naples 1703, Albinoni, Venise 1711, Vivaldi, Rome 1724, Haendel, Londres 1737. *La Teodora Augusta*, A. Scarlatti, Naples 1692. *Tiberio imperatore d'Oriente*, A. Scarlatti, Naples 1702, etc.

<sup>99</sup> Britten, *The Rape of Lucretia*, R. Duncan d'ap. A. Obey, *Le viol de Lucrèce* (1931), Glyndebourne 12.7.1946.

*légalité républicaine*<sup>100</sup>. Mais Tite-Live révèle l'ambition de Brutus par sa réaction à l'oracle de Delphes. Sa façon d'évincer Tarquin Collatin du consulat et de Rome même, sous prétexte que *le sang des rois au pouvoir entrave la liberté*, et de faire exiler *tous les membres de la famille des Tarquins* (alors que sa propre mère Tarquinia était sœur du Superbe) donne des doutes<sup>101</sup>. Rien de tel dans *Lucrezia* de Respighi<sup>102</sup>. Brutus *l'idiote (stoltissimo, brutissimo)*, disent ses cousins royaux) suggère que les épouses princières ne filent pas la laine en attendant leur mari et proclame la chasteté de Lucrèce, suscitant le drame involontairement. Mais ce n'est pas un hasard si Lucrèce, avant l'arrivée de Sextus, narre à ses suivantes l'histoire de Didon et la fuite d'Énée *a nuova patria, a più splendido imperio, se lo vogliono i Numi*. Venilia soupire sur Didon, *senza amore non poteva vivere*, mais Lucrèce rectifie, *No, senza onore ; è più grande miseria*. Les sacrifices de la reine et de la citoyenne romaine sont reliés à travers le temps, mais si Didon restait sans vengeur, le souhait de vengeance de Lucrèce (*date le destre e la fede che voi mi farete vendetta*) sera exaucé. Brutus le premier jure de combattre la race du Superbe, *nè patirò che un Tarquinio o altri in Roma più regni*. Conduits par la Voix de Rome et du destin, Collatin, Valerius et le père de Lucrèce élisent Brutus chef pour chasser les tyrans : *Libertà ! A Roma !*

Rome défend sa liberté nouvelle face à Porsenna, allié de Tarquin. Horatius Coclès, Clélie, Mucius Scaevola rivalisent d'héroïsme<sup>103</sup>, surmontant leurs sentiments pour l'honneur de Rome : *mio cor, pria ti ricordi d'esser Romano, adempi alle leggi d'onor ; pria con la patria usa il dover di cittadino*. Ils impressionnent si bien l'envahisseur que, malgré sa victoire, il renonce à soumettre Rome et s'allie à elle : *Eccessi di virtù son quest'alme Romane !... Su quel ara fumante implacabil sdegno, giuro a Tarquinio e alla sua stirpe ! E giuro a voi, Romani invitti, pace, difesa e libertà !*<sup>104</sup>

Mais les Romains se déchirent, patriciens et plébéiens s'affrontent. La plèbe rend hommage à Siccus Dentatus assassiné, *Quai frangono l'aere mestissime note !... Di Siccio Dentato al cenere muto L'estremo si rende funereo tributo*, tandis que le décemvir Appius Claudius, véritable maître de Rome, convoite la plébéienne Virginie, *Non basta a me del Tebro Curva la fronte e doma, Virginia al par di Roma Piegare si deve a me*. Il ne craint pas la colère du peuple, *i susurri del volgo non pavento*, et tente d'éloigner le fiancé de Virginie, le tribun Icilius, en l'envoyant à l'armée, illégalement, comme préteur, feignant de vouloir récompenser sa valeur

<sup>100</sup> D. Porte, *Roma Diva*, p. 189.

<sup>101</sup> Tite-Live II 2, 3-11. Sur l'oracle, I 56, 10-12. Sur la famille de Brutus, I 56, 7. Sur celle de Collatin (petit-neveu de Tarquin l'Ancien, donc parent plus éloigné du Superbe), I 34, 1-3 et I 57, 6. Les fils de Brutus, qu'il fait exécuter (Tite-Live II 4-5), voulaient rétablir non une royauté abstraite, mais Tarquin : Brutus perdrait le pouvoir, sa sévérité s'explique ainsi autant que par l'attachement à la liberté. Sur la transmission de la royauté à Rome en ligne féminine, P. M. Martin, *L'idée de royauté à Rome*, 2 vol., Clermont-Ferrand 1982-1994.

<sup>102</sup> Terminée par Elsa Respighi après la mort de son mari. Liv. Guastalla, Sc. 24.2.1937.

<sup>103</sup> *Porsenna*, Lotti, Venise 1712. *Muzio Scevola*, Cavalli, Venise 1665, G. Bononcini 1710, Amadei, Bononcini et Haendel, Londres 1721, Galuppi 1762. *Le gare dell'amor eroico, ovvero L'Orazio, o Cocle sul ponte*, Stradella 1679. *Horatius Coclès*, Méhul 1794. *Amor aumenta el valor*, De Nebra, Madrid 1728. *Clelia*, Keyser, Hambourg 1695. Métastase, *Il trionfo di Clelia* : Hasse 1762, Gluck 1763, Mysliveček 1767, Bertoni 1769, Jommelli, Lisbonne 1774, Tarchi 1786, Portogallo (liv. revu par Sografi), Lisbonne 1802.

<sup>104</sup> Haendel, *Muzio Scevola*, III 2 et 11.

## La majesté de Rome

par cette nomination interdite, *Si opporrebbe, è ver, la legge, L'uom plebeo d'alzar cotanto, Pur talvolta può chi regge La virtù guardar soltanto*. Icilius déjoue le piège et refuse, *Non a Roma, ch'egli adora, A te nega d'obbedir L'uom plebeo che fe'talora Il patrizio impallidir*. Le décemvir le fait tuer et prétend que ses amis l'ont frappé, car il aspirait à la royauté : nul n'y croit, *Re di Roma ? Ah no ! Straniero Era ad esso il rio pensiero ! Sol per Roma, sol per noi Tutto ei disse*<sup>105</sup>. Verginius devra tuer sa fille pour la sauver du déshonneur, mais les décemvirs seront renversés et leur chute rendra aux citoyens leurs droits.

À mesure qu'on avance dans l'Histoire, le citoyen est entraîné dans les luttes pour le pouvoir. Sylla ainsi triomphe, *Vinto Mario e serva Roma, doppio alloro alla mia chioma or mi vedo a scintillar*, mais conduits par la fille de Marius, ses adversaires (bizarrement changés en *nobili*) invoquent les ancêtres, *Fuor di queste urne dolenti, Deh n'uscite, alme onorate, E sdegnose vendicate La Romana libertà ; Sylla finit par renoncer à son pouvoir, Più dittator non sono, son vostro uguale. Ecco alla patria resa La libertade*. Il apparaît, dans ses derniers jours (et au mépris de toute chronologie), dans un curieux *Spartaco*<sup>106</sup> : moribond mais tyrannique, il jette à sa femme *E tu chi sei, che ardisci al mio cospetto Leggi dettar, e non ti uccisi ancor ?* Dans son dernier souffle, il affirme sa puissance, *Io son Silla ancor ! Di Roma, della terra io son Signor !* Le librettiste fantaisiste, non content d'avoir allongé de quinze ans la vie de Sylla, a fait de Catilina un allié de Spartacus<sup>107</sup>, *Detesto anch'io Gli oligarchi di Roma. Io pur desio Quei tiranni scacciar, anch'io nel core Dell'alma libertà son gladiatore*. À la fin, on entend au loin l'hymne des gladiateurs, *Libertà, santa Dea, che il petto accendi De'più fiacchi mortali A magnanime imprese, Libertà, santa Dea, tu le grand'ali Sovra noi protendi ! Spartacus alors expire, dans un mot d'espoir, Almen la santa causa Meco non muoia, e sia Chi possa un giorno spegnere L'infame oligarchia, Che affoga sua libidine Nel sangue di chi muor*. En 1886 à Trieste, *terra irredenta*, le *Risorgimento* semble plus vivant que l'histoire romaine...

Même dans le tumulte des guerres civiles et des triumvirats<sup>108</sup>, les Romains n'oublient leur qualité ni face aux autres partis ni face aux étrangers. Cornélie, veuve de Pompée, repousse avec dédain les avances d'Achillas et de Ptolémée, *Una Romana sposa a un vil Egizio*<sup>109</sup> ? César, prenant sous sa protection les fils de Pompée, leur rappelle qu'un Romain est digne dans la douleur, *L'ombra vagante*

---

<sup>105</sup> Mercadante, *Virginia*, Cammarano, Naples 7.4.1866. Casella, *Virginia*, Romanelli, Sc. 26.12.1811. Mercadante, *Virginia*. Vaccai, *Virginia*, Giuliani, Rome 14.1.1845.

<sup>106</sup> Haendel, *Silla*, Rossi, Londres 1713. Mozart, *Lucio Silla*, da Gamera, Milan 26.12.1772 (sur Sylla, *Lucio Silla*, Mancini 1703, Anfossi 1774, J. Ch. Bach, Mannheim 1775. *Silla dittatore*, Vinci, Naples 1723. *Silla*, Graun 1753). Giuseppe Sinico, *Spartaco*, Palermi, Trieste, 20.11.1886 (on aimerait mieux connaître Sinico, 1836-1907, fils de compositeur, neveu d'un ténor, qui fit son premier opéra, *Marinella*, récemment repris, à 18 ans, et semble avoir affectionné les romans de cape et d'épée : *I Moschettieri*, 1859 d'ap. A. Dumas, *Aurora di Nevers*, 1859, sans doute d'ap. *Le Bossu* de P. Féval).

<sup>107</sup> L'opéra se passe en 63, année de la conjuration de Catilina, Spartacus étant mort en 71...

<sup>108</sup> Sarro, *Le gare generose tra Cesare e Pompeo*, v. 1706.

<sup>109</sup> Haendel, *Giulio Cesare in Egitto*, Haym, Londres 20.2.1724, I 11 et III 2. Même sujet : *Giulio Cesare in Egitto*, Sartorio, Venise 1676, Pollarolo, sd. *Cesare in Egitto*, Jommelli, Rome 1751, Sarti, Copenhague 1763, Piccinni 1770, G. Tritto, Rome 1803, Pacini, Rome 1821. Sur César, *La gioventù di Cesare*, Pavesi 1817, *Cesare in Farmacusa*, Salieri, Vienne 2.6.1800, *Il trionfo di Cesare*, Liverati, Londres 1814, *Giulio Cesare nelle Gallie*, Nicolini, Rome 1819, *Giulio Cesare*, Malipiero, Gênes 8.2.1936.

*Coll'onor del sepolcro placherò di Pompeo. D'esser Romani Ripensate però*<sup>110</sup>. À Utique, Caton retrouve les mots de Sertorius<sup>111</sup> dans un cri d'hybris, *Roma non sta fra quelle mura, Ella è per tutto Dove ancor non è spento Di gloria e libertà l'amor natio. Son Roma i fidi miei, Roma son io*. Il prétend dicter à César d'impossibles termes, *Lascia dell'armi L'usurato comando, il grado eccelso Di dittator deponi, e come reo Rendi in carcere angusto Alla patria, ragion di tuoi misfatti... Non dubitar ch'allora Sarò tuo difensore* ; il se veut, même seul, défenseur de la liberté et seul digne du nom de Romain, *Va, ritorna al tuo tiranno, Servi pur al tuo sovrano, Ma non dir che sei Romano Fin che vivi in servitù*. César veut rétablir paix et concorde, et malgré l'Histoire pardonne à ses ennemis, romains ou non, pour la grandeur de Rome, *Con mille e mille abbiamo Il trionfar comune, Il pardonar non già, questa è di Roma Domestica virtù, Io general perdono A'nemici concedo, Nè fuor che fede, altro di lor richiedo*. Avant même d'être Auguste, Octave aussi saura pardonner, pour ramener la concorde, *A giusta morte Condannarlo io dovrei, Se giudice sol fossi, e delle leggi Esecutor severo, ma in rammentar che sono Di Cesare figliuolo, io gli perdono* : la rigueur romaine cède devant l'horreur des guerres civiles<sup>112</sup>.

Auparavant, les triumvirs s'affrontent et s'accusent mutuellement de rabaisser la dignité de Rome et de ses citoyens. Pour le Marc-Antoine de Scarlatti, *è scritto in ciel l'alto decreto, Non puo petto gentil soffrir l'ingiusto Oprar d'Ottavio, che s'appella Augusto ; fumano ancor le ceneri di Julio, E di Crasso e Pompeo sospiran l'urne... Ei superbo s'abusa E, senza fede, La gloria degl'eroi calca col piede*. L'Antoine de Massenet est d'abord Romain fidèle, *Des colonnes d'Hercule aux montagnes d'Asie, le soleil rayonnant n'éclaire désormais que des terres romaines. Le triumvir Octave a vaincu l'Occident, moi, j'ai dans l'Orient asservi la victoire... Vaincus, obéissez, car Rome est la plus forte et sa gloire à jamais rayonne sur le monde*. Asservi par Cléopâtre, il renie sa patrie, *Que le monde romain s'ensanglante et périsse, que je sois traître à Rome, à ma gloire, au devoir, J'accepte tout pour garder Cléopâtre*. Même métamorphose chez La Rosa Parodi, *io sono soldato di Roma cède à non ricordarmi più d'essere Antonio*. L'Antoine de Cimarosa est prêt à affronter Octave, *A farmi guerra Seco Ottavio conduce L'Ausonia armata, Ma il valor usato Se in voi non langue, Il suo potere io sfido*, mais hésite devant les larmes de Cléopâtre, *Abbandonar l'impero o lasciarti convien, Son di te degno se m'affretto a pugnar, Vile divengo se resto in questi lidi, Pensaci, o cara, e il mio destin decidi*. Il retrouve une vaillance peu romaine quand Cléopâtre choisit de l'accompagner, *Il mondo intero quando teco son io Più non pavento, Della vittoria io prenderò gli auspici Da quei bei lumi, onde d'amor deliro, E vinto non sarò finchè li miro*. Chez Rossi, il déchire l'ordre du sénat le rappelant à Rome et le jette à la tête du messenger ; après Actium, il se repent, *Azio, tremendo nome !... Nel nulla son caduto ! Ottavio, vincitore ! E del mondo signore ! Un abbiotto son io, che il ferro osai Brandir contro la patria*. Il meurt en Romain, *Io sono ancora libero Se un brando a me restò, Vedrà la patria, vedran gli Dei Che da Romano saprò morir*.

<sup>110</sup> Graun, *Cesare e Cleopatra*, Bottarelli, Berlin 7.12.1742 (inauguration de l'Opéra royal).

<sup>111</sup> Corneille, *Sertorius*, 1662, III 1, *Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis*.

<sup>112</sup> Métastase, *Catone in Utica*, voir « La liberté d'expression » n. 6. Vinci, *Catone in Utica*, Rome 1728. Vivaldi, *Catone in Utica*, III 12. Graun, *Cesare e Cleopatra*, III 13. Soliva, *Giulia e Sesto Pompeo*, Perotti, Sc. 24.2.1818. Sur la clémence d'Auguste, *La clemenza d'Augusto*, G. Bononcini, Pollarolo et S. de Lucca, 1696. *Cinna*, Graun 1748, Portogallo 1793, Paër 1795, Bianchi 1798, Asioli 1801.

## La majesté de Rome

Octave, lui, murmure durant les noces de sa sœur et d'Antoine, *Non basta a me l'impero d'Occidente, Che ho di Cesare il sangue e insieme il cor. I miei sguardi son fissi all'Oriente, Di sua gran luce attratti allo splendor ! In quella vaga ragion beata Spiegare il suo poter Roma non può Se la spada fatal non sia spezzata Che a doppia punta due rivali armò ! Imen che fausto a noi sorride già, Imen la spezzerà.* Après Actium son ambition éclate, *Sulla quadriga eburnea Di bronzo adorna e d'oro, Siede in purpurea clamide Cinto un guerrier d'alloro... O gaudio inesprimibile ! Quell'aureo carro è il mio.* Lépide, semble-t-il, n'a pas tenté l'opéra. Mais Sextus Pompée rêve de détruire l'hydre tricéphale du triumvirat, *O perchè non poss'io Di quest'idra triforma Tutti troncàre ad un sol colpo i capi*<sup>113</sup>.

Sous l'empire, les luttes pour le pouvoir continuent. Déterminer le titulaire de l'empire ou son successeur peut être délicat. Melani, dans *La Prosperità d'Elío Seiano* puis *La Cadutà d'Elío Seiano*, suit avec fantaisie le destin de Séjan. Tibère y médite sur la vanité du pouvoir qu'il rêve de quitter, *Vive sempre un uom che regna Tra le guardie de'sospetti, Prigioniero del decoro, Ha legati insin gli affetti, Cinto ognor di ceppi d'oro E si trova esposto sempre A censura rigorosa Del malevolo plebeo... I diademi a chi ben mira Son d'or per chi v'aspira, Ma di bronzo a chi le regge... Lo scettro vuol depor la stanca mano E le mie veci sosterrà Seiano.* Séjan se voit déjà empereur et le dit à Livia, qu'il compte alors épouser, *Tiberio è già canuto, e tu non vedi Che tutto a mio favor il ciel dispone Che mi seguon gli scettri e la corone ? Démasqué, emprisonné, il se tue dans sa prison en voyant apparaître l'ombre de Drusus, le fils de Tibère qu'il a empoisonné.* Biber<sup>114</sup> décrit les intrigues de Séjan contre Germanicus qui revient vainqueur. Germanicus est docile, fidèle à l'empereur, *Mi son leggi i tuoi cenni, E ben del regno Se m'eleggesti tu, mi stimo degno, Ma sol mi presti Giove Sana mente al consiglio, Fermo core al periglio, Acciò delle tue glorie Io n'accresca il splendor con più vittorie.* Modeste, il attribue à l'aide divine sa victoire, qui a vengé la défaite de Varus par la récupération des aigles, *Quello che tu rimiri Sopra cerchi dorati Angel Tonante, Fu di Varo il vessillo, Che barbaro furor tolse, e rapillo. Ma a favor de'numi, Che stiman gloria Il secondar tuoi cenni, Tra nemici il rinvenni* (I 1). Séjan entreprend de le décrier, attribuant sa victoire à l'impétuosité de la jeunesse et à un excès d'ambition, *Di giuvenil furore Furon questi gl'effetti, E forse crese Con un finto valore De suoi soldati accattivarsi il core, Ma ben per altre imprese, Ch'ha il diadema real troppo splendore... Pensa Cesare solo, Che col esser preposto Il dominio supremo a lui togliesti. Nè lusingarti devi, Ch'in Germanico altero Ira, sdegno, e vendetta ora non resti* (I 5). Tibère loue la fidélité de Séjan, mais hésite à se méfier de Germanicus. Séjan répète *Quanto disse Ritenni alla mente, o Signore, E ben mi pare Che per soverchio ardire, O sia, oppur cominci a superbire* (II 6). Tibère, non convaincu, favorise Germanicus et lui donne pour son fils une magistrature anticipée, à la fureur secrète de Séjan. Celui-ci n'agit plus dans le livret que dans un rôle de

<sup>113</sup> A. Scarlatti, *Marc'Antonio e Cleopatra*, anon., sd, ct pour soprano, contralto et *continuo* (le nom d'*Auguste* date de 27, quatre ans après la mort d'Antoine). Massenet, *Cléopâtre*, Payen, Monte-Carlo 23.2.1914 (posth.). La Rosa Parodi, *Cleopatra*, Meano, Turin 16.4.1938. Cimarosa, *Cleopatra*, Moretti, Saint-Petersbourg 1789, I 1. Lauro Rossi, *Cleopatra*, d'Arienzo, Turin 5.3.1876 (l'air d'Octave, acte II, est de Nannetti). Soliva, *Giulia e Sesto Pompeo*.

<sup>114</sup> *La prosperità...*, I 6, *La cadutà...*, II 15, *La prosperità...*, II 13 et I 10. Biber, *Arminio*, Raffaellini, Salzbourg 1691/92 (?).

policier : il capture Arminius et sa femme fugitifs mais n'en retire rien, car la réconciliation est générale. Le livret reste « ouvert », Séjan n'est pas disgracié.

*Agrippina* de Haendel, à Venise en 1710, présente une étourdissante ronde d'intrigues à la cour de Claude, les divers *Nerone fatto Cesare* (sujet cher à Venise) combinent complots et éducation du prince<sup>115</sup>. Pallavicino<sup>116</sup> s'intéresse à la fin de 69, l'année des quatre empereurs : le jeune Domiziano (Domitien) renverse Vitellio, « libérant » Rome, *Al vibrar di questo brando Cada oppressa l'empietà Ch'ai tiranni il cor piagando Riede Roma in libertà*. Il fait jeter Vitellio dans le Tibre sans autre forme de procès, *Libertà, libertà, Nel far guerra al ciel di Roma, Arse il lauro a la sua chioma Il Tifeo de l'empietà*<sup>117</sup>. On croit qu'il a agi pour son père Vespasiano et l'officier Sergio se réjouit de cet avènement, *Vespasiano l'invitto Eletto è al trono ad impor leggi al Lazio... Atterrato, Debellato, Sia l'orgoglio Che al soglio Lacerando altri s'en va*. Domiziano agit pour lui-même, car *Roma, il senato, Il popolo, l'Italia, il mondo tutto, Vide sol da mia destra La libertà nel regno*. Sergio et Licinio l'acceptent, mais il se conduit en tyran, enlève la femme de son frère Tito et prétend l'épouser, et veut liquider quiconque ne lui cède pas, *Cada, pera, Roma altera, Spiri l'anima al mio piè*. Sergio et Licinio passent à Vespasiano dont Sergio chante la gloire, *Eccoti, o Roma, al fine Il tuo verace e sospirato nume, Questi è'l Giove del Lazio, Di quel Giove favello, ... Viva Vespasiano !* Mêlant aux complots de Domiziano les aventures de Tito entre sa femme et une courtisane, l'intrigue s'embrouille. Domiziano arrêté est gracié par son père enfin arrivé à Rome, mais avec un ferme avertissement, *Si sovvenga che Vespasiano alla cui mente Astrea Della ragion giusti dettami inspira, Saprà con equal sorte Esse padre all'amor, giudice all'ira*. La leçon est complétée par la représentation à l'amphithéâtre de la chute de Phaéon. Domiziano cependant continue ses complots contre son père et Tito, dont il tente de se débarrasser ; précipité avec ses gladiateurs dans une prison souterraine à l'instant où il croit saisir le pouvoir, il est finalement pardonné.

Des citoyens parfois naïfs sont entraînés dans ces luttes, tel Sesto manipulé par l'ambitieuse et rancunière Vitellia, *È la gloria il tuo voto ? Io ti propongo la patria a liberar. Sei d'un illustre ambizion capace ? Eccoti aperta una strada all'impero*<sup>118</sup>. Chez Métastase, Sesto est un triste sire : ayant échangé avec Annio son manteau ensanglanté (avec le ruban insigne des conjurés), il laisse accuser Annio ; seuls les aveux de Lentulo sauvent l'innocent et révèlent le vrai coupable. Mozart a supprimé l'épisode, rendant quelque noblesse au personnage. Parce que le prince doit être digne de Rome et d'autant plus généreux que les traîtres ont été nombreux et proches de lui, Titus pardonne, dans des vers où Métastase s'est inspiré

<sup>115</sup> Perti 1693 et 1695, A. Scarlatti 1695, Vivaldi 1715. Cf. H. Leclerc, *Venise baroque et l'opéra*, Paris 1987.

<sup>116</sup> Pallavicino, *Il Vespasiano*, Corradi, Venise 20.1.1678.

<sup>117</sup> En fait, Domitien, alors âgé de 18 ans, s'est réfugié dans le Capitole avec son oncle Sabinus pendant les combats contre Vitellius, mais après l'incendie du Capitole il se cache chez le gardien du temple, puis s'enfuit déguisé en prêtre d'Isis, soigneusement caché chez la mère d'un de ses condisciples jusqu'à la victoire complète des partisans de Vespasien. Alors, proclamé César, il devient préteur urbain avec pouvoirs consulaires et se conduit en tyran. Vespasien et Titus sont alors encore en Orient. Les complots de Domitien contre son père et son frère furent multiples (Suétone, *Les Douze Césars, Domitien*, I et II).

<sup>118</sup> Métastase, *La clemenza di Tito* : Caldara, Vienne 4.11.1734, Galuppi, Venise 1760, Mozart, liv. revu Mazzolà, Prague 6.9.1791, I, 4 (seules versions pour le moment enregistrées).

## La majesté de Rome

de Corneille (Cinna, V), *Ma che giorno è mai questo ? Al punto istesso che assolvo un reo, ne scopro un altro ! E quando trovero, giusti numi, un'anima fedel ? Congiuran gli astri, cred'io, per obbligarmi a mio dispetto a diventar crudel. No, non avranno questo trionfo. A sostener la gara già s'impegnò la mia virtù. Vediamo se più costante sia l'altrui perfidia o la clemenza mia. Olà, Sesto si sciolga, abbian di nuovo Lentulo e i suoi seguaci e vita, e libertà ! Sia noto a Roma ch'io son l'istesso, e ch'io tutto so, tutto perdono, e tutto oblio.*

Titus est un prince modèle, comme Sesto veut en persuader Vitellia, *Non togliamo in Tito La sua delizia al mondo*<sup>119</sup>, *il padre a Roma, L'amico a noi* (I 1). Il est digne des panégyriques antiques, semble presque avoir lu les Pères de l'Église et ne cherche que le bien commun, *Del più sublime soglio l'unico frutto è questo. Tutto è tormento il resto, E tutto è servitù Che avrei se ancor perdessi Le sole ore felici Ch'ho nel giovar gli oppressi*<sup>120</sup> ? Métastase montre sa charité dans un autre passage coupé chez Mozart, où il consacre les tributs annuels des provinces aux survivants de Pompéi, alors que le Sénat voulait lui construire un temple, *Romani, unico oggetto È dei voti di Tito il vostro amore, Ma il vostro amor non passi Tanto i confini suoi, Che debbano arrossirne e Tito e voi. Udite. Oltre l'usato Terribile il Vesuvio ardenti fumi Dalle fauci eruttò, scosse le rupi, Riempì di ruine i campi intorno E le città vicine. Le desolate genti fuggendo van, Ma la miseria opprime Quei che al fuoco avanzar. Serva quell'oro Di tanti afflitti a riparar lo scempio, Questo, o Romani, è fabbricarmi il tempio* (I 4)<sup>121</sup>. Il mérite pleinement les vœux que Rome fait pour lui, *Serbate, o dei custodi Della Romana sorte, In Tito il giusto, il forte, L'onor di nostra età. Voi gl'immortali allori Su la cesarea chioma, Voi custodite a Roma La sua felicità. Fu vostro un sì gran dono, Sia lungo il dono vostro, L'invidi al mondo nostro Il mondo che verrà* (I 4). Il mérite encore les éloges qui saluent sa clémence, *Che del Ciel, che degli dèi Tu il pensier, l'amor tu sei, Grand'eroe, nel giro angusto Si mostrò di questo di*<sup>122</sup>. Mais un tel prince est rare et même lui n'échappe pas aux rivalités. Autour des bons empereurs ou des mauvais, la trahison continuera de rôder, les complots de menacer le pouvoir. Dans *Fausta*, Maximien conspire pour reprendre le trône à son gendre Constantin et précipite la mort de Crispus, que Constantin voulait gracier. *Ezio* de Métastase<sup>123</sup> décrit les pièges tendus à l'empereur et à son général vertueux par un ambitieux. *Giustino* de Haendel à Londres en 1737 offre une restauration de la légitimité et la désignation d'un César grâce au mérite : ce thème est apprécié sous les Hanovre, mais le sujet avait été traité déjà dans d'autres contextes<sup>124</sup>. Dans ces complots, l'empire peut être troublé ou affaibli. Mais nous n'assistons pas à la chute de Rome. Et dans *Belisario*, Justinien glorifie le Dieu des armées pour la reconquête de l'Italie, *O Nume degli eserciti, A te sia laude eterna, Guidò ne'campi italici L'aita tua superna Il duce formidabile Che i Goti debellò*. À cette date, des Romains devenus « byzantins » restent fidèles aux antiques principes : un songe a révélé à Bélisaire que son fils ébranlerait l'empire et il a donné l'ordre d'immoler le bébé, *Della patria Crudo mi*

<sup>119</sup> On sait que Titus a été surnommé *les délices du genre humain*.

<sup>120</sup> Selon Suétone, Titus aurait dit un jour où il n'avait pas accordé de bienfait, *J'ai perdu ma journée*.

<sup>121</sup> Il consacra à la reconstruction des villes détruites la fortune des victimes sans héritiers (Suétone, VIII).

<sup>122</sup> Métastase, *La clemenza di Tito* (ou *Tito Vespasiano*) : voir « La liberté d'expression », n. 6.

<sup>123</sup> Voir « La liberté d'expression », n. 11, pour diverses versions.

<sup>124</sup> Legrenzi 1683, D. Scarlatti 1703, Albinoni 1711, Vivaldi 1724...

*fè il periglio, Mandò natura un gemito... E caddè estinto il figlio !* Accusé à tort de trahison, aveuglé, exilé, il reste inébranlable dans sa fidélité : Alamir, le prisonnier devenu officier (son propre fils, sauvé), veut le venger en attaquant l'empire (*Trema, Bisanzio, sterminatrice Su te la guerra discenderà !*), mais le héros s'indigne, *D'ingiusta guerra far strumento il mio nome ! E Greco sei tu*<sup>125</sup> !

D'un bout à l'autre de l'Histoire, la *virtus* romaine doit triompher. Dans un seul cas, le Romain peut légitimement désobéir à la loi : lorsqu'il devient chrétien. *Dunque tiranno è Augusto ?* demande Claudio à Adriano, qui rétorque *È idolatro, e cio basti*. Mais il accepte sa mort, qui seule peut résoudre le conflit de devoirs. Le chrétien n'est pas ennemi de Rome, mais de l'idolâtrie : *Nazareno Sono, ma pur Romano*, proclame Acilio, *E rispondo all'insulto Morendo bene, a Cesare sia noto Che due volte Romano è il Cristiano*<sup>126</sup>.

### HORS DE ROME

*Dégoûtée d'une puissance qui ne serait pas légitime et renversant les bases de son impérialisme, Rome a mis délibérément sa force au service de la justice, selon les paroles de César dans la harangue qu'il adressa en 49 av. J.-C. aux mutins de Plaisance... C'est la raison pour laquelle, seul empire entre tous, son empire s'est enraciné dans les cœurs*<sup>127</sup>. Hors de Rome, il faut réaliser la mission virgilienne, *parcere subjectis et debellare superbos*, commentée, paraphrasée, traduite : *Rome gli oppressi esalta ed i superbi opprime*. Aurélien proclame *Romani...* *Come in battaglia prodi, Pronti l'ire a depor, se cessan l'armi, Il vinto si risparmi, E si faccia par voi noto alla terra Che Roma è grande in pace e grande in guerra. Cara patria, il mondo trema Se coll'armi abbatti i troni, Ma t'adora allor che doni Pace ai vinti e libertà*<sup>128</sup>. *Rome perdona ai vinti E a debellar s'accinge Solo i superbi*, et *Questi fur sempre I dolci del mio cor voti primieri, Amar gli oppressi e debellar gli alteri*, affirme Scipion l'Africain. La citation n'est pas propre aux héros, Marzio, le tribun de *Mitridate*, l'adapte aussi, *Da chi ti volle oppresso Già la superbia è doma, Mercè il valor di Roma*<sup>129</sup>.

*Debellare superbos* : Rome impressionne même ses ennemis. La droiture de Fabricius fit plus, dit-on, que la fortune des armes pour faire quitter l'Italie à Pyrrhus qu'il avait refusé d'assassiner et qui lui rendit des prisonniers sans rançon. Popilius Laenas, portant un ultimatum à Antiochos, exige une réponse immédiate et

<sup>125</sup> Donizetti, *Belisario*, Cammarano, Venise 4.2.1836.

<sup>126</sup> Pistocchi, *Il martirio di Sant'Adriano*, Modène 1692. Robbiani, *Roma dei Cesari*, cp, EIAR 28.10.1940.

<sup>127</sup> J. Carcopino, *Les étapes de l'impérialisme romain*, Paris 1934, p. 15.

<sup>128</sup> Pergolèse, *Adriano in Siria*, I I. Rossini, *Aureliano in Palmira*.

<sup>129</sup> Rossini, *Aureliano in Palmira*. J. Ch. Bach, *La clemenza di Scipione*, an., Londres 4.4.1778 (sur les Scipions, Farinelli, *La caduta della Nuova-Cartagine*, Venise 1803. *La conquista della Spagna di Scipione Africano*, A. M. Bononcini, Minato, Reggio 1717. *I gloriosi presagi di Scipione Africano*, Ariosti 1704. *Scipione nelle Spagne*, A. Scarlatti, Naples 1714, Caldara, Vienne 1722, Ferrandini 1732, Bertoni 1768. *Publio Cornelio Scipione*, Vinci, Naples 1722. *Scipione*, Haendel, Londres 1726. *Scipio Africanus*, Graun 1732. *Scipione Africano il maggiore*, Caldara, Vienne 1725. *Scipione in Cartagine*, Galuppi, Londres 1742, Sacchini, Munich et Padoue 1770, Cercià, Naples 1801, Farinelli, Turin 1815, Mercadante, Rome 1820. *Scipion en Cartagena*, Rodriguez de Hita 1770. *Scipione Africano*, Bianchi, Minato, Naples 1787. *Il sogno di Scipione*, Mozart 1772). Mozart, *Mitridate*, Cigna-Santi d'ap. Racine (pour Q. Gasparini, 1767), Milan 26.12.1770.



## La majesté de Rome

en attendant enferme le roi dans un cercle tracé avec sa canne : l'opéra les a évoqués dans des œuvres oubliées<sup>130</sup>. Mais Rome se veut aussi libératrice : le consul T. Quinctius Flaminius (qu'une erreur tenace appelle Flaminius) proclame à Corinthe, aux Jeux Isthmiques de 196, la liberté de la Grèce, le peuple grec *exempt de garnisons, libre, dispensé d'impôts, indépendant sous ses lois nationales*. En 1801, quand le Premier Consul se pose en libérateur, l'opéra célèbre « Flaminius ». *Parcere subjectis* : Paul-Émile tient à peu près le même langage, *Divenga un nome sol Di Roma e Grecia il suolo, Nè sia fra noi distinto Dal vinto il vincitor*<sup>131</sup>.

Le conquérant romain veut aussi conquérir les cœurs, même si son affection est parfois impérative et menaçante : *Se voi sprezzate Il mio pietoso amore, Nel giusto mio rigore Io vi farò tremar*, dit Trajan à Décébale. Mais Lucejo, à qui Scipion a rendu sa fiancée Bérénice, accepte l'alliance romaine, *In testimon io chiamo Giove e gli eterni Numi, Che la mia vita e il regno A Scipione e a Roma In guerra e in pace impegno*. César libère l'Égypte en donnant le trône à Cléopâtre, *Goda pur or l'Egitto In più tranquillo stato, la prima libertà : Cesare brama Dall'un all'altro polo Ch'il gran nome di Roma spanda la fama*. Lucide, la reine connaît sa véritable position d'« amie et alliée du peuple romain », *Cesare, questo regno è sol tuo dono, Tributaria regina, Imperator t'adorerò di Roma*. Claude fait grâce aux Bretons de Caractacus, *By the Gods, they shall not die, Their blood would curse the ground to which it grew. We grant you grace... Brave chieftain, all thy suff'rings are o'er, Dwell here in Rome, and by the Emperor's side Find safety, peace and rest for evermore*. Caractacus accepte cette paix et ces chaînes dorées, en contraste avec l'attitude en pareil cas des Romains, *Grace from the Roman ! Peace and rest are ours, Freedom is lost, but peace and rest remain : Britain, farewell ! thro'all the ling'ring hours, Hope, mem'ry, love shall hide our golden chain*. Aurélien rappelle à Arsace que Rome, dont il fut l'allié, est prête à l'accueillir à nouveau, *Pensa che festi a Roma Tal giuramento in prima, Che il Tebro lo sentia, Nè il Tebro lo scordò*. Arsace dénonce cette alliance imposée, *Roma rammenti ancora Come l'ottenne e quando ! Lo domandò col brando, Col sangue lo segnò*, mais la clémence d'Aurélien prévaut, *Liberi siete ed a regnar tornate, Copra un eterno oblio Ogni passato error*, Arsace revient à son alliance ancienne, *Amico a te son io, Sarò Romano in core, Serbi il gran voto amore Che le nostr'alme unì*. Un dialogue analogue oppose Hadrien au roi parthe Osroa, *Oppresso e vinto T'invito, t'offerisco Di Roma l'amistà –Si, questo è il nome, Empi, con cui la tirannia chiamate, Ma poi servi ne siam, e voi regnate ; Osroa se tait devant la clémence impériale, Ad Osroa io dono E regno e libertà*. Prisonnière de Constantin qui l'aime, la Franque Ildegonde va le tuer, car Maximien (pour reprendre le trône) l'a persuadée que l'empereur trame la mort d'Ascaric, son époux. Mais Constantin domine son amour, pardonne et rend à Ascaric son trône ancestral, *Tu non conosci Appieno il cor di Costantino... Va ! Ti rendo patria e trono ! Torna in braccia a chi t'adora... Quà*

<sup>130</sup> *Caio Popilio*, M. A. Ziani, Venise 9.6.1704. *Caio Fabrizio*, Caldara, Vienne 1727, Hasse 1732, Haendel (*pasticcio*), Londres 1733, Graun 1746, Jommelli, Mannheim 1760.

<sup>131</sup> Isouard et R. Kreutzer, *Flaminius à Corinthe*, Paris 1801. Jannoni, *Paolo Emilio*, Romanelli, Sc. 2.2.1807.

giunto, *I suoi lacci sciorrò, sul trono avito Forse regnerai con Ascarico. A conoscer impara il tuo nemico*. La princesse à son tour le sauve du complot<sup>132</sup>.

Bien avant l'édit de Caracalla de 212 généralisant la citoyenneté romaine, Hadrien à l'opéra appelle Rome sinon la patrie commune (comme on dira au V<sup>e</sup> siècle), au moins la mère commune, *Madre comune D'ogni popolo è Roma, e nel suo grembo Accoglie ognun che brama Farsi parte di lei. Gli amici onora, Perdona a'vinti e con virtù sublime, Gli oppressi esalta ed i superbi opprime*. On rêve de nouvelles fusions par mariage. Le proconsul Pollion se voit épousant la Gauloise Adalgisa, *Meco all'altar di Venere Era Adalgisa in Roma, Cinta di bende candide, Sparsa di fior la chioma, Udia d'imene i cantici, Vede fumar gli incensi*. Confiant ses enfants à Adalgisa, Norma imagine les fils de celle-ci accédant aux faisceaux du consulat, *Deh con te, con li prendi, Li proteggi, li difendi, Non ti chiedo onori e fasci, A tuoi figli ei fian serbati*. Crispo obtient d'épouser une princesse gauloise captive, *Figlia di prence è Irella... Costei consorte io bramo, Donala a me in tal di*. Généraux ou empereurs rêvent de s'unir à des alliées ou des ennemies vaincues : Varus voudrait épouser Tusnelda quand elle sera veuve d'Arminius et Tullius promet ce mariage à Ségeste, père de Tusnelda, s'il se débarrasse de son gendre : *Colle nozze di Varo Rasciugherà il suo pianto –E sperar devo ? –Ei di Tusnelda è amante*. Caligula délaisse Giulia pour épouser la veuve présumée d'Arminius (nommée ici Segesta). Titus ou Mucien rêvent d'Éponine. Lucius Verus, pourtant fiancé à Lucilla, fille de Marc-Aurèle, soupire pour Bérénice, femme du roi parthe Vologèse, Hadrien en Syrie (malgré ses fiançailles avec Sabine) s'éprend d'Emirena, fille d'Osroa et fiancée de l'Assyrien Farnaspe. Bien sûr, Titus rêve de Bérénice, car *tout l'éclat d'un triomphe romain Ne vaut pas le baiser de deux êtres qui s'aiment*. Chez Graun, César épouse Cléopâtre dans la liesse générale : *E ti prometto Sotto il ciel Romano Un impero maggior nella mia mano, Resta sol che l'Egitto Sua regina e mia sposa t'onori, déclare l'imperator et tous de répondre E i nuovi suoi monarchi il mondo adori*. Que César et Cléopâtre soient déjà mariés, chacun de son côté, ne semble gêner personne. Il est vrai que, poussé peut-être par un vague souvenir de droit romain, le librettiste a imaginé une lettre de César au sénat, *In ceppi Tolomeo, sol Cleopatra A superar restava. Unico mezzo Per si grand'acquisto È la fallace speme Che le dono di sposo. Il Tebro dunque Ambi in breve vedrà co'lor tesori Seguir il mio trionfo* ; tombée aux mains de Cléopâtre, cette lettre suscite une querelle, mais César dit avoir voulu tromper le sénat et le mariage est célébré<sup>133</sup>.

<sup>132</sup> Nicolini, *Traiano in Dacia*, Prunetti, Rome 3.2.1807. Même titre, Blangioni, Munich 1814. Haendel, *Scipione*, Rolli, Londres 12.3.1726. J. C. Bach, *La clemenza di Scipione*. Haendel, *Giulio Cesare in Egitto*, III 9. Elgar, *Caractacus*, Acworth, Leeds 1898. Rossini, *Aureliano in Palmira*. Métastase, *Adriano in Siria* (1732) : voir « La liberté d'expression », n. 15. Persiani, *Costantino in Arles*, Pola, Venise 26.12.1829.

<sup>133</sup> Pergolèse, *Adriano in Siria*, I 1. Bellini, *Norma*, Romani, Sc. 26.12.1831. Donizetti, *Fausta* (sur Crispus, *Crispo*, Heinichen 1720, inach., Bononcini 1721 rév. 1722). Haendel, *Arminio*, A. Salvi, Londres 1736, II 1. Biber, *Arminio*. Sarti, *Epponina*, P. Giovannini, Turin 1777, rév. *Giulio Sabino*, Venise 1781. Gossec, *Sabinus*, Michel Paul Guy de Chabanon de Maugris, Versailles 4.12.1773 (noces du comte d'Artois) et Paris 22.2.1774. A. Zeno (revu par Verazi), *Vologeso* ou *Lucio Vero* : voir « La liberté d'expression », n. 14. (seule version disponible pour l'instant, Jommelli 1766). Magnard, *Bérénice*, cp, Paris 15.12.1911 (même sujet, *Tito e Berenice*, Caldara, Rome 1714, Nasolini 1793, *Berenice in Roma*, Mellara, Vérone 1805, P. Raimondi, SC 1824). Graun, *Cesare e Cleopatra*, III 4.

## La majesté de Rome

Tout cela, quand il s'agit de *iustae nuptiae*, est juridiquement fantaisiste et les réserves de Rome sont parfois exprimées fermement : *Pensa soltanto Che Roma non accorde a' cittadini Le regine sposar*, dit Arsace à Cléopâtre et Lentulo fait à César le même rappel, *Non soffrira il senato Che una Barbara ottenga Il tuo soglio*. Flavio rassure l'inquiète Lucilla, Lucio Vero ne pourra épouser Berenice, car *Roma non soffre al suo misto sangue straniero*. Mais il faut une rébellion des troupes, l'inébranlable fidélité de Berenice à Vologese et l'intervention de Lucilla pour que tout s'arrange, *Io cedo a lui delle nozze l'arbitrio, e su quel trono, onde come dal cor fu discacciata io stessa, lo rimetto*. Lucio revient à Lucilla et Flavio l'accepte à nouveau comme empereur, *Il riconosco suddito ossequioso, per Cesare di Roma, e per tuo sposo* : la traduction française accompagnant le livret lors de la création est plus explicite politiquement, *Je le reconnais dans cette dignité en retrouvant en lui la qualité d'un Romain et de votre époux*. La populace romaine chante, sous les fenêtres de Titus, *Deux rois ont passé dans sa couche, Et, par Hercule, ils en sont morts*, pour manifester son hostilité à Béréenice. On connaît l'issue, *Tito ha l'impero E del mondo e di se, Già per suo cenno Berenice parti* ; la reine a pour consolation *che adorata partiva, e che al suo caro Men che a lei non costava il colpo amaro* ; la Ville même s'attendrit, *Roma ne piange Di meraviglia e di piacere*, mais n'envisage jamais de changer sa règle et Titus se résigne, *Il nome di regina Troppo Roma abborisce. Una sua figlia Vuol veder sul mio soglio*<sup>134</sup>. Les Romains n'épousent pas des princesses sujettes. Bien que Cléopâtre et Béréenice aient eu la citoyenneté romaine, leur double qualité de reines et de vaincues en faisait à jamais aux yeux de l'opinion d'impossibles épouses pour César, Antoine ou Titus (sans même parler de leur fâcheuse réputation).

Les sujets de Rome peuvent être rebelles ou du moins réticents. L'opéra s'est intéressé aux grands ennemis de Rome, Hannibal, Brennus, Viriate le Lusitanien ou les héros de Numance en Espagne<sup>135</sup>, Sophonisbe<sup>136</sup>, Mithridate, Cléopâtre (après la mort de César), Vercingétorix, Arminius<sup>137</sup>, Caractacus, Boadicée<sup>138</sup>, Sabinus,

---

<sup>134</sup> Graun, *Cesare e Cleopatra*, I 8 et II 8. Jommelli, *Vologeso*. Magnard, *Béréenice*. Métastase : Caldara, *La clemenza di Tito*, I 2. Galuppi, *La clemenza di Tito*, I 2. Mozart, *La clemenza di Tito*, I Caldara ou Galuppi, *Clemenza...*, I 2 et 4.

<sup>135</sup> *Annibale*, Porpora, Venise 1731. *Annibale in Capua*, P. A. Ziani 1661, Terradellas, Londres 1746, Salieri, Sografi, Trieste 1801, Cordella, Sografi, SC 21.10.1809, Farinelli, Romanelli, Milan 26.12.1810. *Annibale in Torino*, Paisiello, Turin 1771, Zingarelli, Turin 1792, L. Ricci, Romani, Turin 26.12.1830. *Annibale in Bitinia*, Nicolini, Privaldi, Padoue 1821. *Brenno*, Reichardt 1789. *Brenno all'assedio di Chiusi*, Formaglia, Venise 27.11.1851. *Viriate*, Galuppi 1762. *Numance*, H. Barraud, Paris 1955.

<sup>136</sup> *Sophonisba*, Caldara 1708, Gluck 1744, Jommelli, Venise 1746, Traetta (Verazi d'ap. Zeno, *Scipione nelle Spagne*), Mannheim 4.11.1762 (fin tragique), Galuppi 1764, Vento, Londres 1765, Neefe 1778, Portogallo, Del Mare, Lisbonne 1803, Federici, Zanetti, Turin 1805, Angeli, Marcello, Lucques 1883. *Siface e Sofonisba*, Porpora, Milan 1725, Cocchi 1749, Moreira 1782, P. A. Guglielmi, Tottola, SC 30.5. 1802, Petrali, Marcello, Sc. 6.2.1844. *Siface re di Numidia*, Feo, Métastase, Naples 1723.

<sup>137</sup> *Mitridate*, Caldara, Vienne 1728, Porpora, Rome 1730 et 1736, Terradellas, Londres 1746, Graun 1750, Sacchini 1781, Tadolini, Rossi, Fen. 26.12.1827, Serrano y Ruiz, Capdepon, Madrid 14.1.1882. *Antonio e Cleopatra*, Hasse 1725, Malipiero, Florence 1938. *Cleopatra*, Anfossi 1779, Danzi, Mannheim 1780, Cimarosa, Saint-Pétersbourg 1789. *La morte di Cleopatra*, Nasolini 1791, P. A. Guglielmi 1796, Bianchi, Londres 1801. *Antoine et Cléopâtre*, Bondeville, Rouen 8.3.1974. *Vercingétorix*, Kowalski, Sidney 1881, Fourdrain (Bernède et Choudens), Nice 31.1.1912, Canteloube, Paris 1933. *Arminio*, A. Scarlatti, Pradolino 1703, Caldara, Mantoue 1705, Steffani, Düsseldorf 1707, Pollarolo, Venise 1722, Hasse, Milan 1730 et Dresde 1746, Cocchi 1749, Tarchi 1785. *I Cherusci*, Mayr 1801, Pavesi 1807. *Arminio ovvero l'eroe germanico*, Pavesi 1831. *La foresta d'Hermannstadt*, Fioravanti 1812, Pacini 1839

Zénobie<sup>139</sup>, Attila<sup>140</sup>, il a donné un nom, Hildebrath, à l'un des chefs des Cimbres, criant sa haine contre Rome, *La mort, le sang, le feu, la hache ! Périssent tout le peuple lâche ! Rome l'infâme qui se cache Derrière les monts et les mers !* Ces œuvres sont aujourd'hui très inégalement connues. Sophonisbe fait passer Massinissa de l'alliance romaine à celle de Carthage en un instant, *Ed io dovrei Vedermi sposo a lato Un amico di Roma ? –Or se contro di Roma E in favor di Cartago Io rivolgessi il brando ? Allora potrebbe Sofonisba esser mia ? –Sì, la sarebbe –Su questo brando io giuro Odio eterno ai Romani Ed eterna amistà giuro a Cartago.* Mithridate, venant à peine de venger son père et de conquérir son trône, promet *Grande inimico eterno Sarò di Roma e d'ogni man rapace Che ardisca di turbar la vostra pace* ; au soir de sa vie, il gronde *Il terribil acciaio riprendo, o figli, E da quest'erme arene cinto d'armi e di gloria, L'onor m'affretto a vendicar del soglio, Ma non già su Pompeo, sul Campidoglio.* Vercingétorix refuse l'amitié de César et l'alliance romaine, *La Louve, même en minaudant Montre les dents, Et menace !... Depuis six ans déjà, Sans répit, Rome ravagea nos villes et nos champs et pillà nos javelles ; Et sans remords elle égorga Femmes, vieillards, guerriers, enfants à la mamelle, Par milliers et milliers !... (la paix) Ah ! J'en connais l'implacable formule, Obéir Ou périr. C'est la paix sinistre de l'ergastule Ou le silence des déserts Que Rome étend comme un linceul sur l'univers.* À Gergovie, il nargue Rome dans son chant de guerre, *Tu vois le sang couler comme une rivière ! Il te monte jusqu'au genou ! Courage ! Gaulois ! Frappe, frappe plus fort ! Tu vois le sang couler comme un lac ! Il te monte jusqu'à la poitrine !* Et en mourant, il crie à César *Tu triomphes, César, mais je suis plus grand que toi !* Les druides de Boadicée implorent (en vain) les dieux de Bretagne, *Hear, ye Gods of Britain, Hear us this day, Let us not fall the Roman eagle's prey, Clip their wings, chase them home, And check the tow'ring pride of Rome... Divine Andate, president of war, The fortune of this day declare, Shall we to the Romans yield, Or shall each arm that wields a spear, Strike it through a massy shield, And dye with Roman blood the field ?* Attila menace, *Vanitosi ! Che abbiatti e dormenti Pur del mondo tenete la possa, Sovra monti di polvere e d'ossa Il mio baldo corsier volerà, Spanderò la rea cenere ai venti Delle vostre superbe città,* et si, vaincu, il feint d'accepter la paix et l'amitié offertes par le vainqueur, c'est pour préparer sa revanche, *Poi vedrai chi sono, ma sarà tardi allora!*<sup>141</sup> !

<sup>138</sup> *Carattaco*, J. Ch. Bach, Bottarelli, Londres 14.2.1767, Catalani, Peretti, Modène 1.11.1841. *Caractacus*, Balfe, Planché, Drury Lane 6.11.1837. *Baodicea*, Pucitta, Bordese, Londres 1813, Morlacchi, Bordese, Naples 13.1.1818.

<sup>139</sup> Rossini, *Aureliano in Palmira. Zenobia regina de' Palmireni*, Albinoni 1696, *Zenobia in Palmira*, Leo 1725, Anfossi 1789, Paisiello 1790. Zénobie étant aussi une reine d'Arménie épouse de Rhadamiste, on ignore de laquelle il s'agit dans des *Zenobia* oubliées dont le titre ne nomme pas le royaume.

<sup>140</sup> *Attila*, Von Seyfried, liv. Werner, Vienne 1809, Generali, Bologne 1812, C. Mosca, Sografi, Palerme 1818, G. Mosca, Sografi, Messine 1824, Ferr-Tuczek, liv. Werner, Pest 13.12.1819, Persiani, Sografi, Parme 31.1.1827, F. Malipiero, Venise 15.11.1845, Lindpaintner, Rustige, Stuttgart 1853, Bordese, Paris 1882.

<sup>141</sup> Saint-Saëns, *Les Barbares*. Paër, *Sofonisba*, D. Rossetti, Bologne, inauguration du théâtre du Corso, 19.5.1805 (avec *lieto fine* : Sophonisbe boit un faux poison, elle revient à Syphax et Scipion leur rend leur trône). A. Scarlatti, *Mitridate Eupatore*, Roberti, Venise 1707. Mozart, *Mitridate*, II 10. Canteloube, *Vercingétorix*, I 6. Fourdrain, *Vercingétorix*. Purcell, *Bonduca*, d'ap. Fletcher, mus. sc., II. Verdi, *Attila*, pr. sc. 6. Farinelli, *Attila*, an., Livourne 1806.

## La majesté de Rome

Ces ennemis peuvent se réconcilier avec Rome, parfois au mépris de l'Histoire. Zénobie, chez Albinoni, refuse l'amour d'Aurélien ; condamnée à mort, elle refuse qu'on assassine l'empereur pour la sauver, ce qui lui vaut grâce et restauration. Chez Rossini, quand Aureliano lui offre sa liberté et son royaume en échange d'un serment de fidélité à Rome, elle accepte, *Vincesti, a Roma Giuro salda amistà... Il giuramento mio Porterò sempre in core, Lo custodisca amore, Che le nostr'alme uni*. Sophonisbe, chez Paër, s'indigne à l'idée de paraître au triomphe de Scipion, *Degg'io, figlia d'Asdrubale, nata in Cartago, stretto tra lacci il piede, il regio crin reciso, Scipione seguire, ed al suo carro avvinta in Roma entrar* (I 6). Elle exhale fréquemment son amour de Carthage et sa haine de Rome, *O patria amata, Tu gl'ispira coraggio. I superbi Romani abbiano alfine Perdita, e infamia, e allora appieno, o Dei, Esauditi saranno i voti miei* (I 5), *O Dei custodi Della punica sorte, Proteggete i miei voti, E se morire io deggio, Sempre a Cartago sia Grata la morte, e la memoria mia* (I 6), *Son del sangue d'Annibale... Fino ai respiri estremi, Io libera sarò, Roma ne fremi... Con le mie man vorrei I suoi figli, il Senato, Trucidare, annientar, fiaccar nel Tebro L'insano fasto, l'insolente orgoglio, E incenerir perfino il Campidoglio, Io saprei con alma forte Affrontar perigli e morte, E d'allor la fronte cinta Trascinare al carro avvinta La Romana libertà* (I 12), *Io ne' respiri estremi Odio a Roma rinnovo, e la mia morte sia Alla mia patria un vanto, a me sollievo. Oltre la tomba a placar l'ombra mia, Il Genio di Cartago, o Marte, aspetto, Ei di Roma alle chiome sfrondi l'alloro, E ne disperda il nome* (II 11). Mais après son faux empoisonnement, quand Scipion emporté par l'admiration lui rend trône et liberté, la haine cède, *Oh in quanti modi e quanti Oggi, Scipione, vincesti ! Sempre di Roma i figli Fu il mio core africano a suo dispetto Costretto ad ammirar, vinto non mai, Ma tu, che agli occhi miei Or comparisci, e sei Degli altri figli suoi, figlio maggiore, Trionfi alfin dell'african mio core. I miei sdegni e l'ire obbligo, Roma odiar più non poss'io, Ah che troppo in te risplende La clemenza e la pietà* (II 12). Un *lieto fine* de fantaisie, célébrant, au-delà de Scipion, Napoléon.

Sabinus a inspiré plusieurs opéras<sup>142</sup>. Le chef lingon Julius Sabinus s'est allié dans les troubles de 69 au Batave révolté Civilis. Vaincu en 70, il a survécu caché pendant neuf ans, grâce à sa femme Éponine (ou Épponine, Epponina), mais a été finalement exécuté. Éponine, pour partager son sort, insulta Vespasien qui la condamna à mort<sup>143</sup>. Dans l'opéra de Sarti<sup>144</sup>, le seul aujourd'hui enregistré, des relations amoureuses complexes embrouillent la situation politique. Tito (Titus, fils de Vespasien), s'est épris d'Epponina<sup>145</sup>, mais reçoit de son père l'ordre de l'amener à Rome pour la faire traîner en triomphe. Epponina est horrifiée, *È ver ch'io deggio Strascinare il vil peso Di catena servil* (I 4), et Tito voudrait la sauver. En fait, l'ordre est un faux forgé par Annio, faux ami de Tito et lui aussi amoureux d'Epponina. Le gouverneur de Langres Arminio (!) est en réalité un ami de Sabino,

<sup>142</sup> G. Giordani, *Epponina*, Florence 1779, Cherubini, *Giulio Sabino*, Londres 1786, et *Epponina*, Trieste 1791, Tarchi, *Giulio Sabino* 1790, De Luca, *Giulio Sabino*, SC 1809, Hoffmann, *Julius Sabinus*, mus. sc. 1810, inach., Del Fante, *Tito in Langres*, Rome 1812, Trento, *Giulio Sabino in Langres*, Bologne 1824, Viviani, *Giulio Sabino*, Florence 1827.

<sup>143</sup> Tacite, *Histoires*, IV 55 et 67. Dion Cassius, *Histoire romaine*, LXVI, 16, 2.

<sup>144</sup> *Giulio Sabino*, P. Giovannini, Venise 1781.

<sup>145</sup> Titus, en fait était en Judée lors de la révolte de Civilis et Sabinus. Sabinus fut vaincu par les Séquanes, restés fidèles à Rome (Tacite, *Histoires*, IV 57).

dont il aime la sœur Voadice, qui semble vivre en liberté chez les Romains et ne se gêne pas pour dire son fait à Tito quand Sabino et ses enfants ont été capturés, *E Tito avrà tal core D'incrudelir contro un eroe che vinto Fu dalle frode, e di volerlo estinto ? Questo non fu il costume Del popolo Roman... Tu vendichi te stesso, Non la ragion del trono o Roma offesa. Quell'ira che invano Celar tu pretendi D'un core romano Il pregio non è. È degno un sovrano E allora del regno Che frena lo sdegno, Che accorda mercè* (II 9). Tito propose sans succès à Sabino de se soumettre à Rome : *Sabino, È giunto alfin quel tempo Di piegare la fronte Al romano poter –Ch'io pieghi la fronte Ai tiranni del mondo ?* Epponina défie à son tour Tito, qui n'a plus qu'une solution, *A morte vi condanno* (II 11). Annio révèle qu'Arminio a été capturé parmi les amis de Sabino et pousse Tito à en finir, *Finchè vivo è Sabino, dura il periglio... Rammenta Cio che tu devi alle romane squadre, Ai comandi di Rome, al mondo, al padre.* Tito s'interroge sur cet excès de zèle, *Un altro traditore io temo in lui.* Il propose à Epponina de lui rendre sa liberté et ses fils et de lui donner un meilleur époux, lui-même, *che dà leggi alle Gallie, al mondo, a Roma.* Comme elle refuse avec dédain, il veut faire exécuter Sabino devant elle (III 1). Sabino et Epponina méprisent la mort, *Apprenda Tito Con suo rossor, da noi, Che nelle Gallie ancor nascon gli eroi* (III 5). Mais Tito refuse d'être vaincu en vertu : *Ecco, ti rendo I figli tuoi e la tua diletta sposa. Dell'atto generoso Non chiedo altra mercede Se non che giuri a Roma ossequio e fede.* Sabino fait alors sa paix avec Rome, *Vinto di tal virtù, chiedo perdono Del mio lungo fallir. Sarò di Roma, Deposto l'odio antico, Dell'Impero e di te servo e amico.* Tito pardonne à Arminio et le marie à Voadice, pardonne à Annio dont il a compris les trames et chacun conclut *Il Gallo, il Germano, Del Lazio nemico, A Cesar amico La fè giurerà, Dell'aquila il volo Fermar con tal duce Da questo a quel polo Nessuno ardirà. Di Tito s'adori La bella pietà !* Contraire à l'histoire, ce dénouement s'explique par le goût vénitien du *lieto fine* et le désir de Venise d'être une nouvelle Rome (d'où les ralliements).

L'opéra a parfois mêlé les épisodes de l'histoire d'Arminius. À sa victoire de Teutoburg sur les légions de Varus s'ajoutent avec quelque confusion chronologique sa longue lutte d'influence avec son beau-père Ségeste, allié de Rome, qui livra à Germanicus sa fille alors enceinte<sup>146</sup>, les nouveaux combats entre Arminius et Germanicus et la victoire de celui-ci. Chez Haendel, Arminio a été capturé par Varo qui s'est épris de son épouse Tusnelda. Segesto, père de celle-ci, hait son gendre<sup>147</sup> et le remplacerait volontiers par Varo. Il prétend rompre les fiançailles de son fils Sigismondo (historiquement allié instable de Rome) avec Ramisa, sœur d'Arminio. Sigismondo refuse, mais n'admet pas la tentative de Ramisa de tuer Segesto. Arminio refuse toute soumission à Rome, *Prima che Arminio pieghi La fronte al latin soglio, e che rineghi E patria, e sangue, e Dei, morrà fra strazi ;* Ségeste, passé aux Romains, ne voit de chance de paix que dans l'élimination d'Arminio si celui-ci ne plie pas, *Se Arminio oggi non piega A ricever di Roma e legge e pace, Colla sua testa pagherà l'orgoglio, Che aver non può, mentre che Arminio vive, Pace con la Germania il Campidoglio.* Varo reçoit une

<sup>146</sup> Le fils d'Arminius fut ainsi élevé à Ravenne, Tacite, *Annales*, I 28, 6.

<sup>147</sup> D'après Tacite, il reprochait à Arminius d'avoir enlevé sa fille déjà promise à un autre, mais la jeune femme partageait les sentiments de son mari plutôt que ceux de son père.

## La majesté de Rome

missive d'Auguste, *Grate mi sono al sommo O Varo l'opre tue. Si perda Arminio. Estinto Questo capo dell'idra, abbiamo vinto*. Mais il hésite à affliger Tusnelda. Segesto incite Arminio à se soumettre à Rome, car c'est sa dernière chance. Tous deux opposent leurs visions de la politique et de l'honneur : *Opportuno è il consiglio, Al monarca romano Chinati, e schiverai grande un periglio – Ah traditor ! Con queste indegne voci A me parla Segesto ? E crede forse, Ch'io voglia consacrare a vil memoria E patria, e sangue, e nome, e trono e gloria ? – Il dar pace alla patria, eh ! fia tua gloria – Gloria ? Il renderla schiava Ad un giogo tiranno ? – Morrai dunque – Famoso In libertà. Su, su, senz'altro esame Corriamo a morte, e viva Il vil Segesto in servitude infame* (II 3). Décidé à mourir, Arminio veut confier Tusnelda à Varo, *ella è ben di te degna e tu di lei*, mais la jeune femme refuse. Arminio affirme son mépris de la mort, *Sono le vostre pompe il mio trionfo, Sprezzo morendo quel romano orgoglio Ed è per me nel palco un Campidoglio*. Segismero, frère de Segesto mais fidèle à Arminio, attaque les Romains. Varo prend le commandement, laissant à Segesto la garde du *castello*. Sigismondo empêche Tusnelda et Ramisa de se tuer ; il hésite, par fidélité à son père, à libérer Arminio, mais les deux femmes le persuadent. Segesto furieux veut le mettre à mort avec Ramisa, mais Tullio vient annoncer qu'Arminio est vainqueur. Généreux, Arminio pardonne à Segesto et marie Sigismondo à Ramisa. Mais le chœur final, qui devrait célébrer la joie, est en *sol* mineur : *Haendel entendait-il nous faire réfléchir à l'injustice de la mort de Varus, lequel nous est présenté sous les traits d'un être admirable se comportant en homme d'honneur (que l'on entend pour la dernière fois dans un air plein de charme avec cors et hautbois) tandis que Ségeste, esprit du mal, survit*<sup>148</sup> ? Si le sujet de l'opéra est anti-romain, comme il convient dans l'Angleterre du temps, la façon dont Haendel l'a traité ne l'est pas. Un livret de Salvi, lui-même italien, ne pouvait d'ailleurs pas donner à Arminius la sauvagerie brutale qu'on trouvera chez des auteurs allemands<sup>149</sup> : est-ce la raison de l'échec de l'œuvre ? En fait, Arminio et Varo luttent en gentilshommes, dans un monde où cette noblesse semble dépassée, entre les ordres réalistes d'Auguste et la veulerie féroce de Segesto. Un opéra qui « finit bien » selon les canons habituels mais laisse quelque amertume et où l'image de Rome reste noble.

Biber, dans son seul opéra conservé, s'intéresse à Germanicus, donc à la revanche de Rome. Mais Arminius, prisonnier incognito à Rome, n'a pas le premier rôle dans cette œuvre complexe. Calligola (Caligula), épris de Segesta, l'épouse d'Arminius, emploie celui-ci, sous le nom d'Eraste, pour envoyer des déclarations à la jeune femme qui les repousse et insulte le messager (qu'elle n'a pas reconnu !). Arminius peut se féliciter de la vertu de sa femme, puis lui révéler son identité et fuir avec elle. Quand Séjan les ramène devant Tibère, Arminius explique fièrement qu'il a suivi sa femme sans se faire connaître, pour la protéger. Tibère impressionné décide de manifester la grandeur romaine, *Per dimostrarti, Arminio, Qual benigna clemenza Con i Cesari regni, Quel che tu fra le battaglie E tra le squadre in campo Ottenere non potesti, S'esser fido mi vuoi Senza rischi e senz'armi ottenere puoi*. Biber n'hésite pas à montrer Arminius vaincu par cette générosité et faisant hommage à Tibère, *Io ravviso, o Tiberio, Ch'è volere de'Numi Ch'abbia Roma*

<sup>148</sup> Alan Curtis, plaquette de l'enr. de 2001.

<sup>149</sup> En dehors des opéras, voir par exemple le *Hermannschlacht* de Kleist, 1809.

*l'imperio, Il tutto cede Arminio A quello, e ancora gli giura fede*, un hommage que Tibère récompense, *Per amici vi prendo, E libertà col regno ecco vi rendo*<sup>150</sup>. Ce dénouement « impérial » s'explique à Salzbourg, terre d'empire, même s'il est contraire à l'histoire.

Dans l'empire allemand naissant, Max Bruch consacre un oratorio à Arminius<sup>151</sup>. Les Germains s'étonnent de l'approche d'une armée menaçante, Arminius reconnaît les Romains, *Es sind die Schaaren Latiums...*, *Ce sont les armées du Latium, quel mauvais sort les amène ici ? Je ne suis pas coupable envers eux ! Je n'ai pas de guerre avec clan ou tribu, je garde les foyers et les autels de mes pères*. Le chœur des Romains est un résumé d'impérialisme, *Nous sommes les fils du puissant Mars, nés des dieux et des héros ! Devant nos armes invaincues s'effondrent les tribus de la terre... Nous avons pris Athènes et vaincu dans les plaines d'Asie, et devant les portes de Carthage ! Sur tout le cercle de la terre, nous portons nos aigles d'or en triomphe*. Mais Arminius et Siegmund refusent le joug étranger et l'esclavage pour les *fils de Wotan*. Dans la forêt sacrée, la prêtresse promet l'aide des dieux. Face aux atrocités romaines, Arminius appelle les tribus de Germanie, Chérusques, Marses, Sicambres, Chauques et Frisons : *Frères, aux armes ! Nous les attirerons dans la sombre forêt où ils trouveront une tombe désolée ! Aux armes, car juste est notre cause, Que s'élève haut la bannière de la liberté !* La bataille fait rage, la prêtresse voit les *Walkyries en robe blanche se pencher sur ceux qu'elles ont choisis, les portes du Walhalla s'ouvrir aux héros*, le vent apporte l'écho de ces réjouissances divines. Arminius proclame la victoire, *la puissance de Rome est entamée par le bras vainqueur du seigneur des batailles, les fils de la Germanie seront glorieux*. À l'appel de la prêtresse, tous vont à l'autel de Wotan avec des branches et des fleurs, *le célébrer avec des chants et des danses, et chanter un hymne solennel à la Liberté, glorieux trésor !* Par le personnage d'Arminius, Bruch voulait mettre en mots et en musique l'idéal de liberté et d'autodétermination du peuple allemand..., *des héros qui empoignent le destin qui s'abat sur eux pour le façonner à leur idée, qui deviendront les fondateurs de la nation allemande... Il s'agit aussi de défendre les dieux de la patrie, et par là l'identité culturelle, spirituelle, du peuple... Le lien étroit avec la nature est la métaphore du lien avec l'aspect métaphysique... L'apparition de Dieu dans le murmure de la nature, accessible aux seuls initiés, est pour les Germains le signe qu'ils sont élus. Le parallèle avec les oratorios de Haendel sur le thème d'Israël et leurs prédictions d'une Grande-Bretagne bénie des Dieux est manifeste... « Arminius » n'est pas une épopée héroïque (Arminius n'a pas de solo)... L'oratorio devient une œuvre chorale patriotique, ce n'est pas l'individu qui a fait l'histoire, mais bien la masse du peuple*<sup>152</sup>. Dans ce contexte où monte le pangermanisme, Arminius opère sans le dire une *translatio Imperii*, de Rome à la Germanie. Le *Germanico* haendélien célébrait par un héros romain la future grandeur d'un empire transporté en Germanie sur les rives du Danube. Dans les premières années du nouvel empire allemand, l'utilisation de l'histoire romaine est différente, mais le but

---

<sup>150</sup> *Arminio ovver Chi la dura la vince*, sc. fin.

<sup>151</sup> *Arminius*, Cüppers, Barmen 4.12.1875, rév. Zurich 21.1.1877.

<sup>152</sup> M. Schwarzer, plaquette de l'enr. CPO de 2009.



## La majesté de Rome

est le même : le *Kaiser* n'est-il pas *César* ? Même les ennemis irréconciliables empruntent à Rome.

Avec le même intérêt, voire la même sympathie, l'opéra présente les ennemis vaincus devenus des sujets malcontents. Vestapor le Gaulois veut sauver la Vestale pour empêcher le salut de Rome, *Moi... qui fus témoin du crime et qui pourrais tout dire, je subirais le martyre Plutôt que de livrer la Vestale aux Romains... De son destin Dépend le destin de la guerre, Le salut des Romains à sa perte est lié ; il a deux fils, deux héros, dans l'armée africaine et attend la victoire d'Hannibal, Peuples vaincus, levez la tête ! Rome est en pleurs ! Rome est défaite ! Éveillez d'un cri triomphal Les révoltés et l'espérance, Voici le jour de la vengeance ! Brennus renaît dans Hannibal !... Rome enfin doit périr.* Orovèse et les druides appellent la colère des dieux pour purger la Gaule des aigles romaines, *Dell'aura tua profetica, Terribil dio, l'informa, Sensi, o Irminsul, le inspira D'odio ai Romani e d'ira, Sensi che questa infrangano Pace per noi fatal, Si, parlerà terribile Fra queste quercie antiche, Sgombre farà le Gallie dall'aquile nemiche, E dal suo scudo il suono, Par al fragor del tuono, Nella città dei Cesari Tremendo echeggerà... La stella di Roma, Sbigottita si copre d'un velo, Irminsul corre i campi del cielo Qual cometa foriera d'orror.* Norma ne les retient qu'en prophétisant l'échec d'une rébellion, mais aussi l'inéluctable chute de Rome, *V'ha chi presume Dettar responsi alla veggente Norma E di Roma affrettar il fato arcano ? Ei non dipende, no, Da poter umano !... Io ne' volumi arcani leggo del cielo, In pagine di morte Della superba Roma è scritto il nome, Ella un giorno morrà, Ma non per voi, Morrà pei vizi suoi, Qual consueta morrà ! L'ora aspettate, l'ora fatal Che compia il gran decreto.* Mais l'attente est lourde aux druides et aux guerriers, déçus d'apprendre qu'un autre proconsul remplace Pollion et qu'ils doivent encore ronger leur frein, *Ah ! del Tebro al giogo indegno Fremo pur e all'armi anelo, Ma nemico è sempre il cielo, Ma consiglio è il simular. Ma il furor in se si covi, Divoriam in cor lo sdegno, Tal che Roma estinto il creda, Dì verrà, sì, che desto ei rieda Più tremendo a divampar. Guai per Roma allor che il segno Dio dell'armi il sacro altar.* Leur fureur explose, joyeuse, quand Norma fait enfin résonner le « bronze d'Irminsul » pour les appeler à la guerre, *Guerra, guerra ! Le galliche selve Quant'han quercie producon guerrier, Qual su gregge fameliche belve Sui Romani van essi a cader. Sangue, sangue ! Le galliche scure Fino al tronco bagnate ne son, Sovra i flutti del Ligeri impuri Ei gorgoglia con funebre suon, Strage, strage, sterminio, vendetta ! Già comincia, si compie, s'affretta, Come biade da falci mietute Son di Roma le schiere cadute, Tronchi i vanni, recisi gli artigli, Abbattuta ecco l'aquila al suol, A mirare il trionfo de'figli Ecco il Dio sopra un raggio di sol<sup>153</sup> !*

Toujours en Gaule, Sabinus et son épouse Éponine paraissent dans les opéras italiens mais aussi chez Gossec. Sabinus s'y prétend descendant de César (dont sa bisaïeule aurait été la maîtresse au temps de la guerre des Gaules), ce qui ne l'empêche pas d'être l'ennemi des Romains. Cette hostilité va d'abord à Mucien, qui lui dispute Éponine, mais s'étend à Rome<sup>154</sup> : ses desseins sont *d'affranchir la*

<sup>153</sup> Massenet, *Roma*, III (l'imaginaire Vestapor vient de Gaule cisalpine, l'œuvre se passant pendant la II<sup>e</sup> guerre punique et la conquête de la Transalpine ne commençant qu'au siècle suivant. Il y avait bien des Gaulois de Cisalpine dans l'armée d'Hannibal). *Norma*, II 5 et 7, et I 4.

<sup>154</sup> Tacite, *Histoires*, IV 55, 3. Sabinus, comme tous les Gaulois devenus citoyens romains sous les Julio-Claudiens, avait reçu le nom de *Julius*, ce qui lui inspira peut-être l'idée de cette parenté. Le choix de

*Gaule asservie, De rendre son pouvoir redoutable aux Romains.* Un songe l'incite à la révolte mais semble annoncer un sort funeste, *Soudain à mes yeux s'est montré Des Gaulois le dieu tutélaire, Triste, pâle, défiguré, Couvert de cendre et de poussière. Ses rayons pâlistants s'éteignaient sur son front, Il soulevait ses fers, il pleurait son affront...* À ses lugubres cris, *Du séjour des ténèbres, Mes aïeux sont sortis. J'ai vu leur troupe conjurée Me saisir, m'entraîner dans d'horribles cachots, Là promenant ma vue incertaine, égarée, Je me suis trouvé seul au milieu des tombeaux* (I 1). Il devra en effet, sur l'ordre du Génie de la Gaule, se cacher dans ces tombeaux et passer pour mort, après la victoire des Romains et la destruction des bois sacrés par Mucien. L'opéra se consacre largement à la fidélité d'Éponine et à sa résistance à Mucien. Pour la sauver, Sabinus soulève à nouveau les Gaulois, *Éveille-toi, peuple fidèle, Peuple dans tes fers endormi, À mon courage unis ton zèle, Reprends une force nouvelle Pour écraser notre ennemi* (V 1). Victorieux, il proclame *Mucien par mes coups vient de perdre la vie. Braves Gaulois, c'en est assez, Épargnons les vaincus que la crainte a glacés* (V 7),... *La liberté vient de renaître, Liberté, liberté, que ce cri répété Brave de nos tyrans la puissance inhumaine* (V 8). C'est, semble-t-il, la première fois que se montre à l'opéra en France la tendance anti-romaine développée au XVIII<sup>e</sup> siècle, à la suite de Fénelon, par Montesquieu et d'autres. Dans un opéra commandé pour des noces princières, on se demande s'il y a là l'indication d'un changement chez les souverains mêmes (alors que Bossuet avait vu en Rome l'instrument de la Providence, préparant les voies à la France).

Cléopâtre, d'alliée devenue ennemie, maudit Rome au mariage d'Antoine, *Trema, o Roma, il tuo sole splendente Quando un giorno eclissar si vedrà, Dalla terra, tua schiava fremente, Maledetto il tuo nome sarà* ; mourante, elle croit sa malédiction accomplie par l'accession d'Octave, *Io libera m'alzo sull'ali della morte ! Tu avrai da un superbo servaggio e ritorte, O Roma, paventa, sfrondar ei saprà Lo splendido serto di tua libertà !* Après Actium, elle craint d'être traînée au triomphe du vainqueur, *E pur Cesare ha vinto E l'aquile Romane nella regia d'Egitto Ferman superbe il nobil volo altero. Dunque al latino impero Andrà Cleopatra ad illustrar gl'allori ?* Idée qui la fait frémir d'horreur, *Des lecteurs impudents mettraient la main sur moi, Je rendrais plus fameux le triomphe d'Octave...* *Les mains chargées d'entraves, nue, les cheveux épars, enchaînée à son char, je serais la risée des populaces viles, moi Cléopâtre, ou Saucy lictors Will catch at us like strumpets, and scald rhymers Ballad us out o'tune Shall they hoist me up And show me to the shouting varletry Of censuring Rome ? Rather a ditch in Egypt Be gentle grave unto me !* À son dernier moment, elle exulte d'avoir trompé Octave, *Pur, nel morir, deludere Posso un Romano ancora, Contro gli estinti, Cesare Incrudelir non può.* Égyptien lui aussi, Arbacès a la nostalgie de l'indépendance des Pharaons, *della corona egizia Roma s'ornò fastosa, Balda sulle piramidi Or l'aquila si posa, Ma se degli anni il turbine Quella corona ha sperso, Per tutto l'universo Sudditi Arbace avrà*<sup>155</sup>.

---

Mucien comme amoureux passionné d'Éponine est inattendu : selon Suétone, il avait notoirement d'autres goûts (*Les Douze Césars, Vespasien, XIII*).

<sup>155</sup> Lauro Rossi, *Cleopatra*. E. Rincon d'Astorga, *E pur Cesare ha vinto*, an., ct 1708. Massenet, *Cléopâtre*, IV. Barber, *Antony and Cleopatra*, Shakespeare adapt. Zeffirelli, New York 16.9.1966, III 2.

## La majesté de Rome

Évoquons enfin à la fois l'autosatisfaction des Romains et les acclamations peu sincères de la foule sujette dans *Hérodiade*<sup>156</sup> : *Romains ! Nous sommes Romains ! À ce nom seul le monde entier frémit de crainte, Devant Jérusalem, devant la cité sainte, Arrêtons-nous en souverains ! Nos aigles d'un coup d'aile étendent notre gloire À travers la plaine et les mers, Et nous parcourons l'univers En marquant tous nos pas avec une victoire ! Nos fronts ont l'auréole Des Césars triomphants ! Nous monterons au Capitole ! Romains ! Nous sommes Romains !* La foule des Juifs qui peu d'instant plus tôt s'apprêtait à la révolte (*Aux Romains orgueilleux de nous avoir soumis Faisons une guerre sacrée !*), face aux légions acclame *Hérode, gloire à toi ! Gloire à toi, Vitellius ! Pompier ?* Assurément. Mais en montrant l'orgueil du conquérant et la feinte soumission des sujets, cette scène permet, en jouant sur la pluralité des Capitoles, de saluer Toulouse et aussi Lyon<sup>157</sup>, si l'exil d'Hérode et Hérodiade se fit bien au *Lugdunum* du Rhône et non à celui des Convènes....

Landi en 1620 s'affligeait sur les ruines de Rome, *Superbe colli, e voi, sacre ruine, Ch'il gran nome di Roma ancor tenete, Ahi, che reliquie miserand'havete Di tante opere eccelse e pellegrine. Colossi, archi e theatri, opre divine, Trionfal pompe gloriose e liete, In poca polve homai converse siete E fatte al mondo vil'favola al fine...* Mais d'autres propos paraissent mieux conclure : *Rome... Rome, immortelle !* prédisait Didon. *Eterna è Roma, il fato In ciel ne fu segnato, Ad essa i Numi apprestano Il trionfale onor*, affirmaient avec une calme certitude les chœurs romains avant le combat suprême contre Albe. Après la mort de Domitien, Agricola annonçait l'espoir en citant le *Carmen saeculare* d'Horace, *Che mai tramonti non conosca l'almo sole di Roma, e mai non veda gloria maggior di Roma*<sup>158</sup>. Et en 1924, la IV<sup>e</sup> partie du poème symphonique de Respighi *I Pini di Roma* évoque, sous les pins de la Via Appia, le pas des légions triomphantes.

---

Combi, *Cleopatra*, Bertrami, Gênes 22.6.1842. Petrella, *Jone ovvero l'ultimo giorno di Pompei*, Peruzzini d'ap. Bulwer-Lytton, Sc. 26.1. 1858, III 2.

<sup>156</sup> Massenet, *Hérodiade*, Millet, Grémont et Zanardini, Bruxelles 19.12.1881.

<sup>157</sup> Ce passage vient d'une communication au colloque de l'AFHIP à Lyon en 2003.

<sup>158</sup> Landi, texte G. Guidiccioni d'ap. Baldassare Castiglione. Mercadante, *Orazi e Curiazi*, Cammarano, SC 10.11.1846, I 1. Robbiani, *Roma dei Cesari*, cp, EIAR 28.10.1941.



## LA MONARCHIE DES LYS

Le 6 octobre 1600 au palais Pitti à Florence, *Euridice* de Peri, premier opéra conservé, sur un poème d'Ottavio Rinuccini<sup>1</sup>, salue les noces d'Henri IV et de Marie de Médicis. Dotée ici d'une fin heureuse, la fable d'Orphée est précédée d'un récit de la Tragédie encadré de solennelles fanfares : *Vostra Regina fia cotanto alloro Qual forse anco non colse Atene, o Roma, Pregio non vil fu l'onorata chioma Fronda Febea fra due corone d'oro. Tal per voi torno, e con sereno aspetto Ne'Reali Imenei m'adorno anch'io. E su corde più liete il canto mio Tempio al nobile cor dolce diletto, Mentre Senna Real prepara intanto Alto diadema ond'il bel crin si fregi.* L'hommage est sec, près des chants où Philippe Royllart compare Charles V à Salomon et Alexandre vainqueur de Darius, où Janequin célèbre Marignan et Costeley glorifie la prise de Calais<sup>2</sup>. Mais l'opéra naissant est d'emblée lié aux fêtes royales de France. Restait à l'unir au ballet de cour, célébration politique et royale. Dès 1581, le *Ballet comique de le Reine*<sup>3</sup>, par la réponse de la Voûte dorée aux Sirènes, chantait *d'un grand roi la louange immortelle*, glorifiant la France, le roi, la reine et les Valois, artisans d'un nouvel âge d'or. Dans ce *mariage des deux arts, musique et comédie, vers lequel tend toute l'époque humaniste*, on a vu la source de l'opéra français, voire *le vrai précurseur de l'opéra italien*<sup>4</sup>. Si la France d'abord n'aime guère le théâtre en musique (l'opéra recevant sa part de mazarinades), les efforts de Mazarin pour acclimater l'opéra italien intéressent le jeune roi ; Lully unit pour lui les fastes du ballet de cour et du théâtre lyrique, en mobilisant tous les arts. Du 2 décembre 1666 au 19 février 1667 à Saint-Germain-en-Laye, *les Muses, charmées de la glorieuse réputation de notre monarque, et du soin que Sa Majesté prend de faire fleurir tous les arts dans l'étendue de son empire, quittent le Parnasse pour venir à sa cour. Mnémosyne qui, dans les grandes images qu'elle conserve de l'antiquité, ne trouve rien d'égal à cet auguste prince, prend l'occasion du voyage de ses filles pour contenter le juste désir qu'elle a de le voir*<sup>5</sup>. Les Muses et leur mère répètent cet éloquent dialogue :

---

<sup>1</sup> Membre de la *Camerata de' Bardi*, Rinuccini (1562-1621) a écrit *Dafne* (1594, mus. Peri, 1597, perdue), *Euridice* (Peri 1600, Caccini 1602), *Arianna*, *Il ballo delle ingrate* (Monteverdi), etc.

<sup>2</sup> *Dict.*, « Rex Carole », III p. 1758-1759, « Guerre (Bataille de Marignan) », II p. 834-835, « Hardis François (la prise de Calais) », II p. 851-852.

<sup>3</sup> Ballet « comique » (théâtral ou dramatique) de Balthazar de Beaujoyeux (Belgiojoso) pour les noces du duc de Joyeuse et de Marguerite de Vaudémont, poème de La Chesnaye, mus. Lambert de Beaulieu, J. Salmon et autres musiciens de la Chambre du roi. *Dict.*, I p. 193-194.

<sup>4</sup> *Dict.*, I p. 194, et G. Garrido, plaquette de l'enr. (1997).

<sup>5</sup> Lully, *Ballet des Muses*. Il comptait 13 entrées (et à partir du 14 février une 14<sup>e</sup>, *Le Sicilien ou L'Amour peintre* de Molière : *il manquait à faire voir des Turcs et des Maures*, ce que fera la comédie nouvelle ; le roi danse un *Maure de qualité* dans la mascarade finale). Selon le livret, *Tous les Arts établis déjà dans le royaume, s'étant assemblés de mille endroits pour recevoir plus dignement ces dignes filles de Jupiter, auxquelles ils croient devoir leur origine, prennent résolution de faire en faveur de chacune d'entre elles*

Mnémosyne : *Nous découvrons les heureuses provinces Où le plus sage et le plus grand des princes Fait assembler de toutes parts La gloire, les vertus, l'abondance et les arts... Vivant sous sa conduite, Muses, dans vos concerts, Chantez ce qu'il a fait, chantez ce qu'il médite... Faites sans cesse entendre À l'empire français ce qu'il doit espérer, Au monde entier ce qu'il doit admirer, Aux rois ce qu'ils doivent apprendre.* – Les Muses : *Rangeons-nous sous ses lois ; Il est beau de les suivre : Rien n'est si doux que de vivre À la cour de LOUIS, le modèle des rois.* Sous la conduite et sous les lois de Louis, les Muses l'ont été sans cesse sous le Roi-Soleil, illustrant la représentation royale à profusion dans toutes ses acceptions : représentation royale s'entend de maintes manières. Selon L. Marin<sup>6</sup>, *la relation entre représentation et pouvoir dans le cadre de la monarchie absolue sous Louis XIV est déclinée sous toutes ses formes : représentation du pouvoir, pouvoir de la représentation, pouvoir en représentation... Marin s'appuie sur l'outillage notionnel des contemporains eux-mêmes : la Logique de Port-Royal, aboutissement pour lui de la pensée occidentale de la représentation et construction singulière qui prenait pour matrice de la théorie du signe le modèle théologique de l'eucharistie. C'est ce modèle qui permet de comprendre comment opère la représentation du monarque dans une société chrétienne. Comme l'eucharistie, le portrait du roi, qu'il soit peinture ou écriture, est, tout ensemble, la représentation d'un corps historique absent, la fiction d'un corps symbolique (le royaume à la place de l'Église) et la présence réelle d'un corps sacramental, visible sous les pièces qui le dissimulent<sup>7</sup>.* On peut aussi élargir l'analyse de G. Sabatier : *Dans le dictionnaire de l'Académie de 1694, on peut lire au mot figure : « Figure de mathématique, lignes que tracent les mathématiciens sur un plan pour faire leurs démonstrations. Représentation d'une personne ou d'une chose en peinture, en sculpture, en gravure, etc. Dans le sens de représentation, se dit figure, des choses qui en signifient d'autres ». Proposons donc le trope : Versailles ou la figure du roi. Figure au sens propre : quel portrait du roi à Versailles ? Et figure au sens abstrait d'un tracé géométrique : quel concept du roi à Versailles ?... On constatera la rapide évanescence du programme apollinien des origines, et son remplacement par un second, lui-même en cachant un troisième : représenter l'histoire du roi pour constituer le portrait d'un roi parfait. Entreprise louangeuse certes, mais visée autrement plus fondamentale : en représentant le roi, figurer l'État (p. 41-43).*

La littérature est dès longtemps habituée à mêler les représentations en superposant les quatre sens, littéral, allégorique, moral, anagogique, que Dante, prolongeant saint Thomas, distinguait dans le *Convivio* (II 1). Les arts conçus comme représentation peuvent se représenter mutuellement. En 1636, Marin Mersenne affirme dans *L'Harmonie universelle* que *les airs peuvent représenter les divers mouvements de la mer, des cieux et autres de ce monde, d'autant qu'on peut*

---

*une entrée particulière. Après quoi, pour les honorer toutes ensemble, ils représentent la célèbre victoire qu'elles remportèrent autrefois sur les neuf filles de Piérus.* Les entrées VI et VII étaient consacrées à Calliope, XI à XIII à la lutte contre les Piérides. La 3<sup>e</sup> entrée (Thalie) présentait *Mélicerte* et *La pastorale comique* de Molière. La 4<sup>e</sup> (Clio) offrait le combat d'Alexandre et de Porus, la 6<sup>e</sup> une brève comédie de Quinault, *Les Poètes*. La 8<sup>e</sup> (Erato) montrait six amants romanesques, Cyrus (dansé par le roi) et Mandane, Théagène et Chariclée, Polexandre et Alcidiande. Mlle Hilaire chantait Mnémossyne.

<sup>6</sup> L. Marin, *Le Portrait du roi*, Paris 1981.

<sup>7</sup> G. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris 1999 p. 40.

## La monarchie des lys

*garder les mêmes raisons dans les intervalles de la musique qui se rencontrent aux mouvements de l'âme, du corps, des éléments et des cieux... La musique sert plus à la vie morale que la peinture... La musique est vivante, et transporte en quelque façon la vie, l'âme, l'esprit et l'affection du chantré ou du musicien, aux oreilles et dans l'âme des auditeurs... La musique est une imitation ou représentation, aussi bien que la poésie, la tragédie ou la peinture.* Poursuivant le parallèle musique/peinture, Mersenne remarque *les chants sont semblables aux nuances des couleurs*, bien avant l'invention en 1725 du *Clavecin pour les yeux avec l'art de peindre les sons* par le jésuite Castel<sup>8</sup>. Quant à la quasi omniprésence de l'allégorie dans les arts, elle se voit dans le succès de l'*Iconologia* de Giovanni Campani dit Cesare Ripa (1593), traduite en 1644 avec dédicace au chancelier Séguier par l'académicien Jean Baudoin, qui reprend et amplifie le titre-programme, *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, et des Passions humaines. Œuvre augmentée d'une seconde partie nécessaire à toutes sortes d'esprits, et particulièrement à ceux qui aspirent à être ou qui sont en effet orateurs, poètes, sculpteurs, peintres, ingénieurs, auteurs de médailles, de devises, de ballets et de poèmes dramatiques. Tirée des Recherches et des Figures de César Ripa, moralisées par Jean Baudoin*<sup>9</sup>.

L'illustration de la monarchie française par les arts et notamment par la musique, fruit d'une longue tradition, atteint au XVII<sup>e</sup> siècle sa perfection pour célébrer ce que notre ami Jacques Krynen a joliment nommé *l'empire du roi*. Sous les règnes suivants, la tradition, bien qu'imitée un peu partout en Europe, s'étiolera quelque peu tout en subsistant, comme la monarchie elle-même. Curieusement, elle jettera ses derniers feux après la tourmente grâce au génie de Rossini.

### « L'EMPIRE DU ROI »

Louis XIV parachève, dans le mécénat royal et les rapports du roi et de l'art, une construction ébauchée sous les Valois et renforcée sous les premiers Bourbons, qu'on a définie par une explication prise à la musique : *dans une fugue, on parle du « sujet », qui est le motif mélodique régissant toute l'œuvre, et que l'on entend d'abord seul, sans aucun accompagnement ; puis du « contre-sujet », une autre mélodie qui continue la première partie mais qui, par le jeu de décalage propre à la fugue, vient se superposer au premier thème : elle est censée l'accompagner, comme on dit justement, cheminer de concert avec elle ; mais elle lui est subordonnée, elle n'est qu'une « suivante ». Pourtant l'art musical réalisa ici un petit miracle psychologique. Comme dans une fugue on a déjà entendu le sujet et qu'on l'a bien ancré dans la mémoire, c'est toujours le contre-sujet que l'on écoute lorsque c'est son tour d'arriver. Ainsi, l'ordonnance de la fugue fait en sorte qu'on s'intéresse au commentaire plus qu'au propos, et que c'est le subsidiaire qui, pour un moment, devient l'essentiel. Cette forme musicale, dont l'apothéose se situe (est-ce un hasard ?) dans la musique de cette époque, est bien révélatrice d'une culture*

<sup>8</sup> F. Sabatier, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, de la Renaissance aux Lumières, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.*, Paris 1998, I, p. 321 s. et 358 s.

<sup>9</sup> V. Bar et D. Brême, *Dictionnaire iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon 1999.

dont le premier souci est de chercher s'il n'y a pas quelque chose de caché derrière ; dont le premier mouvement est de décrypter, de démêler ce qui est dit au-delà de ce qui se dit<sup>10</sup>. Sous le Grand Roi, l'art offre inlassablement au roi des miroirs multiples, renvoyant des images protéiformes. Variations sur le vieux thème des *Miroirs du Roi*, qui enseignent et reflètent à la fois : *Miroir, peintre et portrait qui donne et qui reçois*, écrit d'Ételan dans un vers qui sacrifie l'orthographe à la métrique et qui définit exactement les arts, peignant le roi sous d'infinis aspects. *Ce pont jeté entre son plaisir et sa couronne, <le prince> peut souhaiter que ce soit une avancée vers un autre édifice, plus monumental et plus grandiose encore, édifié à la gloire de son règne. Son mouvement vers les arts se retournerait alors vers lui-même. Musique, théâtre, architecture, peinture, poésie, deviendraient, au même titre que l'or, le sceptre, l'hermine, les diamants de sa couronne, les gardes suisses et la sainte ampoule, les signes tangibles de sa majesté. Ils seraient ainsi, parmi d'autres, les moyens de l'ostentation de sa personne royale. Toute œuvre d'art écrite sous son règne serait ainsi un fragment de sa gloire. Tout ouvrage de l'esprit, une pierre dans l'édification de sa renommée... Ainsi pensa Louis XIV<sup>11</sup>. Les illustrations en vont des pierreries du roi au décor des galères royales<sup>12</sup>, en passant par la collection d'objets en porphyre, matériau de la Rome impériale. Parfois le roi, de portrait devient peintre ou acteur et met en scène la symbolique royale. La musique offre ici de particulières possibilités, mais dialogue volontiers avec les autres arts. Ballets, opéras de scène ou de chambre, cantates, voire musique instrumentale, nous montrent le roi, sous son nom ou sous des masques héroïques ou mythologiques, servi par ces *Arts florissants* mis en scène par Charpentier : *Chantons ce grand héros, mes vers, s'il est possible, Répondez noblement à ses exploits fameux. Mais si je veux chanter ce monarque invincible, Je ne saurais trouver de style assez pompeux, Taisons-nous, mes vers et ma lyre*, s'inquiète la Poésie<sup>13</sup>. Plus vaillante, la Peinture trouve des accents cornéliens, *Mon pinceau, mes couleurs ne perdent point courage Pour transmettre ses faits à la postérité. Et si d'y réussir je n'ai pas l'avantage, Le glorieux projet d'un si pénible ouvrage Pourra servir d'excuse à ma témérité*. Jointe à l'Architecture, elle proclame *Ce n'est qu'en faisant des miracles Qu'on peut plaire à LOUIS, Comme il n'arrive à la victoire que par des moyens inouïs*. La Musique a accueilli et encouragé ses trois « sœurs », *Fleurissez, doctes arts, la discorde est bannie, Et la guerre, votre ennemie, Dont LOUIS a chassé les funestes horreurs, Bien loin de ces climats exerce ses fureurs*.*

Au-delà des reflets, il faut scruter l'image, voire l'icône tant l'atmosphère autour du roi est imprégnée de sacré. Il faudra discerner le *Rex Christianissimus*,

---

<sup>10</sup> Ph. Beaussant, *Louis XIV artiste*, Paris 1999 p. 72.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>12</sup> M. Bimbenet-Privat, « Les pierreries de Louis XIV : objets de collection et instruments politiques », *Études sur l'ancienne France offertes en hommage à Michel Antoine*, Paris 2003, p. 81-96. A. Zysberg, « Un décor emblématique de la souveraineté : les poupes sculptées des galères de France sous le règne de Louis XIV », *Études... Michel Antoine*, p. 487-506. Cf. le catalogue de l'exposition *Les génies de la Mer*, Musée de la Marine, Paris 2003.

<sup>13</sup> Même sentiment en 1673 dans le prologue du *Malade imaginaire* (mus. Charpentier), avec l'apostrophe de Pan aux bergers, *Chanter sur vos chalumeaux Ce qu'Apollon sur sa lyre Avec ses chants les plus beaux N'entreprendrait pas de dire, C'est donner trop d'essor au feu qui vous inspire...* (mais, dit Flore, *Dans les choses grandes et belles, il suffit d'avoir entrepris*).



## La monarchie des lys

Roi Très Chrétien avec son corollaire le maître de justice et de paix, et le *Rex Legitimus*, Roi légitime, gardien de la continuité française.

### REX CHRISTIANISSIMUS

C'est d'abord l'affaire de la musique sacrée, qui dès le Moyen Âge célèbre le roi : un *conduit à deux voix* pour le sacre de Philippe Auguste en 1179 proclamait déjà la prééminence du sacre français, *Gaude, felix Francia Speciali gaudio, Felix es militia, Felix es et studio, Sed praecellit omnia Tui regis unctio... Felix regnum Franciae, cujus donat Regibus Rex gloriae qui tonat in nubibus Oleum laeticiae Prae suis consortibus, Quem coronat hodie In misericordiae Miserationibus*. La continuité de la grandeur royale était chantée dans un *conduit monodique* au sacre de Louis VIII, *Beata nobis gaudia Reduxit proles regia, Philippi primogenitus, Qui patris actis inclitus Nec laude carens propria, Post tot laborum taedia, Post tot felices exitus Tibi debetur, Gallia*<sup>14</sup>. Le prestige de saint Louis rehaussait la gloire du royaume et du roi des lys, que soulignent antiennes et hymnes de sa fête, le 25 août ; *Pro corona iustitiae iam coronatus gloria... nec ex hoc sibi defuit autoritas regentis. Virgam virtutis habuit, in qua malos compescuit, sed sub norma clementis... In extremis successorem informavit et cultorem esse Dei docuit. Certus demum de corona... caeli portum tenuit... Plebs ergo Francigena non tamquam gens advena Christo refer laudes, in cuius palatio tuo patrocínio quondam regis gaudes... (Sancte Ludovice), Tuus paternae redditus terrae cinis regnum tuum tuetur, dum throno praesens Dei aeterna regnans pascis inter lilia, favensque blando nostra cernis lumine*<sup>15</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle et au XVIII<sup>e</sup>, multiples sont les versions de *Domine, salvum fac regem*, qui est toujours le troisième motet à la messe du roi (alors que les deux premiers varient) et sur lequel tous les musiciens français ont exercé leur talent ; citons la version de Lully (un de ses *Petits Motets*), celle que Charpentier a incluse dans sa messe *Assumpta est Maria*, peut-être pour la Sainte-Chapelle<sup>16</sup> en 1698, celle aussi, très brève mais grandiose et brillante à la fois, que composa Giroust en 1775 pour le sacre de Louis XVI, l'unique sacre antérieur à la révolution dont la musique a été retrouvée. De Lully encore, on citera le motet *Omnes gentes plaudite manibus*<sup>17</sup> ou le *Plaude, laetare, Gallia*, créé à Versailles le 7 avril 1668 pour le baptême du Dauphin.

La musique de théâtre n'est pas en reste. La conversion de Clovis est chantée à Rome en 1709 au cœur d'un chassé-croisé diplomatique quand Clément XI, bien

---

<sup>14</sup> Ms de Saint-Victor, Paris, B. N. lat. 15139, transcr. Leo Schrade (enr. Ensemble Guillaume Dufay et Saqueboutiers de Toulouse, dir. A. Bedois, avec les œuvres suivantes, *Musiques au temps de Philippe-Auguste*, Erato). Ms de Florence, Bibl. Laurentienne, 29, 1. Citons les *Élégies sur la mort de Philippe-Auguste* : *Alabastrum frangitur* de Philippe de Grève (*Cometes praesagium Regni mutans solium Mundi solem obscurat, Lugeat ecclesia Justitiae cultorem, Lugeat militia, Lugeant et studia Suae pacis auctorem, Nullos ei compares Karolos aut Caesares, Omnes ei cesserunt*), ms de Florence, B 29.1 f 436, ou *O Mors, quae mordet omnia* (*ibid.*, f 448), ou encore, au début du règne de Philippe-Auguste, le *conduit Ver pacis aperit* de Gautier de Châtillon (*ibid.* et ms de Saint-Gall 383), qui exalte les effets du sacre.

<sup>15</sup> Voir plaquette de l'enr. « *Ludovicus Rex*. Extraits des Offices de l'Adoration de saint Louis » par le Chœur Grégorien de Paris (disques Pierre Vérény).

<sup>16</sup> *Dict.*, II p. 1253-1254.

<sup>17</sup> Discussion de la date (1654, avec allusions à la fin de la Fronde et au sacre, ou 1686 après la « grande opération » du roi), *Dict.*, II p. 1500-1501.

qu'inspirateur du testament de Charles II d'Espagne, reconnaît l'archiduc Charles pour roi d'Espagne, la cause française semblant perdue. Veuve en 1696 de Jean III Sobieski de Pologne, Marie-Casimire de la Grange d'Arquien, établie à Rome, a soutenu les Habsbourg qui l'ont déçue : elle se ressouvient en 1709 qu'elle est née française. Pour elle, Carlo Sigismondo Capece écrit *La conversione di Clodoveo, re di Francia*, dont la musique (perdue) est de Domenico Scarlatti. Six ans plus tard, dans un climat apaisé, le livret est repris chez le prince Ruspoli par Caldara, le 14 avril 1715. Clotilde y tente de convertir son époux à la veille du combat de Tolbiac<sup>18</sup> et saint Remi prie pour cette conversion. On entend des rumeurs de désastre, un messager incite Clotilde à fuir. Surgit Clovis, avec un cri éclatant de triomphe, *Clotilde, vincesti, Vittoria, vittoria !* Il narre la bataille et le miracle, *A gran pena Sotto le mie bandiere Potei riunir l'intimorite schiere... Mi sovvenne di quel tuo Dio, Che Dio possente e forte chiamar solevi, E Dio delle battaglie, E promisi a lui sol culto ed onore Se del fiero nemico mi rendea vincitore, E nel conflitto vedo che il Ciel Per me combatte e vedo l'inimico sconfitto Cedermi il campo o fuggitivo o estinto, Onde per tal vittoria Solo il tuo Nume adoro.* Le roi réclame le baptême, *Come cerva che ferita Anelando corre alla fonte della vita, Bramo anch'io bagnare la fronte* (On a noté ici la *paraphrase poétique du Ps. 41* Sicut cervus, *chanté pendant la vigile pascalle, qui est traditionnellement le moment du baptême des catéchumènes*<sup>19</sup>). La chevelure royale, symbole du pouvoir mérovingien, est évoquée : *In quell'onde che il prezzo ha del suo sangue Voglio tosto purgar l'immonde chiome*, proclame Clovis, et saint Remi confirme *Verso l'onda vital su le tue chiome*. Le guerrier Uberto demande le baptême : la France suit son roi. Clotilde invoque le Saint-Esprit, afin qu'il protège toujours les rois de France, *Qui t'envola e i falsi inganni Spenti al fin d'un rito insano Fa restar con bel costume Le tue piume sempre in petto Ai Franchi re*. C'est bien la fille aînée de l'Église qui est ici saluée.

Dès 1647 aux débuts de l'Opéra en France, l'abbé Buti dans *Orfeo* confiait au Roi Très Chrétien une mission inattendue en termes plus inattendus encore<sup>20</sup>. Le dieu Mercure, à la fin de l'opéra, identifiait la lyre d'Orphée au Lys de France (on l'associait plus souvent aux Habsbourg<sup>21</sup>) et invitait le roi à une croisade, *Altro non è d'Orfeo la Cetra altera Che della Gallia invitta il Regio Giglio. Questo, di cui per tutto alta armonia Di tante Glorie e tante ogn'hor rimbomba, Averrà che ritolga Dal dominio d'Averno, Per non perderla più, inclita Tomba. Quindi è ch'a voi ne vengo, O del Gallico Cielo Ben chiaro Sole* (Louis XIV) *e Luminosa Aurora* (Anne d'Autriche). C'était un peu tôt ou un peu tard. Louis XIV avait neuf ans, la France était en guerre et la paix de Westphalie n'était pas signée, la Fronde et d'autres difficultés allaient empêcher toute délivrance de l'*inclita Tomba*, le Saint-Sépulcre, par les *Galliche invitte schiere*<sup>22</sup>. Le rôle de la France face à l'Islam se borne à peu de choses sous Louis XIV<sup>23</sup> ; la France en 1664 envoie au secours de l'empire un

<sup>18</sup> Contre les Alamans : en 1709, en pleine lutte entre la France et l'empire, l'allusion est claire.

<sup>19</sup> Sylvie Pebrier, plaquette de l'enr. de Caldara (1996).

<sup>20</sup> Luigi Rossi, *Orfeo*, Buti, Paris 2.3.1647, commande de Mazarin.

<sup>21</sup> Peut-être est-ce un hommage indirect de Buti à la régente Anne d'Autriche.

<sup>22</sup> Formule employée par la Victoire au prologue de l'opéra.

<sup>23</sup> La France est officiellement liée à la Sublime Porte par un traité d'alliance défensive depuis François I<sup>er</sup>. Les 6000 hommes envoyés en 1664 étaient théoriquement un simple corps de volontaires, non un contingent de l'armée française (ce qui ne trompa personne).

## La monarchie des lys

corps de troupes dont le rôle est décisif à la victoire de Saint-Gotthard le 1<sup>er</sup> août, où pour la première fois les janissaires sont battus en bataille rangée<sup>24</sup>. Elle envoie sa flotte au secours de Candie assiégée. En 1683 lors de la dernière offensive turque, elle n'intervient pas, lassée de l'ingratitude impériale<sup>25</sup>, mais accorde une trêve à l'empire pour organiser sa défense ; plusieurs fois, elle a bombardé les repaires des pirates barbaresques, Alger ou Tripoli. Mais il est intéressant de trouver sous une plume ecclésiastique étrangère, face à la menace des règnes sanglants d'Amurat et d'Ibrahim, le souvenir de saint Louis et de la France des Croisades. La catholicité du roi est encore soulignée en 1686 par une allégorie transparente, qui célèbre au prologue d'*Armide*<sup>26</sup> la révocation de l'édit de Nantes : faisant l'éloge du roi, la Sagesse proclame *Au milieu du repos qu'il assure aux humains, Il fait tomber, sous ses puissantes mains, Un monstre qu'on a cru si longtemps invincible*. En 1697, Jean-Baptiste Rousseau appelle les dieux à soutenir leur défenseur<sup>27</sup>, *C'est lui qui soutient seul, par l'effort de ses armes, les droits de la terre et des cieux... Ô vous dont le pouvoir remplit la terre et l'onde, Souverains arbitres du monde, Vous qui, dans vos puissantes mains Tenez le sort des rois, et les jours des humains, Grands dieux, conservez-nous votre unique espérance ! Prenez soin d'un héros, le bonheur des mortels, L'appui de la vertu, l'espoir de l'innocence, Et le soutien de vos autels*. Les autres puissances catholiques, Espagne et Empire, s'étaient en effet alliées au champion du protestantisme Guillaume d'Orange.

On peut enfin s'interroger sur le curieux prologue du *Jephté* de Montéclair, le 28 février 1732 ; la Vérité, suivie des Vertus, y chasse Apollon, Vénus et autres divinités fabuleuses à vrai dire assez incongrues pour introduire un opéra biblique, avant de proclamer *Un Roi qui me chérit, dès l'âge le plus tendre, Fait son unique soin de marcher sur mes pas, Il veut qu'en ces heureux climats Ma seule voix se fasse entendre... Qu'il triomphe par moi quand je règne par lui*, et le chœur des Vertus répond *Triomphez, Vérité constante, Régnerez à jamais en ces lieux, Dispensez aux mortels la lumière éclatante Que vous leur apportez des cieux*. Un mois auparavant, Louis XV, une nouvelle fois, a fermement rappelé le Parlement à l'obéissance dans l'interminable affaire de la bulle *Unigenitus*<sup>28</sup>. Faut-il penser que le librettiste, l'abbé Pellegrin, a voulu saluer la fermeté du roi ?

*Dieu, miroir très sublime, me fait voir qui je suis*, écrivait François Malaval. Citer un poète quiétiste à propos de Louis XIV pourrait surprendre, mais quand Malaval publie en 1671 ses *Poésies spirituelles*, la crise quiétiste est dans l'avenir lointain. Malaval toutefois est aveugle depuis l'âge de huit ans : qu'il écrive *Les leçons du miroir* souligne l'omniprésence du thème et en révèle la profondeur allégorique. Miroirs et reflets composent une image du roi, *Louis, par la grâce de Dieu roi de France*. Par habitude, on ne prête guère attention à la formule : qui lit

---

<sup>24</sup> Mais Léopold I<sup>er</sup> se méfie de la France (il a hésité à utiliser l'aide française) et ne pense qu'à la succession d'Espagne, qu'on croit proche. Au lieu d'exploiter la victoire, il signe aussitôt avec la Turquie la lamentable paix de Vasvar, qui a choqué toute l'Europe, y compris les princes de l'Empire.

<sup>25</sup> Léopold I<sup>er</sup> avait remercié Louis XIV de son aide de 1664 en acceptant un partage futur de la succession d'Espagne (Louis XIV étant fils et mari des infantes aînées), mais il ne comptait pas tenir sa parole et s'est systématiquement opposé à la France.

<sup>26</sup> Lully, *Armide*, Quinault d'ap. *Gerusalemme liberata* du Tasse, Paris 15.2.1686.

<sup>27</sup> Desmarest, *Vénus et Adonis*, J. B. Rousseau, pr.

<sup>28</sup> Cf. M. Antoine, *Louis XV*, Paris 1989 p. 271-284.

les inscriptions sur les monnaies ou les bâtiments publics ? Mais elle traduit un principe essentiel, le roi est le vicaire de Dieu et l'incarnation de la France. Dès lors, *toute beauté nouvelle aurait pour fin d'ajouter à la grandeur de celui dont, par la grâce de Dieu, la nature est de personnifier son royaume et d'incarner son peuple : de sorte que le mouvement de retour sur lui mettrait inversement en branle un reflux à la gloire du peuple qui avait le bonheur de l'avoir pour roi*<sup>29</sup>. Les œuvres à la gloire du roi doivent montrer ce rôle de vicaire de Dieu, maître de justice et de paix, même si, pour ne pas mêler le sacré au profane, elles parlent volontiers *des dieux*, avec des images païennes auxquelles personne ne se trompe (les Jésuites agissaient ainsi dans les œuvres théâtrales composées pour leurs collèges, avec une symbolique aujourd'hui bien connue) : *C'est lui dont les dieux ont fait choix Pour combler le bonheur de l'empire françois*<sup>30</sup>.

### La majesté est l'image de la grandeur de Dieu dans le prince (Bossuet)

Responsable devant Dieu de l'exercice de son « métier », le roi est chargé par Dieu du bien de son peuple et de l'ordre terrestre.

Par un apparent paradoxe, ce rôle se manifeste d'abord dans la représentation à première vue la plus frivole, le roi-danseur. Après avoir longuement et sottement répété *il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint* (comme si la danse n'était pas un calcul permanent), on retrouve aujourd'hui le vrai sens de la danse et du ballet, celui des origines sacrées de la danse, **reproduction de l'ordre universel**. *À la fonction ordonnatrice du roi s'ajoutait alors une autre fonction, qui est de révéler à ses sujets l'harmonie cosmique. Comme Pythagore, il était celui qui entendait la musique du monde, et il devait en transmettre les échos. Il mimait l'harmonie universelle qu'il voulait projeter sur terre, selon une démarche incantatoire qui trouvait sa justification dans l'origine religieuse que l'on attribuait au ballet. Ce spectacle est une manière de persuader qui dépasse de loin la rhétorique et l'image, car il est un enchantement, au sens magique du terme, et une mimétique*<sup>31</sup>. La danse devient ou redevient une liturgie. Déjà le *Ballet comique de la Reine* célébrait les noces de la sœur de la reine, mais surtout s'inscrivait, parallèlement aux pèlerinages, dans la demande d'un Dauphin.

Le thème musical qui va au XVII<sup>e</sup> siècle représenter la majesté royale trouve donc naissance, très naturellement, dans un ballet : le *Ballet d'Alcidiane et Polexandre* de Lully, sur un livret de Benserade d'après le roman de Gomberville, créé le 19 février 1658, dans lequel le roi ne dansait pas de grands rôles divins, mais l'Innocence, Éole, un démon et un maure. Dans l'*Ouverture*, première véritable ouverture « à la française », se révèle définitivement cette majesté, traduite par le génie de Lully. *Ce qui fait qu'un génie est un génie, ce n'est pas seulement d'avoir conçu des formes et de les avoir réglées et ajustées. Ce n'est pas le « comment », c'est le « pourquoi ». Cela reste toujours la justesse avec laquelle il a su capter quelque chose que son temps portait en lui, qu'il cherchait à dire, et pour lequel il aspirait, justement, à une forme. Le génie est celui qui trouve la forme exacte dans*

---

<sup>29</sup> Ph. Beaussant, *Louis XIV artiste*, p. 10.

<sup>30</sup> Lully, *Isis*, Quinault, Saint-Germain 5.2.1677, pr.

<sup>31</sup> J. P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil*, Paris 1986, p. 126.

## La monarchie des lys

laquelle va se dire ce que ses contemporains pressentent et cherchent malaisément à dire. Voilà soixante-dix ans que les musiciens français tentent de traduire musicalement quelque chose, que j'appellerais l'idéal éthique de la monarchie, à travers cette démarche noble et un peu pesante, à l'image de cette cour de France qui se guinde quelque peu de ce corset espagnol dont elle s'est roidiée depuis qu'elle rêve de marier ses princes à des infantes. Depuis soixante-dix ans, on tâtonne, on se rapproche : qu'on écoute ce que Philidor ou le manuscrit de Cassel ont conservé de la musique du sacre de Louis XIII, du ballet équestre de son mariage ou de certaines danses, ou des extraits du *Ballet de la Comédie* en 1638, du *Ballet de la Nuit* ou du *Ballet des Noces de Thétis et Pélée*. C'est là le rythme de l'Entrée d'Apollon. Va-t-on s'en étonner ? c'est le rythme du roi. Mais lorsque Lully s'en saisit, cela devient d'une évidence lumineuse. La transcription musicale devient si forte et si pleine qu'elle peut, désormais, prendre figure de symbole. Il ne reste plus à Lully qu'à trouver le détail qui va rendre le symbole définitif. Il est là, déjà, dans l'ouverture d'Alcidiane..., dans la petite modulation par chromatisme ascendant du premier violon, qu'on retrouvera presque dans chaque ouverture désormais... C'est ce « coup de soleil », comme dirait Ruysdaël, qui soudain transfigure la matière musicale et transmue (tout est là) la majesté en gloire : et j'oserais dire « coup de Roi-Soleil », tant il est évident que c'est en effet la figure royale qui se projette dans cette allée somptueuse à l'instant où elle s'illumine<sup>32</sup>. Ce thème royal, on le retrouve partout, quasi obsédant : dans les fanfares de musique de table, la *Marche des mousquetaires* ou la *Marche du régiment du Roi* de Lully, les *Marches triomphales* de Charpentier et Philidor, les danses équestres des carrousels, l'Ouverture du *Canal de Versailles* (sur lequel une flotte en réduction représentait la grandeur de la France), l'ouverture du *Ballet de Flore*, celles d'*Isis* ou d'*Amadis* et bien sûr les entrées d'Apollon des *Amants Magnifiques* ou du *Triomphe de l'Amour*. Ce thème se perpétuera chez des musiciens français à l'étranger : on le trouve chez Courcelle, dit Corselli, au service des Bourbons d'Espagne, dans les ouvertures d'*Il Farnace* (1739) et d'*Achille in Sciro* (1744), composés –est-ce un hasard ?- pour les noces de l'infant Philippe et d'Élisabeth de France et pour celles de l'infante Marie-Thérèse avec le Dauphin. Les musiciens étrangers l'ont imité dans toute l'Europe.

Mais ce thème royal, apparenté aux musiques de sacre, est proche du « thème de Dieu ». Qu'on écoute la 1<sup>ère</sup> *Symphonie de Noël*s de Lalande, ou les glorieuses fanfares ouvrant les *Te Deum* de Lully, de Lalande ou de Marc-Antoine Charpentier. Il n'y a rien là d'étonnant, le roi est l'image de Dieu, dit Bossuet dans le *Sermon sur les devoirs des rois*. Il est le médiateur entre son peuple et Dieu, celui que les courtisans regardent à la chapelle royale et qui seul regarde vers Dieu, à qui il transmet les prières. Le roi ne l'oublie pas : tous les jours, on répète *Domine, salvum fac regem*. Et si le roi triomphe de la mort, c'est avec l'aide du ciel. Joseph Chabanceau de la Barre le rappelle dans son « air pour la guérison du roi »<sup>33</sup> : *Ce prince ayant soumis le démon de la guerre, Aidé du ciel par un puissant effort, A même désarmé la mort*.

Autre paradoxe apparent : la fonction royale ne peut sans sacrilège être exprimée dans les arts par des images uniquement chrétiennes. Il en faut trouver

---

<sup>32</sup> Ph. Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris 1992, p. 167-169.

<sup>33</sup> *Airs de cour*, recueil de 1668.

d'autres, et dès avant 1628, Marbeuf écrivait *Jésus est le soleil, le monde le nuage, la Grâce le rayon et la Vierge l'Iris*. Les arts vont donner au roi des rôles mythologiques pour illustrer sa fonction de vicaire de Dieu, maître des éléments, de la justice et de la paix.

**Et tout cède à l'effort de sa main foudroyante<sup>34</sup>**

Ce vers décrit Jupiter pendant la Gigantomachie, mais l'image est celle du roi, dont la mission est de contrôler les éléments pour maintenir ou restaurer l'ordre cosmique. *Qu'il est beau de rendre La Paix à l'univers*, affirme la Victoire au prologue de *Proserpine*, et dans l'opéra lui-même, à plusieurs reprises, Jupiter intervient pour rétablir un ordre du monde menacé. *Les superbes Géants... Ne nous donnent plus d'épouvante, Ils sont ensevelis sous la masse pesante Des monts qu'ils entassaient pour attaquer les cieus. Nous avons vu tomber leur chef audacieux Sous une montagne brûlante... Jupiter est victorieux*, proclame Cérès au lever du rideau. Un peu plus tard, Proserpine et le chœur élèvent un trophée, *Célébrons la victoire Du plus puissant des Dieux, Qu'un trophée éternel conserve la mémoire D'un triomphe si glorieux*. Mais le chef des Géants tente de fuir, déchaînant un tremblement de terre et un appel au secours, *Jupiter, lancez le tonnerre, Renversez par de nouveaux coups Le chef audacieux de enfants de la terre* (I 8). L'appel entendu, Pluton est rasséréiné : *Le Ciel ne craindra plus que ses fiers ennemis Se relèvent jamais de leur chute mortelle, Et du monde ébranlé par leur fureur rebelle Les fondements sont raffermis, Je puis faire goûter une paix éternelle Aux peuples souterrains que le sort m'a soumis* (II 6). Pluton va pourtant menacer un moment cette paix à l'acte V : Jupiter lui ayant ordonné de rendre Proserpine à sa mère, il veut soulever les enfers, voire libérer les Géants, *L'orgueilleux Jupiter m'offense, Il veut rompre aujourd'hui l'heureuse intelligence Que nous avons juré de conserver toujours... Et par quel droit faut-il que Jupiter s'obstine À troubler le repos que l'amour me destine ? Mon pouvoir n'est-il pas indépendant du sien ?... Périssent l'univers, Retirons les Géants de leur prison obscure, Des Titans enchaînés il faut briser les fers*. Quinault n'a pas décrit la négociation entre les dieux, mais la révolte s'éteint, Mercure vient annoncer *Tous les dieux sont d'accord*, Proserpine partagera son temps entre Cérès et Pluton. Jupiter peut conclure *Que l'on enchaîne pour jamais La discorde et la guerre, Dans les enfers, dans les cieus, sur la terre, Tout doit jouir d'une éternelle paix*. L'ordre cosmique est restauré. Le XVII<sup>e</sup> siècle sait que c'est là le prix d'efforts constants, le XVIII<sup>e</sup> préférera considérer comme définitive la victoire de Jupiter sur les Géants et effacer les vellétés de Pluton.

Ce n'est pas nouveau. Déjà en 1600, Eustache du Caurroy, sur un texte de Nicolas Rapin, célébrait un Henri IV triomphant de la nature comme des ennemis, à la veille de son mariage, *Victorieux guerrier, que tu fais de miracles en un coup !... Tu conjoins à la gloire de Mars le triomphe de Junon, Et d'un même dessein fais la guerre et l'amour. En recouvrant ton bien, tu punis de ton hôte le parjure. Tout l'univers te réclame, et te chérit, et te craint. Au seul bruit de ta voix le sommet des Alpes a tremblé, Et les monts aplanis t'ont fait un ample chemin. Montmelian,*

---

<sup>34</sup> Lully, *Proserpine*, Quinault, Saint-Germain-en-Laye 3.2.1680, I 1.

## La monarchie des lys

*l'orgueil de Savoie et d'Italie le rempart, Indomptable de force, en te voyant te reçoit.* Ce genre de célébration va devenir systématique.

Dès le *Ballet de Flore*, le roi appelle les éléments, commande à la Terre de produire des fleurs, à l'Eau de se retenir dans ses bords et d'arroser doucement les campagnes, à l'Air de dissiper les nuages et les mauvaises vapeurs dont il est chargé, et au Feu de se retirer dans sa sphère, et pour comble de bonheur, il fait descendre Flore du ciel<sup>35</sup>. La maîtrise de l'eau est souvent soulignée. Dans les *Arts florissants*, l'Architecture décrit le prodige des eaux de Versailles, voulu par le roi, *Dans un désert stérile où l'ingrate nature Rend autant qu'elle peut nos efforts impuissants, Je lui dresse un palais dont la noble structure Étale ce qu'elle a de plus riches présents. Là, forçant d'invincibles barrières, Je conduis en montant des rivières Qui dans de beaux jardins pour le charme des yeux Poussent mille jets d'eau jusqu'aux voûtes des cieus.* Madeleine de Scudéry, comme Félibien dans ses *Relations des fêtes de Versailles*, insiste sur le « miracle » de l'adduction d'eau, *ces tuyaux d'une grosseur prodigieuse, où l'eau s'élève d'une manière qui paraît surnaturelle à ceux qui ne savent pas jusqu'où s'étend la force de ces machines, qu'on a inventées pour l'élévation des eaux... la merveilleuse machine qui sert à tant de belles choses*<sup>36</sup>. Associé à l'eau, comme Versailles, Marly a les honneurs de la scène : Camptra y situe le prologue d'*Aréthuse*, le Printemps et la nymphe de la Seine en embellissent les jardins pour les rendre dignes d'un roi que l'univers admire<sup>37</sup>, Desmarest et J. B. Rousseau y placent le prologue de *Vénus et Adonis* en 1697. La maîtrise de l'eau est déclinée dans ses aspects matériels ou symboliques : on connaît les poèmes de Corneille, *Au Roi touchant les fontaines tirées de la Seine*, vers 1673, sur la pompe du pont Notre-Dame et la fontaine des Quatre-Nations, ou *Sur le canal de Languedoc pour la jonction des deux mers* en 1668. Gabriel du Bois-Hus l'avait évoquée dès 1638 à la naissance de Louis, *Et l'on voit rejaillir des canaux réjouis Leurs eaux ambitieuses De rendre leurs devoirs à ce jeune Louis, Les Naiades du lieu conduisant leur emploi Les façonnent en lettres Qui font voir les beaux noms du Dauphin et du Roi, Merveille de voir un nom d'eau Peint sur un liquide tableau, Voir un lys que cet élément Fait et défait chaque moment Sans le ravir à l'œil qui l'aime*<sup>38</sup>.

L'association des jeux d'eau et du L royal joint aux fleurs de lys se retrouve, avec la musique, dans les décors des fêtes de Versailles<sup>39</sup> et dans la grotte de Thétis disparue vers 1684 : *Au-dessus des deux coquilles de marbre jaspé paraît le chiffre du roi... La couronne fermée, qui est au-dessus du chiffre, est ornée de fleurs-de-lis de nacre, entremêlées d'ambre, qui semble de l'or. Plusieurs miroirs enchâssés dans des coquillages multiplient encore tous ces beaux objets, et mille oiseaux de relief, parfaitement bien imités, trompent les yeux pendant que les oreilles sont agréablement trompées : car par une invention toute nouvelle, il y a des orgues cachés et placés de telle sorte, qu'un écho de la grotte leur répond d'un côté à l'autre, mais si naturellement et si nettement que tant que cette harmonie dure, on croit effectivement être au milieu d'un bocage, où mille oiseaux se répondent, et*

<sup>35</sup> Lully, *Ballet royal de Flore*, Benserade, palais des Tuileries 13.2.1669, I<sup>ère</sup> entrée, *Le Soleil*.

<sup>36</sup> M. de Scudéry, *La promenade de Versailles*, 1669.

<sup>37</sup> Liv. Danchet, Paris 14.7.1701.

<sup>38</sup> *La Nuit des nuits, Le Jour des jours*, 1638 (*Le Jour des jours*, II<sup>e</sup> partie).

<sup>39</sup> Félibien, *Relation de la fête de Versailles du 18 juillet 1668*.

*cette musique champêtre mêlée au murmure des eaux, fait un effet qu'on ne peut exprimer*<sup>40</sup>. Rien d'étonnant à ce que dans *La Grotte de Versailles* de Lully<sup>41</sup>, dont le décor est la grotte de Thétis, Licas invite les bergers, dans cet heureux séjour, à chanter leurs amourettes *Au doux murmure des eaux*, et Daphnis convie les nymphes à venir près de ces fontaines. On sait l'importance que le roi accordait à ses fontaines. Sa *Manière de montrer les jardins de Versailles*, dont il rédigea cinq versions à partir de 1689, les fait découvrir par un itinéraire qui est une dramaturgie... *C'est organisé moins comme une promenade que comme un acte d'opéra de Lully : récitatif, air léger, air lyrique, avant que la scène ne se peuple tout à coup de danseurs avant la scène dramatique*<sup>42</sup>. Lalande a mis en musique les *Fontaines de Versailles* et Philidor *Le Canal de Versailles*. Mais il n'est sans doute pas de meilleure allégorie pour le concept de représentation au XVII<sup>e</sup> siècle que cet itinéraire de fontaines et bassins, reflet de celui du roi. L'art, la nature et la technologie s'y joignent pour culminer en un jeu d'illusion, de fascination et de désir<sup>43</sup>. Madeleine de Scudéry admire la grande économie de toutes ces eaux, qui fait qu'il ne s'en perd point du tout, et que la même eau qui a fait tant de miracles s'en retourne paisiblement d'où elle est venue, et paraît aussi modeste et aussi tranquille qu'auparavant, mais surtout, l'art sait présentement surmonter la nature. De cette maîtrise des éléments, le roi joue dans ses fêtes, comme en témoignent ses consignes aux organisateurs : *Parce que l'un des plus beaux ornements de cette maison est la quantité des eaux que l'art y a conduites malgré la nature qui les lui avaient refusées, Sa Majesté leur ordonna de s'en servir le plus qu'ils pourraient à l'embellissement de ces lieux*, dit Félibien en 1668. Cette ostentation de la maîtrise de la nature peut sembler gratuite : en fait, elle évite tout gaspillage, puisque l'eau tourne en rond, elle met en relief le talent des artisans du « miracle » et rappelle d'autres réalisations de même nature et d'une utilité incontestée, les fontaines urbaines ou le canal du Midi. Le roi utilise à bon escient les pouvoirs que Dieu lui a donnés et accomplit sa mission.

Avec la maîtrise de l'eau, celle du feu : *On voyait tout au bas de l'allée le grand bassin d'eau qui paraissait une mer de flamme et de lumière... Mille feux sortaient du milieu de l'eau... Une infinité d'autres feux sortant de la gueule des lézards, des crocodiles, des grenouilles et des autres animaux de bronze qui sont sur les bords des fontaines, semblaient aller secourir les premiers... Mille fusées qui s'élevaient en l'air paraissaient comme des jets d'eau enflammés ; et l'eau qui bouillonnait de toutes parts ressemblait à des flots de feu... Il sortit de la tour de la pompe qui élève toutes les eaux une infinité de grosses fusées qui remplirent tous les environs de feu et de lumières... Il y en avait même qui, marquant les chiffres du roi par leurs tours et retours, traçaient dans l'air de doubles L tout brillants d'une lumière très vive et très pure*, raconte Félibien en 1668. Six ans plus tard, les divertissements de Versailles se closent par un feu d'artifice plus éblouissant encore : *Tout ce que l'on voyait dans cette grande étendue de plus de trois cents*

---

<sup>40</sup> M de Scudéry, *La promenade de Versailles*.

<sup>41</sup> Liv. Quinault, 1668. Après la destruction de la grotte de Thétis, lors de la construction de l'aile nord, l'œuvre fut rebaptisée *L'Églogue de Versailles*.

<sup>42</sup> Ph. Beaussant, *Louis XIV artiste*, p. 258-259.

<sup>43</sup> Allen S. Weiss, « L'itinéraire du Roi : pour un mode d'emploi poétique », préf. à Louis XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles*, Paris 1999, p. 11.



## La monarchie des lys

toises n'était plus du feu ni de l'air ni de l'eau. Ces éléments étaient tellement mêlés ensemble que, ne les pouvant reconnaître, il en paraissait un nouveau, et d'une nature tout extraordinaire. Il semblait être composé de mille étincelles de feu qui, comme une épaisse poussière, ou plutôt comme une infinité d'atomes d'or, brillaient au milieu d'une plus grande lumière<sup>44</sup>. L'alchimie royale montre le roi maître de la nature, les arts offrent une métamorphose et une sublimation perpétuelle du cosmos, régulées par une rhétorique de cour aussi stricte que raffinée<sup>45</sup>. Il n'y a là rien de gratuit, en 1668 ou en 1674, les fêtes de Versailles sont celles d'un vainqueur triomphant : le roi, ayant accordé la paix aux instances de ses alliés et aux vœux de toute l'Europe, et donné des marques d'une bonté sans exemple, même dans le plus fort de ses conquêtes, résolut de faire une fête dans les jardins de Versailles<sup>46</sup>. Dans les deux cas, le roi a été maître des éléments : il a mené une offensive hivernale et forcé le passage du Rhin.

La musique s'en fait l'écho. Au prologue du *Ballet de Flore*, l'Hiver s'incline devant un Prince qui remplit ses vastes destinées... Des torrents quand je veux le cours est arrêté, Mais je n'arrête point ce courage indompté. Il gagne des combats, il emporte des places... Et le rapide cours de ses nobles progrès Ne peut être un moment retardé par mes glaces. Le prologue d'*Alceste* souligne que sa valeur a soumis à la Seine Le fleuve le plus fier qui soit dans l'univers (le Rhin) ; à l'acte IV Alcide/Hercule force le passage du Styx, ordonnant à Charon Passe-moi sans tant de façons, Allons, rame, dépêche, achève, et tenant tête à Pluton, Je suis né pour dompter la rage Des monstres les plus furieux<sup>47</sup>. Dans le prologue d'*Armide*, la Gloire redit, Tout doit céder dans l'univers À l'auguste héros que j'aime, L'effort des ennemis, les glaces des hivers, Les rochers, les fleuves, les mers, Rien n'arrête l'ardeur de sa valeur extrême, et la Sagesse révèle le secret de ces succès, Il sait l'art de tenir tous les monstres aux fers, Il est maître absolu de cent peuples divers Et plus maître encor de lui-même. Plus tard, les grands dieux lui rendront hommage<sup>48</sup> : Cybèle : Dieux des fleuves et des monts, dont le front orgueilleux et les antres profonds N'ont jamais retardé sa victoire, accourez à ma voix... Marquez avec moi combien il est doux D'être les témoins de sa gloire -Jupiter : Jamais rien de si grand n'a paru sur la terre, Pour punir de superbes cœurs<sup>49</sup> Autrefois en ses mains j'ai remis mon tonnerre -Neptune : Mes flots ont été mille fois Le théâtre de ses exploits -Junon : Il n'a jamais trouvé d'obstacle à ses conquêtes, Vainement dans les airs grondaient les aquilons, Son courage a bravé les frimas, les tempêtes, Ses exploits ont été de toutes les saisons -Jupiter : Il n'a cherché dans la guerre Que le triomphe de la paix.

La maîtrise du cosmos paraît encore au début du règne de Louis XV, quand le « ballet héroïque » ranime les traditions éclipsées sous la Régence par un opéra-

<sup>44</sup> Félibien, *Les divertissements de Versailles donnés par le roi au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année 1674*.

<sup>45</sup> A. S. Weiss, « Un art total », préf. à Félibien, *Relation de la fête de Versailles du 18 juillet 1668*, Paris 1999, p. 8.

<sup>46</sup> Félibien, *Relation... 1668*.

<sup>47</sup> Lully, *Alceste*, Quinault, Versailles 4.10.1675.

<sup>48</sup> Destouches, *Marthésie*, Houdar de La Motte, Paris 29.11.1699, prol.

<sup>49</sup> On retrouve ici le souvenir presque textuel de l'*Énéide*, VI 853, *debellare superbos*.

ballet voué au seul plaisir. Le prologue des *Éléments*<sup>50</sup> affirme en 1721, par la voix du Destin quand le monde surgit du chaos, que le roi *viendra des mortels accomplir les désirs, Mais il doit des héros rappeler la mémoire, Et laissant à ton fils [l'Amour] l'empire des plaisirs, Il ne voudra que celui de la Gloire*. Moins de deux ans plus tard, *Les Fêtes grecques et romaines* prolongent en apparence cette tendance « noble » : on avait imaginé une création au théâtre du Louvre, où le roi aurait dansé à la troisième entrée le rôle d'Auguste<sup>51</sup>. *Placer Louis XV dans un contexte mythologique, en maître du monde gouvernant les quatre éléments était une image forte ; le placer dans une perspective chronologique, au milieu du vainqueur des Jeux olympiques, d'un général des armées romaines ou d'un poète lyrique de l'Antiquité en était une autre. Tel fut l'enjeu premier, politique donc, de ces deux opéras-ballets... Par des sujets emblématiques et des musiques véritablement « royales », évoquant le souvenir du Roi-Soleil, Colin de Blamont et Destouches pensaient restaurer le goût de la nation que maints commentateurs du temps jugeaient à la dérive*<sup>52</sup>. Mais cette restauration, au moins pour *Les Fêtes grecques et romaines*, est superficielle, l'idée de faire danser le roi fut abandonnée, ce qui ne surprend pas : la troisième entrée (Tibulle et Délie) s'intitule *Les Saturnales*, ce qui sied mal à la majesté ; l'œuvre est marquée par l'hédonisme « à tout prix » de l'époque française préramiste<sup>53</sup>. Le caractère « héroïque » tient au retour des sujets antiques, après des opéras-ballets comme *Les Plaisirs de la campagne* de Bertin de la Doué en 1719. Le règne personnel de Louis XV cependant, par la variété de style des opéras, conservera une partie de la tradition royale en la matière.

#### **La paix et la justice vont régner avec les jeux**<sup>54</sup>

Hercule représentant la monarchie française est un vieux thème. Lemaire de Belges en 1512, dans les *Illustrations de Gaule et Singularités de Troie*, développait l'histoire du *grand Hercule de Libye* (distingué avec soin du *petit Hercule grec* auquel on attribue à tort ses exploits !), héros tueur de monstres, époux de la princesse gauloise Galatée, ancêtre des rois de France et des Troyens. Honoré d'Urfé évoquait l'Hercule gaulois dans *Astrée*. Henri IV en avait usé largement : *L'image préférée d'Henri IV était celle de l'Hercule gaulois, le tueur des monstres de la guerre et de la désunion, le restaurateur de la paix impériale dans laquelle la civilisation pourrait refleurir. L'Hercule gaulois a des chaînes qui lui sortent de la bouche et conduit les peuples par son éloquence pacifique plutôt que par un exercice tyrannique du pouvoir... Comme la lignée de Charlemagne et les colonnes de l'Empire, l'Hercule gaulois est apparu tout au long du siècle en liaison avec la monarchie*<sup>55</sup>. Hercule assiste le roi dans le contrôle des éléments et dans sa mission

<sup>50</sup> Destouches et Lalande (pour le prologue), P. C. Roy, 31.12.1721.

<sup>51</sup> Colin de Blamont, Fuzelier, Paris, 13.7.1723.

<sup>52</sup> B. Dratwicki, « De l'opéra-ballet au ballet héroïque », enr. Glossa du *Carnaval de Venise*, Paris 2011, p. 44.

<sup>53</sup> *Dict.*, I p. 704-705 (S. Bouissou).

<sup>54</sup> Lully, *Phaéton*, Quinault, Versailles 6.1.1683, prol.

<sup>55</sup> F. Yates, *Astrée. Le symbolisme impérial au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1989, p.400. C. Vivanti, *Lotta politica e pace religiosa in Francia fra Cinque e Seicento*, Turin 1963, p. 74-131, et « Henri IV, l'Hercule

## La monarchie des lys

de justice et de paix. Les Jésuites ont parfois fait de la vie d'Hercule une allégorie de la vie du Christ. En 1686 au collège Louis-le-Grand, le *Ballet des Travaux d'Hercule* résumait le règne avec un programme très explicite : I, *Ce qu'Hercule a fait pour sa gloire : Hercule terrasse le lion de Némée (La Flandre). Attaqué par des Pygmées, il se réveille et les met en fuite (troubles apaisés au dehors et au dedans du royaume). Géryon, avec ses trois corps, entreprend en vain de le dompter (la Triple Alliance). Hercule passe le fleuve Alphée malgré les Centaures (passage du Rhin). Il entre dans le pays fertile des Hespérides qu'il punit en emportant de leurs jardins quelques pommes d'or (la Hollande).* II, *Ce qu'Hercule a fait pour le bonheur et l'utilité des peuples : il réprime la fureur des Lapithes qui s'entr'égorgeaient (duels défendus). Il s'en prend à Cerbère des poisons secrets qui causaient tous les jours des morts funestes (empoisonnements découverts), contraint Archéloüs de se rendre et de demander la paix (Paix), assemble les Argonautes pour aller à la conquête de la Toison (favorise le commerce), et pour faciliter la navigation fait un passage à la mer entre les montagnes Calpé et Abyla (la jonction des mers).* III, *Ce qu'il a entrepris pour la conservation de ses amis : il arrête les conquêtes du roi de Thrace (secours à la Hongrie en 1664), va au secours d'Admète (la Suède), foudroie les fils de Neptune qui l'ont insulté (les Barbaresques d'Alger et de Tripoli), secourt Thésée aux prises avec les Furies (captifs délivrés), brise les chaînes de Prométhée (secours à ses alliés).* IV, *Ce qu'il a exécuté pour l'honneur des dieux : il renverse les Géants qui voulaient escalader le ciel (l'impiété affaiblie), ruine la ville de Troie qui a violé sa parole envers les dieux (les temples abattus), aide Atlas à porter le ciel (la religion soutenue), détruit l'Hydre (l'hérésie) dont il apporte les têtes (révocation de l'édit de Nantes). Enfin des peuples de toutes les parties du monde élèvent en l'honneur d'Hercule deux colonnes et y gravent ses belles actions*<sup>56</sup>. On retrouvera ces interprétations, ou d'autres du même genre.

Le mythe herculéen, sous Louis XIV, sembla brièvement appelé à remplacer celui d'Apollon en peinture<sup>57</sup>, mais ce succès fut éphémère. En musique, sa popularité resta stable. *Ercole amante* semble donner une image négative du héros, qui délaisse pour Iole son épouse Déjanire, se pose en rival de son fils et finit bigame dans l'au-delà en épousant la Beauté, mais on sait que le sujet doit être vu symboliquement<sup>58</sup>, comme une purification par l'épreuve avant la récompense suprême, *Virtù che soffre Alfin mercede impetra* ; ainsi Hercule et la Beauté unis peuvent prédire sans impertinence *Cosi un giorno avverrà... Che altro gallico Alcide arso d'affetto Giunga in pace a goder bellezza iberà*. L'*Alcide* de Marin Marais et Louis Lully reprend la passion d'Alcide pour Iole et sa mort, sans son apothéose ; il souffre de cet amour coupable et on comprend qu'il est victime, malgré ses prières, de l'éternelle haine de Junon. Mais dans *Omphale*, le héros est tueur de monstres à l'acte I, puis amoureux jaloux qui se sacrifie en découvrant que son rival est son meilleur ami : variation sur le thème d'*Alceste*, où on l'a vu vainqueur de Lycomède, des Enfers et de lui-même, face à l'inébranlable fidélité

---

gaulois », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, 1967, p. 176-197. J. P. Néraudau, *l. c.*, p. 67-69.

<sup>56</sup> Cité par J. L. Martinoty, « *Ercole amante*, le pouvoir et les machines », plaquette de l'enr. Erato 1980.

<sup>57</sup> G. Sabatier, *l. c.*, p 215-240.

<sup>58</sup> J. P. Martinoty, *Voyages à l'intérieur de l'opéra baroque*, Paris 1991, p. 83-103. Voir « Rose ou noir à l'opéra ».

d'Alceste envers Admète. Dans le prologue d'*Issé*, il rassure les Hespérides après avoir vaincu le dragon à l'entrée de leur jardin, *Craignez-vous que mon bras vienne vous asservir Et faire de vos fruits un injuste pillage ? Non, je ne viens point les ravir, Mais je veux que le monde avec vous les partage. Après avoir signalé tant de fois Et ma justice et ma puissance, Je ne pouvais pas mieux couronner mes exploits Qu'en donnant aux mortels la paix et l'abondance. Téléphe* l'amène à la fin *ex machina* mais décrit dans le prologue son apothéose et son mariage avec la Jeunesse, Apollon rappelant ses exploits<sup>59</sup>. Même au XVIII<sup>e</sup> siècle, il est encore célébré : au début d'*Hercule mourant*<sup>60</sup>, Déjanire se plaint de sa générosité, qui lui fait délaissier sa famille pour combattre les monstres et servir le Bien, *Il vit pour l'univers, il ne vit plus pour nous, Faible, plaintive, errante, aux larmes condamnée, Sa famille est abandonnée, Il dédaigne les soins et de père et d'époux*. Par les conseils de Philoctète, Hercule triomphe de son amour coupable pour Iole, dont il donne la main à son fils Hilus. À sa mort, un chœur où se mêlent les divinités et les hommes chante *Que sa gloire soit à jamais Des vertus l'espoir et l'exemple, Et l'épouvante des forfaits* (V 6).

C'est cependant sous les traits du Soleil/Hélios et d'Apollon que le roi sera le plus souvent représenté, pour incarner la continuité du royaume. Le mythe solaire de la royauté vient de la plus haute antiquité et a déjà servi en France. À la naissance de Louis XIV, chacun a relevé l'importance du thème solaire dans son horoscope. Campanella le voit réaliser *Heliaca*, sa *Cité du Soleil*. Bois-Hus salue *ce Soleil qui s'avance, Et, né depuis une heure, atteint déjà midi... Rayon illustre de Bourbon*<sup>61</sup>. Qualifié dès *Orfeo* en 1647 de Soleil, sa mère étant l'Aurore, Louis XIV adopte très tôt le mythe. Le choix du soleil comme « devise » ou emblème, avec le célèbre *Nec pluribus impar*, apparaît dès le début du règne personnel, au carrousel de 1662. Le roi aurait été séduit tout enfant, à une fête pour le fils du landgrave de Hesse en 1645, par le spectacle d'Atto Melani en Phébus dans le palais du Soleil, chantant un air « insurpassable »<sup>62</sup>. Apollon Pythien tueur de monstres, Apollon dieu des arts, le Soleil sur son char éclairant le monde sont des images usuelles du roi, sauf dans *Phaéton* par un faux paradoxe. J. Werner peint une *Allégorie de Louis XIV en Apollon dans le char du Soleil, précédé par l'Aurore et accompagné par les Heures* et *Le roi Louis XIV sous la figure d'Apollon tirant le serpent Python*, G. Rousselet peint *Louis XIV, en Apollon, conduit un quadrigé au-dessus du jardin royal*. En peinture et en sculpture, le thème de la monarchie solaire et apollinienne connaît assez tôt un certain déclin<sup>63</sup>. En musique, il subsiste pendant tout le règne et au-delà.

C'est tout l'Olympe, voire plus, qu'il faut mobiliser, avec parfois une certaine fantaisie qu'on retrouve dans d'autres arts, peut-être avec moins de flexibilité, comme dans *L'Assemblée des Dieux* de Noret. Mais les grands cycles picturaux

<sup>59</sup> *Alcide*, Campistron, Paris 3.2.1693. Destouches, *Omphale*, Houdar de la Motte, Trianon 27.2.1700. Destouches, *Issé*, Houdar de la Motte, Fontainebleau 7.10.1697 (et avec prologue Trianon 17.12.1697, pour le mariage du duc de Bourgogne). Campra, *Téléphe*, Danchet, Paris 28.11.1713.

<sup>60</sup> Dauvergne, *Hercule mourant*, Marmontel, Paris 3.4.1761.

<sup>61</sup> *Le Miroir du Destin*, 1638. Cf. J. P. Néraudau, *l. c.*, p. 35-45.

<sup>62</sup> P. Barbier, *La maison des Italiens*, Paris 1998, p. 54. Atto Melani fut non seulement chanteur et compositeur, mais aussi agent secret de Mazarin puis du roi (comme d'autres membres de sa famille).

<sup>63</sup> Sur le thème dans les appartements royaux, les jardins et fontaines de Versailles, et sur son éclipse, J. P. Néraudau, *l. c.* et G. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, p. 192-214.

## La monarchie des lys

exigent un héros unique et il était logique, au plafond de la Galerie des Glaces ou dans l'escalier des Ambassadeurs, de montrer le roi lui-même, assisté il est vrai par les dieux : *Les divinités fabuleuses sont représentées ici avec une telle économie qu'il est facile... d'y apercevoir tous les attributs de la royauté parfaite... Les symboles ne paraissent plus que les caractères allégoriques des grandes qualités du roi*<sup>64</sup>. À l'opéra, un « portrait composite » est plus simple encore : dans le prologue, plusieurs divinités se complètent. Dans l'opéra lui-même, le héros est en général une figure du roi, parfois proclamée<sup>65</sup>, et reçoit l'aide de diverses déités. Pallas aide Cadmus, *Protéger la vertu d'un prince magnanime, C'est le plus doux emploi des dieux*. Elle protège aussi Télémaque de la jalousie de Calypso. Neptune ressuscite Acis, rétablissant la justice, et pour les dieux marins le *plus doux plaisir est de suivre ses lois* ; il ressuscite de même Alcyone et Céix, *Les Dieux, touchés d'une flamme si belle, N'ont permis vos malheurs que pour les réparer*. Mars met à l'épreuve la vaillance de Cadmus, *Si Cadmus veut me satisfaire, Qu'il achève, s'il peut, de mériter mon choix !... On ne satisfait Mars que par de grands exploits*. Diane encourage Alcide à ramener Alceste des Enfers, *Le dieu dont tu tiens la naissance Oblige tous les dieux d'être d'intelligence En faveur d'un dessein si beau*. Elle se réjouit du retour de Louis et invite le Tibre à *chanter avec nous le plus parfait des rois*. Des divinités mineures viennent assister le héros : Éole affirme *Le ciel protège les héros*. Mercure, un Cyclope au nom de Vulcain, une nymphe guerrière au nom de Pallas, une divinité infernale au nom de Pluton, viennent armer Persée qui veut défendre un peuple infortuné : *L'assistance des dieux vous sera nécessaire, Ils veulent vous l'offrir, ne la négligez pas... C'est pour vous que Vulcain, de ses mains immortelles, A forgé cette épée et préparé ces ailes... Prenez le bouclier de la sage Pallas... Ce casque vous est présenté Au nom du souverain de l'empire des ombres. Que l'enfer, la terre et les cieux, Que tout l'univers favorise Votre généreuse entreprise*<sup>66</sup>. Ce héros tueur de monstres, sauveur des belles et des faibles, victorieux et sage, peut s'appeler Cadmus, Thésée, Persée, Bellérophon ou Amadis, nul n'ignore que son vrai nom est Louis : *Sous une injuste loi je vous vois asservie, Serait-ce vous aimer que le pouvoir souffrir ? –N'as-tu point admiré l'ardeur noble et guerrière Dont il court au péril et s'expose au trépas ? – Bienheureux qui peut naître Sous un règne si glorieux. Un roi digne de l'être Est le don le plus grand des cieux -Honorons à jamais le glorieux héros... Tour à tour la terre et les flots Sont le théâtre de sa gloire - Le plus grand des héros rend le calme à la terre, Il fait cesser les horreurs de la guerre, Jouissons à jamais des douceurs de la paix -Sans cesse vous volez de victoire en victoire*<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> L. C. Le Fèvre, *Grand escalier* du château de Versailles, dit *Escalier des Ambassadeurs*, 1725. Sur l'escalier et la galerie, G. Sabatier, *l. c.*, p. 146-191, 199-207, 219-238, 242-429.

<sup>65</sup> Lully, *Épître dédicatoire de Persée*. La Fontaine, rimant pour Lully la dédicace d'Amadis au roi : *Amadis fut doux, gracieux, vaillant, de haut courage. J'y trouverais votre air, à tout considérer, Si quelque chose à vous pouvait se comparer*.

<sup>66</sup> Lully, *Cadmus et Hermione*, Quinault, Paris 1673, IV 5. Campra, *Télémaque*, *Fragments des Modernes*, Danchet, 11.11.1704. Destouches, *Télémaque et Calypso* (Pallas récompense aussi le héros dans *Thésée de Lully*). Lully, *Acis et Galatée*, III 8. Marais, *Alcyone*, V 5. Lully, *Cadmus et Hermione*, III 7. Desmarest, *La Diane de Fontainebleau*. Lully, *Alceste*, I 9. Lully, *Persée*, II 7 à 10.

<sup>67</sup> Lully, *Cadmus et Hermione*, II 4. Lully, *Thésée*, Saint-Germain-en-Laye, 11.1.1675, II 3, et V, sc. finale. Lully, *Persée*, IV 7. Lully, *Bellérophon*, Th. Corneille, Paris 31.1.1679, V 3. Lully, *Amadis*, Quinault, Paris 16.1.1684, I 1.

Ce monarque si bien assisté par le ciel est un prince chrétien, comme tel juste et pacifique. Ses lois font régner la justice, sa guerre est toujours juste : elle est voulue par ses ennemis jaloux, mais il la fait pour établir et consolider une juste paix. Le *Ballet comique de la Reine* en 1581 déployait déjà ces thèmes. *Quand (les nymphes) chantaient de France Les lois, les Rois, l'abondance, Leurs vers tant plus nous plaisaient*, clament les Satyres. Les Vertus renchérissent, *Dieux puissants, suivez à la trace Les Vertus qui sont votre race, Et la France que vous gardez. Les mortels m'appellent Prudence... Quand du ciel je suis descendue, Hôtesse je me suis rendue De la raison de ce grand Roi. Moi, Tempérance modérée, Reine de la saison dorée, Je l'ai en naissant allaité -Et moi, j'ai sa poitrine empreinte Du sage mépris de la crainte -Il tient pour le droit et le vice Égale le loyer et supplice Dedans sa balance de poids, Par lui la France est à cette heure De moi, Justice, la demeure, Et le temple honoré des lois.* La Voûte dorée salue la venue de Jupiter, *Ô bienheureux aussi le navire français Éclairé de ses feux, bienheureuses leurs lois, Qui banniront d'ici les crimes et la guerre.* Jupiter achève, *Chère Pallas, fille, regarde-moi, Demeure ici, tu es sœur de ce roi, Ce roi mon fils, fleur du sceptre de France : Fais des regards de Méduse changer Ses ennemis et son peuple ranger Sous sa loi juste, humble d'obéissance.* Dix ans plus tôt, ces thèmes avaient inspiré Ronsard pour l'entrée de Charles IX et Élisabeth d'Autriche<sup>68</sup>. Ils reparaîtront sans cesse.

*Ses justes lois, Ses grands exploits, Rendront sa mémoire éternelle*, chantent les Heures au prologue d'*Atys* en 1676. *Heureux l'Empire Qui suit ses lois*, répond un an plus tard la Renommée dans le prologue d'*Isis*, Saturne et sa suite reprennent dans le prologue de *Phaéton*, *Une heureuse paix est la loi Que ce vainqueur impose... La paix et la justice Vont régner avec les jeux.* Au prologue d'*Armide*, la Sagesse et la Gloire proclament à voix alternées *Chantons, chantons la douceur de ses lois... Chantons, chantons ses glorieux exploits*<sup>69</sup>. Dans la *sérénade à trois voix* de Vivaldi, *La Senna festeggiante*, la Vertu et l'Âge d'Or arrivent à Paris pour chanter avec la Seine le règne merveilleux du jeune Louis XV, *Pietà, dolcezza, fanno il suo volto, Virtù, Grandezza, fanno il suo cor. Del bel pensiero Giustizia è Duce, che del suo Impero fassi splendor*, s'exclame le fleuve et les trois divinités souhaitent *Il destino, la sorte e il fato prenda legge dal tuo cor*<sup>70</sup>. En 1749, dans le prologue de *Naïs*, le chœur des dieux implore Louis XV/Jupiter, vainqueur des Géants<sup>71</sup>, *Règne, donne des lois à tout ce qui respire*, et Jupiter répond, *Dans une heureuse intelligence, Veillez, Dieux, sur la terre au bonheur des mortels. Qu'ils révèrent mes lois sans craindre ma puissance, Ce n'est qu'à la reconnaissance Que je veux devoir des autels.*

La paix doit s'établir d'abord à l'intérieur : dans *Ercole amante*, créé en 1662 mais commandé en 1659, Vénus fait clairement allusion à la fin de la Fronde,

<sup>68</sup> F. Yates, « L'entrée de Charles IX et de la reine son épouse dans Paris (1571) », *Astrée*, p. 215-255.

<sup>69</sup> Lully, *Atys*, Quinault, Saint-Germain 10.1.1676, *Isis*, Quinault, Saint-Germain 5.1.1677, *Phaéton*, Quinault, Versailles 6.1.1683, *Armide*, Quinault, Paris 15.2.1686.

<sup>70</sup> *Il parte*, n° 13 (La Seine, selon l'usage italien pour les rôles de fleuves, est chantée par un baryton-basse qui doit couvrir plus de deux octaves) et n° 19. Non datée, l'œuvre souligne l'extrême jeunesse du roi, *pargoletto*, et la solennité du ton implique une grande occasion. Il paraît vraisemblable d'y voir une commande d'un Français ou d'un Italien francophile lors du sacre en 1722. Le livret est de Domenico Lalli (Sébastien Biancardi, 1679-1741, Napolitain réfugié à Venise après une accusation de vol, et librettiste fréquent de Vivaldi).

<sup>71</sup> Rameau, *Naïs*, opéra pour la paix, Cahusac, Paris 22.4.1749, pour la paix d'Aix-la-Chapelle.

## La monarchie des lys

*Ogn'impero ha ribelli, Trasgressori ogni legge, Or come questi e quelli Giusta forza corregge... Superare a tuo pro spero il rigore* (I 2). Dès 1670, le Roi, sous l'habit de Neptune, affirme sa tranquillité dans les *Amants Magnifiques*, *On trouve des écueils parfois dans mes États, On voit quelques vaisseaux y périr par l'orage, Mais contre ma puissance on n'en murmure pas, Et chez moi la vertu ne fait jamais naufrage*<sup>72</sup>. Sans doute pourtant la guerre civile au premier acte de *Thésée* fait-elle allusion aux conspirations de l'année précédente pour livrer des places à l'étranger ou détacher du royaume des provinces érigées en républiques indépendantes avec l'aide de l'Espagne et des Provinces-Unies<sup>73</sup>, *Les mutins sont vaincus, leurs chefs sont immolés, Leur vaine espérance est détruite, Tous les peuples voisins qu'ils avaient appelés Sont dans nos fers ou sont en fuite*<sup>74</sup>.

Mais la nouvelle, quelques jours avant la création de *Thésée*, de la victoire de Turckheim, a peut-être amplifié dans le prologue la résonance des promesses de Mars : Vénus s'inquiète, *Pourquoi déchaînez-vous Contre un héros vainqueur tant d'ennemis jaloux ? Faut-il que l'univers avec fureur conspire Contre ce glorieux empire Dont le séjour nous est si doux ?* Mars la rassure, *Un nouveau Mars rendra la France triomphante, Le destin de la guerre en ses mains est remis, et si j'augmente Le nombre de ses ennemis, C'est pour rendre sa gloire encor plus éclatante,...* *Malheur, malheur, à qui voudra contraindre Un si grand héros à s'armer.* La recherche de la paix, son maintien, son retour, sont d'abord affaire de politique étrangère. La paix est indissociable de la victoire : quand le roi préfère ses bienfaits à de nouvelles conquêtes, sa gloire reste intacte et éclatante. *La Gloire vous appelle, Ne soupirez plus que pour elle*, ordonne la fée Logistille à Roland, et cette gloire militaire est bien celle du roi lui-même, non de ses maréchaux, *Il est encor plus grand par ses travaux guerriers, Et sa propre valeur a cueilli les lauriers Dont il est couronné des mains de la victoire.* Quand la nymphe de la Seine se lamente, *Hélas, superbe Gloire, hélas ! Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas,* la Gloire réplique *Puisque tu vois la Gloire, ton héros n'est pas loin,* et les nymphes des Tuileries et de la Marne peuvent s'exclamer *Qu'il est doux d'accorder ensemble La Gloire et les Plaisirs.* Plaisirs et Jeux s'inquiètent, devant le décor qui reproduit les

<sup>72</sup> Lully, Molière, Saint-Germain 7.2.1670, 1<sup>er</sup> Intermède.

<sup>73</sup> La conjuration du Roussillon devait ouvrir à l'Espagne Perpignan, Villefranche-de-Conflent, Collioure, Salces, Prades et Céret. Avec Gilles du Hamel de Latréaumont et Franciscus Affisius Van den Enden (ancien professeur de Spinoza installé à Paris), le chevalier Louis de Rohan voulait livrer Quillebeuf aux Hollandais, soulever la Normandie transformée en *république libre* et enlever le roi et son fils. Le protestant Jean-François de Paule de Sardan (auteur du pamphlet *L'Europe esclave si l'Angleterre ne rompt ses fers*, appel ouvert à la lutte anti-française traduit en plusieurs langues), voulait soulever la Guyenne, le Languedoc, le Dauphiné et la Provence et en faire une Confédération indépendante comme les anciennes fédérations huguenotes du Midi (mais beaucoup plus vaste). Les contacts probables entre les complots de Rohan et de Sardan sont mal connus. Rohan prépara une alliance avec Guillaume d'Orange en Hollande et le gouverneur Monterey aux Pays-Bas (avec l'accord de la régente d'Espagne). Sardan conclut un traité avec Guillaume d'Orange le 21.4.1674 et un autre avec l'Espagne le 23.7.1674 (Sardan n'ayant jamais pu être arrêté, ses projets furent prolongés, sans résultats, en 1675 et 1677). Les trois projets échouèrent grâce à l'efficacité des services de renseignement français et en particulier grâce à La Reynie. Cf. K. Malettke, *Opposition und Konspiration unter Ludwig XIV. Studien zu Kritik und Widerstand gegen System und Politik des französischen Königs während der ersten Hälfte seiner persönlichen Regierung*, Göttingen 1976, et « Complots et conspirations contre Louis XIV dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, École Française de Rome 1996, II, p. 347-371.

<sup>74</sup> Lully, *Thésée*, I 8.

jardins et la façade de Versailles, *Le maître de ces lieux n'aime que la Victoire... Il néglige ici les plaisirs, Et tous ses soins sont pour la Gloire*. Vénus reproche à la Gloire d'occuper les cœurs et Mars doit réconcilier la bravoure et les amours. La Gloire doit protéger son temple contre la jalousie du Temps et faire célébrer les défenseurs des Vertus par les *doux enfants de la Paix*, les Arts et les Jeux. Mnémosyne, la Victoire et Polymnie s'unissent pour ériger un trophée à la gloire et aux mérites du roi<sup>75</sup>. La gloire du royaume des lys est chantée dès le *Ballet comique de la reine, Le lys blanchissant en fleur Est d'un beau jardin l'honneur, Le pin est roi du bocage : Sur les autres rois aussi Ce grand roi paraît ainsi En bonheur et en courage*. Le relais est pris par l'*Orfeo* de Rossi, où la Victoire répond à l'appel des guerriers, *Eccomi ! E quando mai, Galliche invitte schiere, Al vostro ardir mancai ? Seguo guerriera anch'io queste bandiere. Anzi, quei Gigli d'Oro Che lampeggiano in loro Son caratteri miei che dicono chiaro : « Ceda al Franco Monarco ogni riparo ». Eccomi ! Io son colei Che il vostro Regno accolsi In cuna di Trofei, E mille palme alla sua fronte avvolsi, Colei che fà al suo Impero Tremar ogn'Emisfero, E che posi per lui pur dianzi il freno All'immenso Oceano, al bel Tirreno*. Les *Galliche invitte schiere* garderont longtemps leur part d'hommage, *Protecteurs de l'État et défenseurs des rois, À vos bras éprouvés toute gloire est aisée*<sup>76</sup>.

Cette gloire ne peut être occultée par les jaloux : *Alcinoüs, ce roi que l'univers admire En ces heureux climats exerce son empire. En vain mille ennemis, dans leurs jaloux transports, Ont fait contre lui seul les plus puissants efforts. Contraint d'armer son bras, il n'a pris son tonnerre Que pour mieux affermir le repos de la Terre. Ce monarque attentif au bonheur des humains Se plaît à protéger les droits des souverains. Il est des affligés la plus ferme espérance*. Flore peut dire aux bergers *Vos vœux sont exaucés, Louis est de retour, Il ramène en ces lieux les plaisirs et l'amour, Et vous voyez finir vos mortelles alarmes. Par ses vastes exploits son bras voit tout soumis, Il quitte les armes, Faute d'ennemis*. Alceste célèbre le passage du Rhin. Contre cette gloire, dit la Renommée, rien ne prévaut : *Publions en tous lieux Du plus grand des héros la valeur triomphante, Que la terre et les cieux Retentissent du bruit de sa gloire éclatante, C'est lui dont les dieux ont fait choix Pour combler le bonheur de l'empire françois, En vain pour le troubler tout l'univers conspire, C'est en vain que l'Envie a ligué tant de rois, Heureux l'empire Qui suit ses lois, et Neptune approuve, Mon empire a servi de théâtre à la guerre,... C'est le même vainqueur si fameux sur la terre Qui triomphe encor sur les eaux*. Au lendemain d'Agosta et de Palerme, la marine a sa part de gloire, mais la puissance navale était célébrée dès 1670, quand elle se construisait : *Le Ciel, entre les dieux les plus considérés, Me donne pour partage un rang considérable, Et me faisant régner sur les flots azurés, Rend à tout l'univers mon pouvoir redoutable. Il n'est aucune terre, à me bien regarder, Qui ne doive trembler que je ne m'y répande, Point d'États qu'à l'instant je ne puisse inonder Des flots impétueux que mon pouvoir commande. Rien n'en peut arrêter le fier débordement, Et d'une triple*

<sup>75</sup> Lully, *Alceste*. Lully, *Thésée*, pr. Desmarest, *Didon*, Mme de Saintonge, 13.9.1693, pr. Campra, *Alcine*, Danchet, 15.1.1705, pr. Rameau, *Les Fêtes de Polymnie*, Cahusac, 12.10.1745.

<sup>76</sup> Lully, *Roland*, Quinault, Versailles 8.1.1685, V. *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, Quinault et Molière, Paris 15.11.1672. Sacchini, *Œdipe à Colone*, Guillard, Versailles 4.1.1786, I 1



## La monarchie des lys

*digue à leur force opposée On les verrait forcer le ferme empêchement Et se faire en tout lieu une ouverture aisée*, prévenait Louis-Neptune au début des *Amants Magnifiques*. Après Nimègue, Apollon dieu des arts, sur le Parnasse avec Pan, Bacchus et les Muses, chante le héros qui a rendu la paix au monde : *Le plus grand roi de l'univers Vient d'assurer le repos de la terre... Par lui tous nos champs refleurissent, Les tranquilles plaisirs par lui sont de retour, De son seul nom nos échos retentissent... Chantons, chantons le plus grand des mortels, Chantons, chantons un roi digne de nos autels*<sup>77</sup>.

En vain la Discorde tente d'enchaîner la Paix, l'Abondance, la Félicité et leur suite, la Victoire la précipite aux abîmes et pour redoubler les symboles, Jupiter foudroie les Géants. L'empereur et les princes allemands protestent-ils contre les « réunions » ? *Rien ne peut nous troubler, la Discorde est aux fers, L'Envie en vain frémit de voir les biens qu'il cause... Son Tonnerre inspire l'effroi Dans le temps même qu'il repose*. L'ultimatum français débouche sur la trêve de Ratisbonne du 15 août 1684, « anticipée » de quelques mois par *Amadis* : *Ce héros triomphant veut que tout soit tranquille, En vain, mille envieux s'arment de toutes parts, D'un mot, d'un seul de ses regards, Il sait rendre, à son gré, leur fureur inutile, C'est à lui d'enseigner Aux maîtres de la terre Le grand art de la guerre, C'est à lui d'enseigner le grand art de régner*. Les bergers peuvent aussi se réjouir, *Louis est de retour, Il sort des bras de la Victoire Et vient rassembler à leur tour Les Plaisirs égarés dans ces bois d'alentour*. Le magicien Démogorgon célèbre la victoire, *La guerre impitoyable et ses fureurs affreuses Ne ravageront point vos retraites heureuses, Tout cède au plus grand des héros, En vain l'Envie et la Rage s'assemblent, Il ne punit ses ennemis qui tremblent Qu'en les condamnant au repos... Il avait mis aux fers la Discorde inhumaine, En vain elle a rompu sa chaîne, Il l'enchaîne encore une fois*. En juillet 1685 chez Seignelay, à l'Orangerie de Sceaux, Lully et Racine accueillent le roi par l'*Idylle sur la Paix*, qui salue les derniers exploits militaires, la prise de Luxembourg le 4 juin 1684, les bombardements d'Alger de 1682 à 1684 et de Tripoli le 23 juin 1685 : *Ses ennemis offensés de sa gloire Vaincus cent fois et cent fois suppliants, En leur fureur de nouveau s'oubliant Ont osé dans ses bras irriter sa victoire. Qu'ont-ils gagné, ces esprits orgueilleux Qui menaçaient d'armer la terre entière ? Ils ont vu de nouveau resserrer leur frontière, Ils ont vu ce Roc sourcilleux, De leur orgueil l'espérance dernière, De nos champs fortunés devenir la barrière... Son bras est craint du couchant à l'aurore, La foudre quand il veut tombe aux climats gelés, Et sur les bords par le soleil brûlés : De son courroux vengeur sur le rivage more La terre fume encore*. Même les premiers succès de Guillaume d'Orange, de 1688 à 1690, n'ébranlent pas l'optimisme : les Titans jaloux de Jupiter tentent de le renverser quand la Félicité promet aux peuples une ère heureuse, mais ils sont foudroyés<sup>78</sup>.

Toujours juste, la guerre du roi n'est jamais voulue par lui : fréquent pendant la guerre de la Ligue d'Augsbourg, le thème devient omniprésent au long de la succession d'Espagne. *Sa gloire est un supplice à ma jalouse haine, Assez et trop*

<sup>77</sup> Élisabeth Jacquet de la Guerre, ct *Le Sommeil d'Ulysse*, 1714. M. A. Charpentier, *Le Malade imaginaire*, Molière, 10.2.1673, pr. Lully, *Isis*, pr. Lully, *Bellérophon*, pr.

<sup>78</sup> Lully, *Proserpine*, pr. et I 1, *Phaéton*, pr., *Amadis*, pr. *Églogue de Versailles*, Quinault, 16.7.1685, Roland, pr. Colasse, *Énée et Lavinie*, Fontenelle, Paris 7.11.1690, pr.

*longtemps sa clémence m'enchaîne... Des vaincus qu'il retient par menace, Relevons l'espérance et l'audace,... Que le joug de Louis leur paraisse outrageux,* menace la Discorde dans *Les Arts florissants*. Dans *Les Plaisirs de Versailles*, le chœur espère, *Grand roi tout couvert de lauriers, Puissent sans tarder tes armes florissantes, Malgré les têtes renaissantes De cette hydre opposée au bonheur de la paix, Remplir tes généreux souhaits.* Après Steinkerque, la Victoire se proclame française : *Depuis longtemps la France est mon séjour,... Ne craignez pas que la Victoire Favorise jamais les jaloux de sa gloire. Ils ne cherchent à triompher Qu'afin de prolonger la guerre, Louis combat pour l'étouffer Et rendre le calme à la terre... Il vaincra tant de fois sur la terre et sur l'onde Que ses ennemis terrassés Malgré tous leurs projets seront enfin forcés De souffrir le repos qu'il veut donner au monde.* Certes, les ennemis la sollicitent, *En vain la fureur qui nous guide Nous arme tous contre un roi fortuné, Malgré tous nos efforts ce monarque intrépide De vos lauriers est toujours couronné,* mais elle les écarte, *Peuples, n'espérez pas que votre destin change, Il ne m'est pas permis de m'attacher à vous, L'invincible héros dont vous êtes jaloux, Malgré moi, quand il veut, à sa suite me range, En vain à ses projets je voudrais m'opposer, Sa prudence me force à les favoriser.* D'ailleurs, la guerre ne se livre pas sur le sol français et on ne manque pas de le souligner. La Victoire s'adresse aux Français, *Habitants des climats heureux Qui du plus grand des rois forment le riche empire, Venez vous occuper des plaisirs et des jeux Qu'un parfait bonheur inspire.* Un habitant, puis un pâtre, acquiescent : *De tous nos ennemis la fureur et les armes Ne nous font point sentir d'alarmes, Nous ne craignons point leurs projets, Nous pourrions ignorer qu'ils ont rompu la paix, Si pour célébrer nos conquêtes Nous n'étions obligés de préparer des fêtes... Nous jouissons au milieu de la guerre Des biens d'une profonde paix... Quatre ans plus tard, on le redit, le plus grand des héros de la terre,... Occupé nuit et jour du soin de ses sujets, Au milieu de la guerre Leur fait goûter une profonde paix.* Dans le prologue de *Vénus et Adonis*, Palémon, puis Mélicerte le redisent encore, *En vain l'impitoyable Mars Fait voler sa fureur aux deux bouts de la terre, Nous jouissons d'un calme heureux, À l'abri des lauriers du plus grand roi du monde –Ce roi toujours victorieux Détourne loin de nous la guerre et les alarmes.* Quand les succès français en Italie permettent d'espérer une fin à la guerre de la Ligue d'Augsbourg, Pan et la Paix dialoguent : *Un doux repos suspend les troubles de la guerre, Dans vos tranquilles champs les jeux vont revenir, Et Mars, las d'alarmer la terre, Leur permet de s'y réunir... Chantez la valeur et la gloire Du héros qui vous rend heureux –La Paix : Un roi que le ciel a fait naître Pour partager les soins et le pouvoir des dieux Fixe mon séjour en ces lieux. C'est lui qui sur ces bords m'ordonne de paraître. La guerre contre moi ligue tous les mortels... Mais contre leur rage funeste, Ce héros m'offre un sûr appui, Et son empire est aujourd'hui Le seul asile qui me reste –Pan : Vainqueur de cent peuples jaloux, Il ne porte chez eux le flambeau de la guerre Que pour forcer leur injuste courroux D'accepter le repos qu'il veut rendre à la terre.* La critique des ennemis semble viser le duc de Savoie, dont les États étaient occupés par la France (à l'exception de Turin) et qui était réduit à tenter de les reconquérir : *C'est en vain qu'à ses ennemis Son cœur se montre favorable. Leur orgueil mille fois soumis Renaît du malheur qui l'accable – Pan : De leurs derniers efforts tout l'effet se réduit À pouvoir immoler leurs peuples*

## La monarchie des lys

*en alarmes À toutes les horreurs de Mars, Et contre leurs propres remparts Tourner la fureur de leurs armes*<sup>79</sup>.

Dès Ryswick, on chante un roi qui borne ses souhaits À donner le calme à la terre, Prêt à quitter son tonnerre, Si les ennemis de la paix Ne le forçaient à leur faire la guerre. Vénus profite de la paix rendue par le roi à l'Europe pour faire forger malgré la Discorde les flèches de l'Amour. Une paix glorieuse semble désormais établie : Minerve fait élever par les divinités des arts un théâtre magnifique : *Célébrez un roi plein de gloire, Ses travaux vous ont fait un repos précieux, Mille exploits éclatants consacrent sa mémoire, Il sait à ses drapeaux enchaîner la victoire*. Zirphée, sur le monument « au plus grand des héros », efface le nom d'Amadis au profit du roi et le glorifie avec le chœur : *Il est l'honneur de l'univers, ... Quel héros, sur ses pas, enchaîne la victoire, Qu'il abat d'ennemis, qu'il brise de remparts, En vain tout l'univers s'arme contre sa gloire, Il triomphe de toutes parts. Goûtez, mortels, une paix salutaire, C'est un héros qui s'en rend le soutien, ... Il bannit la guerre, N'en craignez plus rien, Il prend le soin du bonheur de la terre, Et c'est aux dieux qu'il se remet du sien, S'il est le héros de la guerre, il est encor le héros de la paix*<sup>80</sup>. La même année, les grands dieux le récompensent, car son but est toujours noble : Jupiter et Junon : *Que tout réponde à ses désirs, Que son bonheur soit égal à sa gloire ; (avec Neptune et Cybèle) Lui seul prend soin de sa mémoire, Prenons le soin de ses plaisirs* – Jupiter : *Contre lui la Discorde armait mille ennemis, Elle allumait des feux plus craints que le tonnerre, Les larmes, le sang et les cris Signalaient sa fureur aux deux bouts de la terre*<sup>81</sup>, *Le roi toujours vainqueur a repoussé ses traits, mais il n'a cherché dans la guerre D'autre triomphe que la paix* – Chœur : *Qu'à suivre ses lois tout s'empresse, Que l'amour dans les cœurs lui dresse des autels, Qu'il règne et triomphe sans cesse, Qu'il assure à jamais le repos des mortels*<sup>82</sup>. Tout semblait en effet tranquille, la succession d'Espagne étant réglée par des accords secrets.

Mais en cette même année 1699, la mort prématurée du jeune prince de Bavière, héritier sur lequel s'étaient accordées les puissances, détruit ces espoirs : il n'y a plus de vrai compromis possible et à la fin de l'année suivante, la mort de Charles II d'Espagne et son testament font voler en éclats cette paix fragile. Bientôt, *la Discorde a brisé sa chaîne, Elle allume ses feux et va dans tous les cœurs Inspirer sa rage inhumaine*, malgré un roi qui veut rendre l'univers tranquille. Dans les débuts heureux de la nouvelle guerre, on chante toujours la sagesse et la victoire : *La sagesse est l'appui de toutes ses conquêtes, Partout elle prévient les pas de ce héros... Célébrons la gloire éclatante, Chantons la valeur triomphante D'un roi toujours victorieux*. Mais Apollon, les Muses, les Fleuves et Naïades n'oublient pas d'invoquer la Paix, *Règne, fille du ciel, mets la Discorde aux fers*,

---

<sup>79</sup> Charpentier, *Médée*, Th. Corneille (d'ap. la tragédie de son frère), Paris 4.12.1693, pr. Marais et L. Lully, *Alcide*, pr. Colasse, *Ballet des Saisons*, Pic, 18.10.1695. Desmarest, *Vénus et Adonis*, J. B. Rousseau, 1697. Colasse, *Jason ou La Toison d'Or*, J. B. Rousseau, Paris 6.1.1696, pr.

<sup>80</sup> Gervais, *Méduse*, Boyer, Paris 19.5.1697, pr. Campra, *L'Europe galante*, Houdar de la Motte, 24.10.1697, *Le Carnaval de Venise*, Regnard, Paris 228.2.1699, pr. Destouches, *Amadis de Grèce*, Houdar de La Motte, Paris 26.3.1699, pr.

<sup>81</sup> La guerre de la Ligue d'Augsbourg et plus encore celle de la succession d'Espagne se sont livrées en partie dans les colonies et sont donc déjà des guerres presque mondiales.

<sup>82</sup> Destouches, *Marthésie*, prol.

*Heureux, heureux cent fois le Vainqueur qui ne s'arme que pour te rendre à l'univers.* Après Denain, les guerriers triomphants veulent continuer la guerre, mais Astrée, les Plaisirs et la Victoire saluent la sagesse du *plus grand des héros*, ce roi qui préfère donner la paix et le repos. Un roi qui tente de concilier ses ennemis vaincus, mais dont la clémence se heurte à une ingrate fureur : ainsi dans *Téléphe* le héros offre à Arsinoé, la princesse déçue, la main de son ami Arsame, mais elle répond par le suicide ; l'allégorie est ici encore dans la pièce aussi bien que dans le prologue. Minerve une nouvelle fois couronne ce *vainqueur qui calme la terre*, et veille avec Apollon à le divertir après Utrecht<sup>83</sup>.

Sous Louis XV, l'Amour aspire à la fin de la guerre de Pologne, *Renaiss plus brillante, Paix charmante, Sois constante, Tu fais mon attente, Les amours font tes beaux jours.* La paix vient combler les désirs des peuples, *Elle ramène les plaisirs Sur les ailes de la victoire*, et ordonne : *Rentrez, peuples vainqueurs, sous ma paisible loi, À vous rendre heureux tout conspire.* Hébé, Momus, l'Amour et les Grâces décident alors de (*voler*) *sur les bords de la Seine*, et de (*fixer leur*) *séjour aux plus heureux climats.* Plus tard, Fontenoy vaut à Louis XV/Trajan de se voir ouvrir *Le Temple de la Gloire* par Voltaire : les rois vaincus par Trajan chantent ses louanges et les peuples l'exaltent, *Ô grandeur, ô clémence !... Le ciel nous seconde, Célébrons son choix, Exemple des rois, Délices du monde, Vivons sous tes lois ; couronné par la Gloire, Trajan reste modeste et bon, Ô peuple de héros qui m'aimez et que j'aime, Vous faites mes grandeurs, Je veux régner sur vos cœurs... Dieux, protégez toujours ce formidable empire, Inspirez toujours tous ses rois.* Un chef des peuples s'écrie dans le temple d'Amathonte *Des nations il triomphe sans peine ! Sa valeur les soumet, sa bonté les enchaîne.* Au traité d'Aix-la-Chapelle, Louis XV est Jupiter vainqueur des Titans et des Géants, à qui les autres dieux (Georges II d'Angleterre/Neptune) offrent l'empire *pour prix de la valeur.* Mais Jupiter n'a *point combattu pour (leur) donner des fers. De notre amitié mutuelle Qu'un accord glorieux soit le gage fidèle, Partageons entre nous le soin de l'univers*, et chacun se réjouit, *l'accord des Dieux donne la paix au monde.* Si Thétis craint l'ivresse de la victoire, *Se laisse-t-on de vaincre ? Que pour un jeune cœur le triomphe a d'appas*, la Seine la rassure aussitôt, *Le vainqueur a banni la discorde inhumaine, Le vainqueur ramène la paix*<sup>84</sup>. Vainqueur et vertueux, le roi fait régner le bon ordre, la paix, l'orthodoxie et la prospérité : *Arbres épais, redoublez vos ombrages, Fleurs, naissez sous ses pas.* Dans une vision virgilienne, il ramène l'âge d'or, *Nous devons à notre auguste maître Le repos que nous voyons renaître, Quel objet est plus beau pour la valeur d'un roi Que le calme des cœurs qui vivent sous sa loi*<sup>85</sup>. C'est un prince parfait.

<sup>83</sup> Campra, *Tancredi*, Danchet, 7.11.1702, pr. Campra, *Télémaque, Fragments des Modernes*, Danchet, 11.11.1704 (opéra fait de fragments d'œuvres sans succès et qui tomba aussi), pr. (à partir de ceux d'*Énée et Lavinie* de Colasse et d'*Aréthuse* de Campra). J. F. Rebel, *Ulysse*, H. Guichard, Paris 23.1.1703, pr. Marin Marais, *Alcyone*, Houdar de la Motte, 18.2.1706, pr. Destouches, *Callirhoé*, P. C. Roy, 27.12.1712, pr. Campra, *Téléphe*. Destouches, *Télémaque et Calypso*, Pellegrin, 29.11.1714, pr.

<sup>84</sup> Rameau, *Castor et Pollux*, P. J. Bernard, 24.10.1737, pr. Grenet, *Le Triomphe de l'Harmonie*, Le Franc de Pompignan, Paris 9.5.1737, pr. Rameau, *Les Fêtes d'Hébé*, Montdorge, 25.5.1739, pr. Rameau, *Le Temple de la Gloire*, Voltaire, Versailles 27.11.1745, IV et V. J. M. Leclair, *Scylla et Glaucus*, D'Albaret, 4.10.1746, pr. Rameau, *Nais*, pr. Colin de Blamont, *Égine*, 1750.

<sup>85</sup> Lully, *L'Idylle sur la Paix*. Desmarest, *Vénus et Adonis*, V 5 (Adonis sauve son peuple en tuant le monstre : il représente ici le roi). La mythologie de Louis XIV vient des *Métamorphoses* d'Ovide plus que

### Nous avons le meilleur des rois<sup>86</sup>

On a rencontré Astrée : le roi, après avoir protégé ses sujets et rétabli la paix, doit réaliser le bien commun et ramener l'âge d'or. Le thème est fréquent dès le règne d'Henri IV, d'abord en poésie. Malherbe écrit dans la *Prière pour le roi Henri le Grand* les vers bien connus, *La moisson de nos champs lasserà nos faucilles, Et les fruits passeront la promesse des fleurs*. Avec le récit d'un berger, dans le *Ballet de Madame*, il complète *Un siècle renaîtra comblé d'heur et de joie... La terre en tous endroits produira toutes choses, Tous métaux seront or, toutes fleurs seront roses, Tous arbres oliviers, L'an n'aura plus d'hiver, le jour n'aura plus d'ombre, Et les perles sans nombre Germeront dans la Seine au milieu des graviers*. Racan redécouvre Astrée dans *Les Bergeries* (IV 5), *À ce coup nous voyons qu'Astrée Veut encore en cette contrée Faire éclater la splendeur de ses lois, Et que sa puissance divine Qui sur toute chose domine A même soin des bergers que des rois*. Mairet devine sa trace dans *La Silvanire* (I 6), *On dirait... que de cet âge d'or Où nos pères ont vu toutes choses paisibles, Notre seule terre encor En conserve aujourd'hui quelques restes visibles... La contrée Où la fugitive Astrée Imprima ses derniers pas, Quand la malice des hommes Encor moins que nous ne sommes, Trompeurs et malicieux, Ayant banni la foi qui l'avait retenue, Elle retournait aux cieux*.

À l'opéra aussi, *iam redit et Virgo*, le souvenir de la IV<sup>e</sup> Bucolique reparait. Au prologue de *Phaéton*, Astrée rêve de retrouver la terre, *Ma félicité ne peut être parfaite Que le ciel n'ait rendu tous les mortels heureux... J'espère encore y voir le siècle fortuné Qu'à l'univers naissant les Dieux avaient donné, Le Sort veut que bientôt ce beau temps recommence*, et Saturne lui annonce *Un héros qui mérite une gloire immortelle Au séjour des humains aujourd'hui nous rappelle. Le siècle qui du monde a fait les plus beaux jours Doit sous ce règne heureux recommencer son cours. Il calme l'univers, le Ciel le favorise... Il faut que tout fleurisse, Mortels, vivez heureux*. Astrée revient avec la Victoire saluer la bataille de Denain, dans le prologue de *Callirhoé*. La Fortune se joint à la Vertu pour l'éloge du roi, *Il veut rendre le monde heureux, Il préfère au bonheur d'en devenir le maître La gloire de montrer qu'il mérite de l'être... Les dieux ne l'ont donné que pour le bien du monde... Dans une paix profonde Il trouve une source féconde De triomphes nouveaux*. Les divinités de la Terre et des Eaux proclament *Nous goûtons une paix profonde, Les plus doux jeux sont ici-bas, On doit ce repos plein d'appas Au plus grand ROY du monde*. La paix que sa prudence accepte ramène les temps de *Saturne et de Rhée* pour les Arts florissants. Le roi sait retenir la fureur de ces flots *Par la sage équité du pouvoir (qu'il) exerce, Et laisser en tous lieux, au gré des matelots, La douce liberté d'un paisible commerce*. Plus tard, Astrée, accompagnée des plaisirs et des amours, empêchera Vulcain et les Cyclopes de forger de nouvelles armes. L'Âge d'Or promet au roi *per tributarti ogn'ora L'Aurea Etade vedrai, E già ch'in te la speme riposta è di mia pace, Io qui per sempre vita trarrò tranquilla. Onde il mio nome viva ne'figli tuoi, Viva fintanto che duri il mondo E*

---

de Virgile (J. P. Néraudeau, *l. c.*), peut-être parce que le XVII<sup>e</sup> siècle délaisse la légende troyenne des Francs. L'allusion à l'âge d'or vient de la IV<sup>e</sup> Bucolique, non de l'*Énéide*.

<sup>86</sup> Salieri, *Tarare*, Beaumarchais, Paris 8.6.1787 (plusieurs fois révisé pendant la révolution).

*non vi sia ch'il tolga, S'ei nel Caos primier pria non si sciolga.* Du Roi-Soleil vient la vie, *Je suis la source des clartés...* On souhaite au roi *Sii tu sempre in pace amato, Ed in guerre paventato, Per amor, per maestà, per giustizia e per valor.* Jupiter, avant d'annoncer la naissance de l'héritier royal, vante l'avenir heureux qui se prépare : *Que le sort aux mortels prépare de beaux jours ! Rien ne peut plus troubler le ciel, la terre et l'onde, L'Amour qui me seconde De leur félicité vient d'assurer le cours*<sup>87</sup>.

Aimé, ce roi l'est en effet : *Ce qu'on fait pour Louis, on ne le perd jamais... Louis est le plus grand des rois, Heureux, heureux qui peut lui consacrer sa vie,* chantent Flore et sa suite au début du *Malade imaginaire*. Le Soleil l'explique au prologue d'*Hésione* : *Vous vivez sous les lois d'un héros glorieux, Aimé, craint des mortels, favorisé des dieux, Votre repos fait son unique envie, Qu'un même soin vous inspire aujourd'hui, Votre bonheur dépend d'une si belle vie, Ne faites des vœux que pour lui, Il fait le destin de la terre, Qu'il vive, qu'il règne à jamais, Qu'il soit l'arbitre de la guerre, qu'il soit l'arbitre de la paix.* Et si la maladie l'a menacé, on s'empresse pour célébrer sa guérison. Ainsi Chabanceau de la Barre pour Louis XIV, *Français ! soyez tous réjouis, Vous reverrez ce grand et ce charmant Louis, L'amour du ciel et de la terre. Ce prince ayant soumis le démon de la guerre, Aidé du ciel par un puissant effort, A même désarmé la mort. Célébrons par nos chants cette illustre victoire.* En 1721 Clérambault salue la guérison de Louis XV, assimilé à son tour au Soleil, *Poursuis ta brillante carrière, Règne, divin Soleil, règne sur les mortels, Les biens que répand ta lumière Dans tous les cœurs t'élèvent des autels. C'est peu que d'éclairer le monde, Ton cours utile et glorieux Devient une source féconde De mille trésors précieux, Arrête, destin redoutable, Rends-nous cet objet adorable Qui seul fait nos biens les plus doux*<sup>88</sup>.

À la fin de la monarchie, *Tarare* passe pour un opéra pré-révolutionnaire. Beaumarchais s'en est fait une preuve de civisme dans les années dangereuses qui ont suivi, adaptant son texte, surtout la fin, aux nécessités du temps<sup>89</sup>. Mais il avait ébauché le projet en prose dès 1775 : si le changement de règne était une bonne occasion de subversion, il est douteux que Beaumarchais ait déjà vu si loin qu'il l'a prétendu. Des censeurs complaisants, comme son ami Bret, ont autorisé, surtout dans le domaine religieux, des éléments subversifs. Mais en politique, *Tarare* reste assez classique. Le tyran d'Ormuz, Atar<sup>90</sup>, jalouse la gloire de son fidèle général Tarare et veut se débarrasser de lui avec l'aide du chef des brames, Arthénée. Ses noirs projets échouent, l'armée se révolte quand Tarare et son épouse Astasie (qu'Atar voulait pour joyau de son harem) vont être exécutés. Toujours fidèle,

<sup>87</sup> Lully, *Persée*, pr. *Psyché*, Th. Corneille, 1678, pr. Lully/Molière, *Les Amants Magnifiques*, I<sup>er</sup> Intermède, le roi représentant Neptune. Rameau, *Les Surprises de l'Amour*, P. J. Bernard, Versailles 27.11.1748, 1<sup>o</sup> entrée, *Le retour d'Astrée*. Vivaldi, *La Senna festeggiante*, n<sup>o</sup> 19. *Les Amants Magnifiques*, 6<sup>o</sup> intermède (*Les Jeux Pythiens*), le roi représentant Apollon. *La Senna festeggiante*, trio final. Rameau, *La Naissance d'Osiris ou La Fête Pamilie*, sc. 3, Cahusac, Fontainebleau 12.10.1754.

<sup>88</sup> L. N. Clérambault (1676-1740), ct allégorique pour la guérison du roi, *Le Soleil vainqueur des nuages* (12.10.1721).

<sup>89</sup> Voir les diverses versions dans l'éd. Pléiade, p. 591-596 pour le *Couronnement* et 1458 s.

<sup>90</sup> En 1788 à Vienne, le livret adapté en it. par Da Ponte supprime le prologue philosophique et change le titre (*Axur, re d'Ormuz*) et les noms des personnages : Tarare devient Atar, et Atar, Axur. Le sujet a inspiré Bianchi, *Tarare*, Sertor, 1791, puis sur un livret de Romani, Mayr, *Atar ossia Il serraglio di Ormuz*, 1814, Coccia (en portugais) en 1820, Miro (en portugais) en 1836.

## La monarchie des lys

Tarare calme la rébellion, mais Atar se suicide pour ne plus lui devoir le trône et lui lègue le pouvoir. Tarare refuse, *Le trône est pour moi sans appas, Je ne suis point né votre maître. Vouloir être ce qu'on n'est pas, C'est renoncer à tout ce qu'on peut être* (V 7). S'il en restait là, l'opéra aurait une vraie portée politique : Tarare en effet refuse, non par humilité, comme l'Aminta du *Rè pastore*<sup>91</sup>, mais par principe. Mais il se laisse faire une douce violence par l'armée et le peuple. Certes, il proclame *Du grand nom de roi si j'acceptai l'éclat, Ce fut pour m'enchaîner au bonheur de l'État*, et conserve symboliquement les chaînes dont Atar l'avait chargé. Mais *roi* est un *grand nom* et le peuple chante aussitôt *Nous avons le meilleur des rois, Jurons de mourir sous ses lois*. L'élévation de Tarare est conforme aux opéras où on renversait depuis longtemps des tyrans au profit de bons souverains, le vice est puni et la vertu triomphe. La nuance est dans la proclamation officielle, par la Nature et le Génie du Feu, du rôle exclusif du mérite dans l'accès aux grandeurs, *Mortel, qui que tu sois, prince, brame ou soldat, HOMME ! ta grandeur sur la terre N'appartient point à ton état, Elle est toute à ton caractère*. Mais il n'est pas révolutionnaire de chanter *Nous avons le meilleur des rois...* Beaumarchais a voulu faire le bel esprit et l'esprit fort et s'est attribué *post eventum* des prémonitions ou des intentions inexistantes.

À la création de *Pénélope*<sup>92</sup> le 2 novembre 1785 à Fontainebleau, Leurs Majestés assistent à la victoire d'un roi légitime. Télémaque annonce le retour d'Ulysse, *Couvert de l'égide immortelle, Il va rentrer dans ses États, L'injure insolente et cruelle Va voir punir ses attentats... Que tout s'abaisse devant lui*, et Pénélope se réjouit, *Dieux protecteurs de l'innocence, vous vous déclarez aujourd'hui* (I 10). Les habitants d'Ithaque pleurent Ulysse qu'ils croient mort, *Pleurons le plus sage des rois, Le monde est rempli de sa gloire, Nous ne vivrons plus sous ses lois. De ses vertus, de ses exploits, Gardons à jamais la mémoire* (III 6). Mais après son triomphe, tous prient *Dieux immortels ! Et toi, Minerve, et toi, Sa divinité tutélaire ! Protégez, défendez, conservez ce bon roi !*

Un an plus tôt, Grétry dans *Richard Cœur-de-Lion* raille quelque peu un roi que l'amour de la gloire a poussé à courir au loin l'aventure et qui a fini par être prisonnier de ses ennemis : *Que le vaillant roi Richard Aille courir maint hasard Pour aller loin d'Angleterre Conquérir une autre terre Dans le pays d'un païen, C'est bien, c'est bien !* Mais le roi malheureux garde un ami fidèle et dévoué, Blondel le modeste troubadour : *Ô Richard ! Ô mon roi ! L'univers t'abandonne, Sur la terre il n'est donc que moi Qui s'intéresse à ta personne ? Moi seul dans l'univers Voudrais briser tes fers... Monarques, cherchez des amis Non sous les lauriers de la gloire, Mais sous les myrtes favoris Qu'offrent les filles de Mémoire. Un troubadour Est tout amour, Fidélité, constance, Et sans espoir de récompense*. Blondel exagère le pessimisme, d'autres sont prêts à le suivre pour libérer Richard, dès qu'il leur révèle où il est caché. Six ans plus tard, la Révolution commencée (et la romance de *Richard Cœur-de-Lion* ayant déjà servi à la « réaction »), Grétry présente un tableau idyllique de la nouvelle monarchie, dans *La jeunesse de Pierre le Grand*, qui décrit les aventures du tsar incognito, devenu charpentier pour découvrir le monde et les hommes escorté de son fidèle conseiller, le Genevois

<sup>91</sup> Métastase, *Il Rè Pastore*, ou *Aminta*, *il Re pastore* : voir « L'exploitation de l'histoire », n. 27.

<sup>92</sup> Piccinni, *Pénélope*, Marmontel.

Pierre Lefort<sup>93</sup>. Dans son *Avant-propos*, Grétry établit un parallèle entre ce tsar modèle et l'évolution de la France : *En appelant les Français à la participation des droits de la Royauté, Louis en fait un peuple de Rois dont il devient le Dieu tutélaire. J'ai vu en outre le célèbre Lefort, Genevois, conduisant l'Empereur des Russes dans tout ce que ce Prince faisait de grand et de mémorable, comme en France Monsieur Necker dirige et seconde les vues bienfaisantes du Monarque. L'analogie est frappante. Aussi personne ne s'y est trompé, et j'ai eu la douce satisfaction de voir éclater dans tous les cœurs l'amour, le respect et la fidélité, sentiments précieux dont je suis intimement pénétré pour ma Patrie et pour mon Roi.* L'opéra présente les rapports de confiance et d'amitié entre Pierre et Lefort, avec le souvenir du Mentor fénelonien : Pierre : *Guide prudent, ami fidèle, ... Tu m'as servi de maître et de modèle, Pour les talents, pour les vertus.* –Lefort : *Ne songez point à la reconnaissance, Ma récompense est dans mon cœur. Oui, je suis votre ami fidèle, Ne parlons point de mes soins assidus, A-t-on besoin de maître et de modèle, Prince, quand on a vos vertus* (I 2). L'œuvre s'achève, quand Pierre s'est fait reconnaître, par un vibrant éloge du bon prince et de la monarchie, la comparaison avec la France étant déclarée : Lefort : *Béni soit à jamais Notre Prince dont la tendresse S'occupe sans cesse Du bonheur de ses sujets* –Pierre : *Vainement le meilleur des rois Veut éterniser sa mémoire. S'il ne trouve un sage, un ami, Pour l'éclairer, pour le conduire, Sur le trône il reste endormi, Et rarement il entend dire Béni soit à jamais...* –Catherine : *En célébrant un empereur Que son peuple chérit, révère, Chacun de nous sent que son cœur Lui nomme notre auguste Père. Si, par ses travaux assidus, Pierre fit fleurir son empire, Louis, par ses grandes vertus Force tous les Français à dire : Ciel ! Entends la prière qu'ici je fais, Conserve ce bon père à ses sujets* (finale III). On ne demande plus au roi de gouverner par lui-même et le ton général a changé, glissant vers le genre sentimental cher au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais l'idée fondamentale reste la même : *Louis est le meilleur des rois... Heureux l'empire Qui suit ses lois.* On parle moins d'un roi très chrétien, mais il reste un roi légitime.

#### REX LEGITIMUS

L'opéra ne peut illustrer littéralement l'indisponibilité de la couronne ou l'adage *Le mort saisit le vif*. Mais il salue l'extension du territoire par des conquêtes visiblement jugées définitives, même s'il n'est pas parlé de l'inaliénabilité du domaine royal. Melpomène évoque *le plus grand des rois Étendant chaque jour ses conquêtes Et signalant son bras par de nouveaux exploits*<sup>94</sup>. Quand Lully et Quinault, le 20 octobre 1685, montrent à Fontainebleau *Le Temple de la Paix*, on y découvre l'empire colonial français : *les sauvages des provinces de l'Amérique qui dépendent de la France viennent au Temple de la Paix et font connaître par leurs chansons et par leurs danses le plaisir qu'ils ont d'être sous l'empire d'un Roi puissant et glorieux qui les fait jouir d'une heureuse tranquillité* ; sans doute, à la VI<sup>e</sup> entrée, quand les peuples d'Afrique s'exclament *Quel bonheur pour la France D'être sous la puissance D'un Roi si renommé*, faut-il reconnaître les habitants du Sénégal ou de Madagascar. Mais la légitimité du roi se manifeste de maintes façons.

<sup>93</sup> Richard Cœur-de-Lion, Sedaine, Paris 21.10.1784. *La jeunesse...*, Bouilly, Paris 1790.

<sup>94</sup> Lully et Colasse, *Achille et Polixène*, Campistron, 7.11.1687, pr.



## La monarchie des lys

Titulaire de la légitimité d'origine en tant que roi par la grâce de Dieu, de la légitimité d'exercice par sa justice, il les prouve en incarnant la continuité et la stabilité du royaume.

### **Il est lui seul digne de sa couronne<sup>95</sup>**

La continuité peut se montrer par des détails. Versailles paraît à l'opéra, en décor du prologue de *Thésée* de Lully (créé à Saint-Germain) : Vénus y salue *ce charmant séjour, ces lieux fortunés* et y rappelle les Amours (*Revenez, Amours, revenez*), car *la plainte la plus tendre, Les plus doux soupirs des amants, Est le seul bruit qu'on doit entendre Dans ces lieux si charmants*. Un « petit opéra » de Charpentier s'intitule *Les plaisirs de Versailles* : dans les appartements royaux, la Musique se réjouit, *Dans ses glorieux passe-temps, le monarque des lys me met de la partie*. Un moment troublée par l'incessant babil de la Conversation et les essais de médiation de Comus et du Jeu, l'harmonie est rétablie, Musique et Conversation espèrent avoir fait rire le roi. Or si Versailles est un symbole du règne de Louis XIV par la splendeur des fêtes qu'on y donne, de ses décorations successives, de ses jardins en constant réaménagement<sup>96</sup> et comme siège du pouvoir qui s'y révèle vainqueur de la nature, c'est aussi un témoin de la continuité royale, puisque Louis XIV, contre tout les avis, a gardé le château de son père.

Continuité et stabilité se manifestent par l'étiquette royale, mise en scène permanente de la vie du monarque. Le roi de France naît et meurt en public et passe sa vie en public, sauf durant son sommeil, qu'il faut protéger : *Ne me dérobez point ces précieux moments, Dans les bras du Sommeil il est temps qu'il repose, L'heure vient qu'à sortir un chacun se dispose*, ordonne le Sommeil dans *La Diane de Fontainebleau* ; le chœur conclut *Ne troublons point le doux repos d'un héros Qui veille incessamment pour le repos du monde*. De cette exposition aux regards, Louis XIV a fait un art, aidé souvent par la musique. *Lorsqu'il sera installé à Versailles, le Roi vivra selon un horaire si précis qu'on pouvait, en quelque endroit du monde qu'on fût, savoir à tout instant ce qu'il faisait, pour peu qu'on possédât un almanach et une montre. Il sera devenu une sorte de machine, après avoir été, dans les carrousels en particulier, le monteur du mécanisme, le machiniste du spectacle. Il marquera toujours un goût prononcé pour les machines, qu'elles soient les instruments spectaculaires des ballets ou des opéras, ou, plus durables et concrètes, comme la machine de Marly qu'il admirait et faisait admirer<sup>97</sup>.*

Machiniste du spectacle, Louis XIV est son propre metteur en scène, même si la technique est réglée par Lully, Vigarani et autres spécialistes. La représentation, dans tous les sens du mot, est organisée avec un sens et un but précis. Dans les *Plaisirs de l'île enchantée*, le rôle choisi par le roi, celui de Roger, traduit, sur le mode allégorique, la dialectique du devoir et du divertissement dont les

<sup>95</sup> Corneille, *Andromède*, mus. d'Assoucy et Charpentier, 1650.

<sup>96</sup> Madeleine de Scudéry, *La promenade de Versailles : Je ne sais si je dois dire à Télamon, que dans six mois la description qu'il fera de Versailles sur les mémoires qu'il en a pris aujourd'hui, ne ressemblera presque plus, du moins pour les bâtiments du Palais, et de la ménagerie, car le Roi a déjà donné les ordres pour en faire d'autres, incomparablement plus beaux. Il y aura aussi des figures admirables dans tous les rondeaux et à toutes les fontaines.*

<sup>97</sup> J. P. Néraudau, l. c., p. 54-55.

contemporains de Louis XIV se plaisent à reconnaître qu'il l'a résolue avec bonheur. Il reste que l'engloutissement dans les flots du palais piégé marque l'abandon symbolique des plaisirs et le retour au sérieux... Cependant, après la disparition de l'île enchantée, le Roi poursuit la fête ; c'est qu'il s'agissait d'autre chose que d'une fête, c'était une action politique, une affirmation du pouvoir monarchique. La résolution de la dialectique réside dans la fusion du divertissement et du devoir... Le château et le parc réalisent cette fusion, et font éclater cet apparent paradoxe : quand le Roi s'amuse, il fait son travail de Roi<sup>98</sup>. Le but des *Plaisirs de l'île enchantée* n'est pas de faire briller mademoiselle de La Vallière, mais d'illustrer la grandeur de la France, les favorites ne sont là que pour aider le roi à supporter une charge écrasante. Au début des *Plaisirs*, nous dit la relation officielle, on vit défiler le page du roi, M. d'Artagnan, portant sa lance et son écu, dans lequel brillait un soleil de pierreries, avec ces mots, *Nec cesso, nec erro*, faisant allusion à l'attachement de Sa Majesté aux affaires de son État et la manière avec laquelle elle agit : ce qui était encore représenté par ces quatre vers du président de Périgny, auteur de la même devise, « Ce n'est pas sans raison que la terre et les cieux Ont tant d'étonnement pour un objet si rare, Qui, dans son cours pénible autant que glorieux, Jamais ne se repose et jamais ne s'égaré »<sup>99</sup>. Nous sommes au cœur des jeux de miroir et les *Amants Magnifiques*, commande du roi, sommet et fin du ballet royal, en sont l'étourdissante preuve : il vient un moment où la situation du spectacle est la suivante : nous avons une cour, celle du Roi-Soleil, qui assiste à un spectacle où l'on voit une cour, celle de la princesse Ériphile, qui assiste à un spectacle représentant une pastorale où l'on voit des bergers assister à une pastorale. C'est la plus parfaitement télescopique des « mises en abyme » que le théâtre baroque ait construites... Louis XIV, en choisissant ce sujet... plaçait lui-même son double sur le théâtre –un double double, si j'ose dire- : il se mettait en scène dans son rôle de metteur en scène royal ou de royal impresario –son rôle favori<sup>100</sup>. Bien que les successeurs de Louis XIV n'aient pas tenu le même rôle, la trace en reste au XVIII<sup>e</sup> siècle : lors du premier mariage du dauphin en 1745, *La Princesse de Navarre* de Rameau s'achève sur une entrée royale. Le théâtre figurait rituellement dans l'entrée des rois et ses cortèges. Pour *La Princesse de Navarre*, c'est l'entrée qui figure dans le théâtre et s'impose grâce à une conception plus fine, plus ciselée, voire décadente<sup>101</sup>.

Ce spectacle royal peut concerner les éléments ordinaires de la vie quotidienne : le repas royal devient un rite. La musique y ennoblit, par la dignité de ses rythmes ou l'éclat de ses fanfares, la procession des viandes royales. Lully compose, pour les *Plaisirs*..., l'accompagnement somptueux de ce cortège, avec les *Saisons* (toujours les acteurs de Molière, juchés sur des animaux sauvages) s'avançant accompagnés des danseurs qui exécutent la première entrée, suivis encore du dieu Pan et de sa suite sur un allègre rythme de gigue, puis les flûtes et violons « allant à la table du

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 200-201.

<sup>99</sup> Le président de Périgny fut, avant Bossuet, le premier précepteur du Dauphin. Les autres vers présentant les personnages des *Plaisirs* sont de Benserade.

<sup>100</sup> Ph. Beaussant, *Lully*..., p. 375-377.

<sup>101</sup> Claude Mengès, « Une entrée solennelle par les Comédiens français : *La Princesse de Navarre* de Voltaire », *Les Entrées. Gloire et déclin d'un cérémonial. Actes du colloque tenu au château de Pau les 10 et 11 mai 1996*, Biarritz 1997, p. 223-235.

## La monarchie des lys

roi », tandis que le ballet des mets et des entremets, sur les gravures de Silvestre, semble porter à une perfection chorégraphique l'art des décors de table dont se régalaient le Baroque<sup>102</sup>. Mais le monument en la matière, ce sont les douze suites de *Symphonies pour les soupers du Roi* de Michel-Richard de Lalande, à partir de 1690. D'après Hugo Reyne, *outré la fanfare initiale pour l'entrée du roi qui coïncidait avec le premier service..., la musique de Delalande trouvait sa place entre la fin d'un service et l'arrivée du suivant, intervenant ainsi à trois reprises, ce qui expliquerait l'organisation tripartite des suites... La fin était probablement ponctuée par d'autres fanfares*<sup>103</sup>.

Plus exceptionnelle, sinon fondamentalement plus somptueuse, est la mise en scène des cérémonies royales, entrées, carrousels et courses, ballets.

L'imposant rituel des entrées royales, ponctué de concerts, faisait une place à la musique, mais on a peu de détails<sup>104</sup>. Carrousels et ballets sont mieux documentés. Le carrousel est un ballet équestre, mais aussi une chose fort sérieuse : il dérive des tournois et en dernière analyse de la guerre, dont il est une représentation ; la parfaite harmonie qu'il implique entre cavalier et monture est une condition de survie sur les champs de bataille. Les « jeux de bague » ou « de têtes » qui s'y déployaient étaient de très difficiles exercices d'adresse<sup>105</sup>. Mais ces « jeux » vont plus loin et ces fastes ont un sens. En 1662, au carrousel de la naissance de son fils, le roi *porte un corps de cuirasse en brocart d'argent rebrodé d'or, parsemé de pierreries, ceint d'une écharpe ornée de 120 roses de diamant. Son casque, en argent rehaussé de feuilles d'or, portait une crête de plumes couleur de feu. À son côté était attaché un glaive couvert d'un si grand nombre de pierreries qu'à peine voyait-on l'or dans lequel elles étaient enchâssées. Son cheval, empanaché de plumes et harnaché d'aigles d'or, semblait fabuleux : ce fier coursier méritait d'autant mieux le nom de Bucéphale qu'il portait un prince qui a effacé la gloire d'Alexandre*<sup>106</sup>. Il conduit le quadrille des Romains, auquel ceux des Persans, des Turcs, des Indiens et des Américains, menés par Monsieur, Condé, Enghien et Guise, rendent les honneurs. Ainsi vêtu en *imperator*, Louis faisait passer un double message. *L'exotisme se civilisait en parade sous l'égide de l'image transhistorique de l'imperium romain. Ce symbolisme, habilement mis en scène, et qui révélait une nouvelle fois la vocation universelle de la monarchie, se combinait avec celui du Soleil*. Et le roi, refusant la mythologie, préférait un carrousel réduit à la pompe militaire, comme si toute intervention mythologique risquait d'offusquer la clarté de

---

<sup>102</sup> Ph. Beussant, « Le château de Versailles, fils de la musique », plaquette de l'enr. *Lully ou le musicien du Soleil*, vol. III.

<sup>103</sup> Plaquette de l'enr. des *Symphonies...*, Harmonia Mundi. Ordonnance de 1681 contenant le cérémonial pour la viande du roi : *Le gentilhomme servant prend le premier plat ; le second est pris par le contrôleur ; les officiers de la bouche prennent les autres. En cet ordre, le maître d'hôtel, ayant le bâton en main, marche à la tête, précédé de quelques pas de l'huissier de la table portant un flambeau ; et la viande, accompagnée de trois gardes du corps, leur carabine sur l'épaule*. Il y a quatre services de plats, potages, entrées, rôtis, entremets.

<sup>104</sup> Sur l'entrée parisienne de 1660, R. Pillorget, « Quelques aspects de l'entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse à Paris, le 26 août 1660 », *Les Entrées. Gloire et déclin...*, p. 207-222.

<sup>105</sup> L. Clare, *La quintaine, la course de bague et le jeu de têtes. Étude historique et ethno-linguistique d'une famille de jeux équestres*, Paris 1983. J. M. Apostolidès, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981.

<sup>106</sup> J. C. Néraudau, *l. c.*, p. 51.

son propos. À l'aurore d'un règne qui allait avoir raison des grands feudataires, il eut le coup d'audace et de génie de leur faire jouer la parade de leur propre déclin et de son triomphe ; il leur donna le spectacle de leur grandeur dans un jeu qui était le prélude à leur asservissement. L'ampleur de ce dessein méritait un traitement épuré à l'extrême<sup>107</sup>. Deux ans plus tard, le message a été reçu ; au carrousel qui ouvre les *Plaisirs*, le roi, représentant Roger, montait selon la relation officielle, un des plus beaux chevaux du monde, dont le harnais couleur de feu éclatait d'or, d'argent et de pierreries. Sa Majesté était armée à la façon des Grecs, et portait une cuirasse de lame d'argent, couverte d'une riche broderie d'or et de diamants... Son casque, tout couvert de plumes couleur de feu, avait une grâce incomparable<sup>108</sup>. Le sonnet qui le représentait (les autres « chevaliers » n'ayant qu'un quatrain et Monsieur le Duc un sizain) était net, *Quelle taille, quel port a ce fier conquérant ! Sa personne éblouit quiconque l'examine, Et quoique par son poste il soit déjà si grand, Quelque chose de plus éclate dans sa mine. Son front de ses destins est l'auguste garant, Par-delà ses aïeux sa vertu l'achemine, Il fait qu'on les oublie, et, de l'air qu'il s'y prend, Bien loin derrière lui laisse son origine. De ce cœur généreux c'est l'ordinaire emploi D'agir plus volontiers pour autrui que pour soi, Là principalement sa force est occupée. Il efface l'éclat des héros anciens, N'a que l'honneur en vue et ne tire l'épée Que pour des intérêts qui ne sont pas les siens*<sup>109</sup>. Le carrousel chevaleresque et les Jeux Pythiens qui suivent sont la démonstration de la puissance solaire du roi... C'est une mimétique cosmique qu'il faut percevoir... Par leur seule participation à un jeu qui reproduisait l'ordre cosmique et sa projection terrestre, les grands de la cour devenaient insensiblement les satellites de l'astre<sup>110</sup>. Pour les carrousels de Monseigneur en 1685 et 1686, chacun savait depuis longtemps l'ordre des choses. C'est de ces derniers carrousels seulement que reste en partie la musique, de Philidor pour le premier, de Lully pour le second. Celui-ci, seul conservé en entier par le recueil de Philidor, comprend quatre mouvements, correspondant aux pas des chevaux : prélude au pas (entrée des chevaux), menuet au trot, gigue au galop et gavotte à nouveau au pas (sortie des chevaux)<sup>111</sup>. La trompette joue un rôle essentiel dans la partition : selon le père Ménétrier, *les trompettes sont les instruments les plus propres pour faire danser les chevaux, parce qu'ils ont loisir de reprendre haleine quand les trompettes la reprennent*.

Le ballet, plus que les carrousels trop rares, est la vraie mise en scène de la fonction royale. En 1655 dans le *Ballet des Plaisirs*, le roi est le Génie de la Danse : *la Danse, incarnée par le roi, organise la structure sociale autour de lui, et fait du ballet un art politique*<sup>112</sup>. Louis XIV continue ici une tradition qui remonte aux Valois. Henri III avait fait suivre sa réception de l'ordre de la Jarretière d'une mascarade dansée, où il exprima de par la variété et répartition de ses figures toutes

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>108</sup> *Les Plaisirs de l'Île enchantée, course de bague, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du Palais d'Alcine, feu d'artifice ; et autres fêtes galantes et magnifiques ; faites par le roi à Versailles, le 7 mai 1664 et continuées plusieurs autres jours*, relation officielle publiée chez Ballard.

<sup>109</sup> Le roi va envoyer des troupes secourir la Hongrie menacée par les Turcs (Saint-Gotthard, 1.8.1664).

<sup>110</sup> J. P. Néraudeau, *l. c.*, p. 51 et 53.

<sup>111</sup> Hugo Reyne, plaquette de *Lully ou le musicien du Soleil*, III.

<sup>112</sup> J. L. Néraudeau, *l. c.*, p. 122.

## La monarchie des lys

les lettres contenues dans les deux noms du Roi et de la Reine : la chose émerveille tous les spectateurs d'autant que le bon ton où qu'on se tournât ne quittait pas une si étrange manière de danser, rapportent les envoyés anglais ; Frances Yates souligne C'était une façon très subtile d'exprimer l'alliance avec l'Angleterre que de danser les lettres de HENRI et d'ELIZABETH dans l'un de ces merveilleux ballets qui faisaient la réputation de la cour de France<sup>113</sup>. La virtuosité est certes indispensable, mais il est plus important encore que le bon goût soit omniprésent. La danse retrouve son rôle de liturgie.

Les rois de France ne danseront plus leur diplomatie, mais le ballet de cour reste éminemment politique. *Libérer ses compagnons des sortilèges d'Alcine* (Ballet de Mgr de Vendôme, 17.1.1610) est un rôle qui convient admirablement à Henri IV. *Évoquer des complots fomentés à la cour et réduits par le talent du prince* dans le Ballet de Madame (19.3.1615) conforte l'image pacificatrice et bienfaisante de la régente. Dans le Ballet de la Délivrance de Renaud (1617) et dans celui de Tancrède (1619), chacun devine, derrière la fiction romanesque, la monarchie triomphant des malheurs de l'État<sup>114</sup>. Louis XIII danse le Soleil dans le Ballet de Madame. Il incarne le démon du feu dans *La Délivrance de Renaud* pour faire voir à la reine sa femme quelque représentation des feux qu'il sentait pour elle<sup>115</sup> et aussi (surtout ?) pour témoigner sa puissance à ses ennemis et sa majesté aux étrangers ; à la fin de ce ballet, dont il a choisi le sujet, il danse Godefroi de Bouillon le libérateur, alors qu'il cherche lui-même à se libérer de sa mère<sup>116</sup>. En 1635, il danse longuement dans le Ballet des Triomphes, ou ballet du Roi ou de la vieille cour où les habitants des rives de la Seine viennent danser pour les triomphes de Sa Majesté sur une musique de Boesset. L'intention politique du Ballet de la Marine (1635) ou de *La prospérité des armes de la France* (1641), à l'initiative de Richelieu, est tout aussi évidente.

Le jeune Louis XIV garde l'usage mais dès 1653 le Ballet de la Nuit s'achève en apothéose royale<sup>117</sup> : Louis, qui a déjà dansé une des Heures, le Jeu, un ardent et un aventurier<sup>118</sup>, incarne enfin le Soleil levant, qu'entourent l'Honneur, la Grâce, l'Amour, la Valeur, la Victoire, la Faveur, la Renommée et la Paix. En 1654, dans *Les Noces de Thétis et Pélée* de Caprioli, il est au lever du rideau Apollon entouré des Muses (Henriette d'Angleterre et huit dames de la cour), au sommet du Parnasse : à son ordre, la montagne s'abaisse pour qu'il descende avec les dames danser la première entrée<sup>119</sup>. En 1658, dans le Ballet d'Alcidiane, Lully lui donne le « pas du roi ». Dans les ballets ajoutés par Lully et Benserade à *Ercole amante* de Cavalli, le roi est encore le Soleil : *Il empêchera bien ces petits feux de luire, Par sa propre lumière il songe à se conduire, Tout brillant des clartés qui s'échappent de lui*. En fait, le roi gouverne lui-même, tel que le peindra Lebrun dans la Galerie des

<sup>113</sup> F. Yates, *l. c.*, p. 386-387.

<sup>114</sup> J. F. Solnon, *La Cour de France*, Paris 1987, p. 227.

<sup>115</sup> *Dictionnaire...*, I p. 95.

<sup>116</sup> M. Mc Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris 1978.

<sup>117</sup> *Ballet de la Nuit*, 23.2.1653, mus. Cambefort, Boesset, peut-être Lambert.

<sup>118</sup> En 1651, dans *Le Ballet de Cassandre* et en 1652 dans *Les Fêtes de Bacchus*, il avait été un chevalier, un « tricotel poitevin », un filou ivre, un devin, une bacchante, un homme de glace, un titan, une muse. Peu à peu, il abandonnera ces rôles burlesques ou travestis, qu'avait aussi dansés Louis XIII, selon la tradition des ballets de carnaval.

<sup>119</sup> Ph. Beussant, *Lully...*, p. 142.

Glaces. Dès le début du règne personnel, il a créé l'Académie royale de Danse, jugeant cet art *nécessaire à former le corps et à lui donner les premières et les plus naturelles dispositions à toutes sortes d'exercices et entre autres à ceux des armes, et par conséquent l'un des plus avantageux et utiles à notre noblesse et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre dans nos armées, mais même en temps de paix dans le divertissement de nos ballets*. La danse fait donc partie du métier de roi. C'est en outre un lien entre le roi et son peuple. Louis XIV écrit dans ses *Mémoires* : *Les peuples se plaisent au spectacle où au fond on a toujours pour but de leur plaire ; et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment ou à quoi ils réussissent le mieux*. Correspondance manifeste ici : le plaisir du roi devient officiellement celui de son peuple. Mais l'étonnant (et c'est là que se révèle le génie particulier de Louis), c'est que c'est **déjà** le plaisir de son peuple. Il y a des générations, des siècles sans doute, que la danse est le divertissement favori des Français. Louis XIV a pris une juste conscience de ce jeu de miroir qui se réfléchit entre son plaisir et celui de son peuple... Étant le plus brillant danseur du royaume, il porte à un degré de perfection ce que ses sujets aiment<sup>120</sup>.

*Mais dans cette société du XVII<sup>e</sup> siècle où l'homme était toujours un spectacle, "le devoir de représentation" impose que plus le rang que l'on occupe par sa naissance ou sa fonction se trouve élevé, plus la Nature soit polie par l'Art... Dans une civilisation idéale, le mieux parlant, le mieux dansant devrait être le roi, ... c'est ce que va faire Louis XIV<sup>121</sup>*. On sait que le roi était le meilleur danseur du royaume, qu'il porta le ballet de cour à un point de perfection et qu'il y dansa des rôles de plus en plus difficiles pour lesquels, avec son habituel perfectionnisme, il s'entraînait au point de se rendre malade ; on sait aussi qu'il s'arrêta, comme un professionnel, quand il ne pouvait aller plus loin et qu'il s'exposait à des risques en continuant. Le roi ne pouvant se permettre de tomber, il se retira au sommet de son art<sup>122</sup>. C'est avec un rappel calme et majestueux que Louis prend congé du rôle d'Apollon à la fin des *Amants Magnifiques*, qu'il ne dansa (peut-être) qu'une fois : *Je suis la source des clartés, Et les astres les plus vantés, Dont le beau cercle m'environne, Ne sont brillants et respectés Que par l'éclat que je leur donne. Du char où je me puis asseoir, Je vois le désir de me voir Posséder la nature entière, Et le monde n'a son espoir Qu'aux seuls bienfaits de ma lumière. Bienheureuses de toutes parts Et pleines d'exquises richesses Les terres où de mes regards J'arrête les douces caresses*. Le ballet de cour ne renaîtra pas, même si le très jeune Louis XV a dansé dans *Les Folies de Cardenio*<sup>123</sup> ou dans *Les Éléments* ; la danse passe dans l'opéra-ballet, qui n'a plus la même portée politique, et les maîtres français par leurs innovations font de la danse un art de stricts professionnels ; avec le début des danseuses de métier, d'autres intérêts s'éveillent et la danse perd son aspect sacré pour être un art de divertissement (l'opéra glissera peu à peu sur la même pente dans le frivole XVIII<sup>e</sup> siècle, qui veut d'abord s'amuser). Mais Louis XIV est revenu,

<sup>120</sup> Ph. Beussant, *Louis XIV artiste*, p. 54-55.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 37-38.

<sup>122</sup> Ph. Beussant, *Louis XIV artiste, Le Roi-Soleil se lève aussi, Lully ou le musicien du Soleil*.

<sup>123</sup> Lalande, *Les Folies de Cardenio*, C. A. Coypel, décembre 1720. Extrait de *Don Quichotte*, l'épisode de Cardenio a longtemps inspiré ballets et opéras.

## La monarchie des lys

pour l'opéra, à d'anciennes sources de ballets, *Amadis*, la *Jérusalem délivrée* ou le *Roland furieux*. Là encore, on retrouve une continuité dans les goûts.

C'est d'abord sous les traits du Soleil ou d'Apollon que le roi incarne la stabilité. Dès 1650, le Soleil et Melpomène prophétisent sa gloire dans le prologue d'*Andromède*, sur les vers de Corneille et la musique de d'Assoucy (en partie refaite par Charpentier) : *LOUIS est le plus jeune et le plus grand des rois. La Majesté qui déjà l'environne Charme tous ses François, Il est lui seul digne de sa couronne, Et quand même le Ciel l'aurait mise à leur choix, Il serait le plus jeune et le plus grand des rois.* C'est une leçon. Benserade dans le *Ballet de la Nuit* est plus clair encore. L'Aurore (la reine-mère, comme dans *Orfeo*) annonce : *Le Soleil qui me suit, c'est le jeune LOUIS. La troupe des astres s'enfuit, Dès que ce grand roi s'avance. Le Soleil levant enchaîne Sur la cime des monts commençant d'éclairer, Je commence déjà de me faire admirer, ... Et qui ne voudrait pas avouer ma lumière Sentira ma chaleur. Déjà seul je conduis mes chevaux lumineux... Une divine main m'en a remis les rênes.* Si le roi ne gouverne pas encore, il est majeur depuis deux ans et le coup de semonce est transparent. Un an plus tard Louis est Apollon pour la première fois dans le *Ballet des Noces de Thétis et Pélée*, toujours sur les vers de Benserade, *J'ai vaincu le Python qui désolait le monde, Ce terrible serpent que l'Enfer et la Fronde D'un venin dangereux avaient assaisonné : l'allégorie est formellement explicitée.* En 1655 Apollon vainqueur de Python apparaît dans le *Ballet de la Naissance de Vénus*. Dans le prologue de *Cadmus et Hermione*, curieusement, le Soleil (et non Apollon) triomphe du Python déchaîné par l'Envie : *C'est trop voir le Soleil briller dans sa carrière, Venez, noirs ennemis de sa vive lumière, Et vous, monstre, armez-vous pour nuire À cet astre puissant qui vous a su produire*<sup>124</sup>. *Il répand trop de bien, il reçoit trop de vœux, ... Quel torrent enflammé s'ouvre un brillant passage ? Tu triomphe, Soleil ! Palès, Mélisse, Pan, nymphes et pasteurs respirent, Le monstre est mort, l'orage cesse, le Soleil est vainqueur, et le Soleil répand ses bienfaits, Ce n'est point par l'éclat d'un pompeux sacrifice Que je me plais à voir mes soins récompensés. Pour prix de mes travaux ce me doit être assez Que chacun en jouisse. Je fais les plus doux de mes vœux De rendre tout le monde heureux*<sup>125</sup>.

*Il est lui seul digne de sa couronne* : la grandeur du roi est célébrée unanimement. Dès 1671, Vertumne affirme *Dans l'auguste Louis je trouve un nouveau Mars, Dans sa ville superbe une nouvelle Rome.* En 1686, le Tibre proclame *sur ma rive où régnait la Victoire, Je vis de nos Césars les exploits inouïs, Mais ces mêmes Césars aux fastes de la gloire Ne seraient aujourd'hui que l'ombre de Louis.* En 1700, les dieux mêmes lui cèdent : Apollon et Vénus se disputent un temple puis s'effacent pour le héros de la France. *Laissons-le en partage à cet auguste roi, Les arts lui doivent plus qu'à l'Amour ni qu'à moi, et Vénus acquiesce, Il n'est point pour ce roi de nom trop glorieux, Il est du ciel le plus parfait ouvrage,*

---

<sup>124</sup> La chaleur du Soleil a fait naître Python du limon après le Déluge. En 1673, le monstre représente-t-il les Provinces-Unies, indépendantes grâce à la France mais récemment « alliées » à double face ?

<sup>125</sup> Lully, *Cadmus et Hermione*. Métastase paraphrasera les propos du Soleil dans *Il Re Pastore*, avec l'air d'Alexandre, *Se vincendo vi rendo felici, Se partendo non lascio nemici, Che bel giorno fia questo per me ! De' sudori, ch'io spargo pugnando, Non dimando più bella mercè.*

*Et sa grandeur fait la gloire des dieux*<sup>126</sup>. Il est le plus grand, mais il n'est pas seul : il est la France.

### Ce roi, mon fils, fils du sceptre de France

Jupiter définit ainsi le roi de France dans le *Ballet comique de la reine*, quand il intime à Pallas de rester désormais en France. La fleur de lys, symbole de la France, est régulièrement chantée, et avec elle la dynastie dont la continuité incarne le royaume.

À la naissance de Louis XIV, Campanella paraphrasa la *IV<sup>e</sup> Églogue* pour saluer la monarchie française : *Que les Muses d'Ennius, le Calabrais, qui ont nourri Virgile... fassent revenir ma jeunesse. J'ai de grands chants à entonner. Voici que revient le règne de Saturne, voici qu'une nouvelle génération descend des hauteurs du ciel, comme l'ont prévu les chants sacrés et vénérables des prophètes... Frappé à l'intérieur et à l'extérieur par la sédition et les complots, vainqueur toujours, vaincu jamais, tel est ton père. Pour lui, tu es l'achèvement de ses épreuves, héritier des vertus de soixante-quatre rois pieux, né sous un astre heureux... Les rois viendront ainsi que les cortèges de peuples, dans la ville que construira l'illustre héros ; et au milieu il placera, comme dans le ciel, le temple, qui sera la cour du prêtre supérieur et le sénat royal, et il déposera les sceptres des royaumes au pied des autels du Christ*<sup>127</sup>. Mêlant les présages virgiliens aux prophéties d'Adson de Montier-en-Der<sup>128</sup>, le Calabrais croyait trouver en France le fondateur de sa Cité du Soleil et le monarque ultime attendu depuis des siècles. Un poète anonyme glosa en français le latin de Campanella, en renchérisant, *Et comme vous joindrez les terres du Japon, Celles de l'Amérique et celles du Japon Et celles-là que voit le bon Cap d'Espérance, Pour de tout l'univers faire une seule France, Pour vous, ô grand Dauphin, deux fois trente-deux rois Ont laissé votre père héritier de beaux droits Promis à leurs vertus, acquis à leurs mérites, Pour vous un siècle vient semé de marguerites, De saphirs, de rubis et de fins diamants, Et dessus un fond d'or seront les bâtiments... Ô monarque naissant, le grand jour du Soleil, La cité de son nom vous fait un appareil*<sup>129</sup>. Légendaires ou historiques, tous les rois de France trouvent en Louis XIV l'accomplissement de leur propre destin.

Le roi est toujours donné en modèle : dans l'épître dédicatoire de *Persée*, Lully déclare *avoir découvert l'image de (Sa) Majesté dans cette idée d'un héros accompli... l'épée qui lui est donnée par le dieu qui forge la foudre représente la force redoutable de son courage, les talonnières ailées dont il se sert pour voler où la Victoire l'appelle montrent sa diligence dans l'exécution de ses desseins, le bouclier de Pallas dont il se couvre est le symbole de la prudence qu'il unit avec la*

<sup>126</sup> Cambert, *Pomone*, Perrin, 1671. Desmarest, *La Diane de Fontainebleau*. De La Barre, *Le Triomphe des Arts*, Houdar de La Motte, Paris 16.5.1700, I.

<sup>127</sup> *Tutte le opere di Tomaso Campanella*, éd. L. Firpo, Milan 1954, p. 282 s., tr. J. P. Néraudeau, *l. c.*, p. 37.

<sup>128</sup> Adson, dans sa *Vie de Clotilde* et surtout son *De ortu et tempore Antichristi* écrit pour la reine Gerberge, prophétisait que l'empire romain durerait autant que les rois francs à qui il était passé. Des « prophéties » du XIII<sup>e</sup> siècle ont précisé le thème, autour de Charles d'Anjou, R. Folz, *L'idée d'empire en Occident*, Paris 1953.

<sup>129</sup> Anon., *Imitation et amplification de l'églogue faite en latin par le P. Campanella sur la naissance de Mgr le Dauphin*, s. l., 1638.



## La monarchie des lys

*valeur*. Persée-Louis, bienfaiteur des hommes en tuant Méduse, le monstre qui menace les cités, est aidé par les dieux parce que sa cause est juste, et récompensé de sa vertu qui sauve les États. *Alceste* illustre les aspects de l'activité souveraine : *Une fête nautique et ses tempêtes. Le siège d'une ville et ses défilés militaires. Un grand monument commémoratif et une célébration funèbre. La cour de Pluton et ses divertissements. Un arc de triomphe et son triomphe... L'activité d'un roi glorieux... avec son entourage, sa cour, son armée en représentation... Acte I, ce roi sous les traits de Neptune. Acte II, sous les traits de Mars. Acte III, sous ceux d'Apollon. Acte IV, en Pluton. Acte V, sous la forme d'Hercule triomphant. Portrait du roi en cinq divinités*<sup>130</sup>. Au prologue d'*Amadis*, la magicienne Urgande sort d'un sommeil enchanté : après la mort d'Amadis, *Un charme assoupissant devait fermer nos yeux Jusqu'au jour fortuné où le destin du monde Dépendrait d'un héros encor plus glorieux*. Son époux Alquif complète *Allons être témoins de la gloire immortelle D'un roi, l'étonnement des rois, Et des plus grands héros le plus parfait modèle*. Dans *Télèphe*, après l'apothéose d'Hercule et son mariage avec la Jeunesse, Jupiter et Junon, puis Apollon, annoncent que la France aura un tel héros.

Mais ces qualités sont censées être héréditaires. C'est toute l'Auguste Maison de France qui est célébrée par les arts. Dans son *Assemblée des Dieux, ou Portrait de la famille royale sous les figures des divinités de l'Olympe*, Jean Nocret en 1670 a montré la continuité dynastique en prenant des libertés avec la chronologie. Le tableau mêle vivants et morts. Anne d'Autriche est morte en 1666, Henriette-Marie, reine douairière d'Angleterre, en 1669, Philippe-Charles d'Orléans, fils de Monsieur, à deux ans en 1666, Françoise d'Orléans, dernière fille de Gaston et mariée au duc de Savoie, à seize ans en 1664. Mais seules apparaissent comme défunt, dans leur cadre, les deux filles du roi, Anne-Élisabeth et Marie-Anne, mortes toutes deux à un mois en 1662 et 1664. Même liberté dans les parentés divines : il faut choisir pour chacun la divinité adéquate. Le Roi est Apollon, la Reine, Junon, le Dauphin, l'Amour, Anne d'Autriche, Cybèle, mère des dieux ; Monsieur, Phosphore, l'étoile du matin ; Madame, Flore (ou le Printemps) ; Henriette-Marie de France, douairière d'Angleterre, Amphitrite ; la Grande Mademoiselle, Diane (la Lune) ; Marguerite d'Orléans, grande duchesse de Toscane, Élisabeth d'Orléans, duchesse de Guise, et Françoise d'Orléans, duchesse de Savoie, les trois Grâces ; Marie-Louise d'Orléans, fille de Monsieur, Zéphyr ; Philippe, second fils du roi (1668-1671), Philippe-Charles d'Orléans et sa sœur Anne, des Amours ; Marie-Thérèse, fille du roi (1667-1672), parée de fleurs, semble un Printemps en miniature. D'autres portraits ont souligné d'autres aspects, sous d'autres rôles divins : la reine a été peinte en Minerve, Anne d'Autriche en Junon ou Minerve, Monsieur en Mars et Madame en Vénus. La musique aussi célèbre la dynastie. Au prologue d'*Ercole amante*, Cinthie présente l'arbre généalogique de la Maison de France, *Ecco, o Gallia invitta, I tuoi preghi più grandi ed immortalì, Le maggior stirpi reali* ; dans les ballets ajoutés par Lully, le roi lui-même dansait la Maison de France. Deux générations plus tard, dans *Thétis et Pélée*, la Nuit cède la place au Soleil et à la Victoire, unis *pour servir un si grand roi* et présenter allégoriquement le duc de Bourgogne. Au début du règne suivant, en 1718, Hercule enfant, héros royal, espoir des mortels, est éduqué par Clio selon l'exemple de

---

<sup>130</sup> Ph. Beaussant, *Lully...*, p. 528.

l'ancien roi<sup>131</sup>. Et le retour périodique d'Amadis et des héros du Tasse et de l'Arioste, modèles royaux anciens, souligne la continuité du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, voire au XVIII<sup>e</sup><sup>132</sup>, y compris quant aux leçons sur les écueils des chemins de la gloire : Renaud, Tancrede, Roger, Roland, tels Francion chez Ronsard ou Clovis et Pharamond chez Desmarest de Saint-Sorlin ou La Calprenède<sup>133</sup>, sacrifient les passions au devoir et à la gloire et prolongent les *Miroirs* en révélant au prince le vrai héros, vainqueur des tentations et des passions comme des monstres et des ennemis, *maître de lui comme de l'univers*. On utilise de même les héros de la Fable, négativement, tel Achille dans *Achille et Polixène* ou dans la cantate *Achille oisif*, ou positivement, comme Hercule renonçant à Omphale, *Qu'il est beau de vaincre l'Amour*, comme Persée qui accepte de partir où la gloire l'appelle, au lieu de rester près d'Isménie, et que Minerve récompense, *Allez, courez à la victoire ; C'est le premier devoir d'un héros, L'hymen, le plaisir, le repos, Doivent venir après la gloire*<sup>134</sup>.

L'essentiel est la continuité de la Maison de France et du miracle capétien : mariages et naissances concernent la France entière et sont salués à ce titre. Déjà l'*Épithalame à deux chœurs* de Claude Lejeune pour Henri IV et Marie de Médicis était très clair, *Or vivé'donc en bon accord et en paix, Foisonnez de bref en enfans vostre amour réchaufans, Pour perpetuer dezormais vos vertus et vos honneurs grans Force lons et miliers d'ans, Ô Hymen, Hyménée !* Dans le prologue ajouté au *Xerse* de Cavalli, qui remplaça en hâte, pour les noces de Louis XIV, *Ercole amante* impossible à monter<sup>135</sup>, deux nymphes, française et espagnole, saluent les époux, leurs illustres familles et la paix scellée par le mariage, *Hor che le destre invite Stringonsi insieme i più gran Re del mondo, Hor che cadon trafitte Le Furie e i mostri entro al tartaro fondo, Di dolci suoni l'aria risuoni E siano nostri canti Di Luigi e Teresa i pregi e i vanti ; la Française enchaîne Fortezze debollate, Sconfitte schiere armate, Infinite provincie immense impari, Son del mio nobil Re vanti leggieri, La sua sola persona D'ogni scettro val più, d'ogni corona ; l'Espagnole fait l'éloge de l'infante, Lunga serie di Regi In pace in guerra egregi, Bella vaghezza, Son pompe vane Che Teresa disprezza. Stima sol gloria rara Di nobile virtude andar altera ; toutes deux concluent, Prova il ciel ai vostri amori L'influenze le più belle. Si les destre invite ménagent la susceptibilité de Philippe IV après la paix des Pyrénées, le rappel des victoires de Louis XIV, même si sa personne vaut plus que sceptres et couronnes, est moins diplomatique : à l'Espagne qui feint toujours d'hésiter à marier ses infantes aînées à des rois « inférieurs », la France rappelle sa propre suprématie et le fait que son roi est le premier parti d'Europe. Le prologue d'*Ercole amante*, revu pour la création en 1662, est plus diplomatique et plus complet, le Tibre chante un hymen porteur de paix, Cinthie souligne que *dopo mille allori E nel pieno Sol Di sua florida etade il Re de'Galli**

<sup>131</sup> Colasse, *Thétis et Pélée*, Fontenelle, 11.1.1689, pr. Destouches, *Sémiramis*, Roy, 4.12.1718, pr..

<sup>132</sup> Le *Ruggiero* de Métastase et Hasse, créé pour le mariage de l'archiduc Ferdinand, pourrait bien avoir été initialement projeté pour celui de Marie-Antoinette.

<sup>133</sup> J. Morel, « Le poème héroïque en France au XVII<sup>e</sup> siècle », *Actes du X<sup>e</sup> Congrès (Toulouse, 1978) de l'Association Guillaume Budé*, Paris 1980, p. 249-267.

<sup>134</sup> Campra, texte de Danchet (2<sup>e</sup> livre de cantates, 1714). Destouches, *Omphale*, V. Gervais, *Méduse*, II et V 9.

<sup>135</sup> Les machines nécessaires à la mise en scène exigeaient l'achèvement de la salle des Tuileries.

## La monarchie des lys

imite le héros de l'opéra, qui épouse la Beauté. Mais elle ajoute l'éloge de la Reine-mère, *Anna la gran Reina*, et salue la parenté qui, par elle, unit les deux époux en une souche divine, *Che le bell'alme onde sperar si dee Che la serie divina de vostr'alti nipoti Il ciel confermi Ambo sono di lei rampolli e germe*. La Victoire rendait déjà hommage à Anne dans *Orfeo* : *Ma son propitii i fati Ch'a voi si chiari vanti Versano ogn'or beati Della grand'Anna sol gli occhi stellanti. Questa scettri e quadrelle Regge con man si belle Che le desia con amoroso zelo Per sue Motrici Intelligenze il Cielo !* Surtout, le retard apporté à la création d'*Ercole amante* a permis d'évoquer la naissance du Grand Dauphin : le chœur des fleuves exalte le double soleil qui garantit la gloire française, *O Gallia fortunata ! Ecco ch'in te si vede Alba di nove Glorie, un regio erede Per splendor più di doppio sole ornata*.

La naissance des héritiers royaux est régulièrement fêtée. Corneille, dans *Attila*, peint la gloire du roi franc Mérovée et les espoirs qu'inspire son jeune fils<sup>136</sup> : images de Louis XIV et du Grand Dauphin. À l'opéra, l'un des signes du retour de l'âge d'or, décrit par Saturne au prologue de *Phaéton*, est la naissance du duc de Bourgogne, petit-fils du roi : *Son auguste sang s'éternise, Il voit combler ses vœux par un héros naissant*. En 1704 c'est aux feux d'artifice, non à la musique, que le cardinal d'Estrées confie la célébration du *quadruple soleil royal*, quatre générations de princes des fleurs de lys, fait sans précédent en France ou ailleurs, à la naissance du duc de Bretagne. Au palais abbatial de Saint-Germain-des-Prés, transformé en palais du Soleil d'après Ovide, les lumières, couleur de rubis, expriment, dit Ménétrier, *le zèle ardent des Français pour la gloire du Roi qui est leur soleil, et les soixante-et-un ans du règne de Louis sont représentés par soixante-et-un disques solaires portant chacun une devise*<sup>137</sup>.

Au-delà du règne de Louis XIV, l'abbé Pellegrin en 1732 brode sur le thème de la continuité dynastique dans le prologue du *Jephté* de Montéclair : *Le ciel a couronné ses vœux Par les fruits d'un hymen dont il forma les nœuds*<sup>138</sup>. *D'une source en héros féconde, Puissent naître à jamais des fils et des neveux Qui fassent le bonheur du monde*, s'exclame la Vérité. À la naissance du dernier duc de Bourgogne, Marmontel, sans écrire de prologue, intègre l'évènement à l'intrigue d'*Acanthe et Céphise* : ceux-ci s'aiment, mais un géant, qui a usurpé le royaume des airs, s'est épris de Céphise ; la fée Zirphile, protectrice des amants, doit recouvrer l'empire des airs après un évènement mystérieux ; à l'instant où les amants vont périr, la fée survient, triomphante : *Triomphe, victoire, un Bourbon voit le jour, Rendons grâce à l'amour*. En assistant cette naissance, elle a reconquis son pouvoir : *Des nœuds que l'amour a formés J'ai vu naître le plus beau gage, J'ai reçu dans mes bras son plus parfait ouvrage, De mes dons je l'ai couronné Et l'empire des airs devenu mon partage, Votre ennemi cruel à mes pieds enchaîné, La tranquille douceur du nœud qui vous engage, Sont le prix qu'à mes soins les Destins ont donné... Mes yeux de l'avenir percent le sombre voile, Ô digne sang des plus grands rois, Quels destins éclatants..., Quels trésors de bienfaits, de vertus et d'exploits. Sur les ailes de la victoire, je le vois voler à la gloire... Ce héros*

<sup>136</sup> *Tout ce qu'a d'éclatant la majesté du père, Tout ce qu'ont de charmant les grâces de la mère, Tout brille sur ce front dont l'aimable fierté Porte empreints et ce charme et cette majesté* (I 2).

<sup>137</sup> J. P. Néraudau, *l. c.*, p. 255-256.

<sup>138</sup> Le dauphin Louis est né en 1729 et son frère cadet né en 1730, ne mourra qu'en 1733. Trois filles les avaient précédés.

*échappé des fureurs de la guerre Viendra déposer son tonnerre Au pied des autels de la paix. Un Bourbon qui reçoit le jour Est un astre qui naît pour le bonheur du monde. Vive la race de nos rois, C'est la source de notre gloire, Puissent leurs règnes et leurs lois Durer autant que leur mémoire, Que leur nom soit à jamais Le signal de la victoire, Que leur nom soit à jamais Le présage de la paix*<sup>139</sup>. Rameau a aussi écrit à cette occasion une ouverture en trois mouvements, *Vœux de la Nation, Feux d'artifice, Fanfares*<sup>140</sup>. Pour le futur Louis XVI en 1754, il compose *La Naissance d'Osiris ou la Fête Pamilie*, où Jupiter annonce aux bergers la naissance bienheureuse : *Il est né ce héros que vos vœux me demandent, Que j'aime à parcourir la suite de ses ans. Je vois déjà briller tous ces traits éclatants, Que vos tendres chœurs en attendent, Dans les fastes secrets des destins et des cœurs. Le chœur s'empresse : Chants d'allégresse et de victoire, Éclatez sur la terre et brillez dans les airs, Les flammes de l'amour éternisent la gloire Du plus beau sang de l'univers.*

Ces princes se voient proposer tour à tour père ou aïeul pour modèle. Apollon bénit les travaux de Diane, des nymphes, de l'Abondance, de Comus et de leur suite pour recevoir dignement le Grand Dauphin, invité à imiter son père : *Apollon en ce jour approuve votre zèle Pour un prince charmant, Et vient joindre aux plaisirs d'une si belle fête D'un spectacle nouveau le doux amusement... Digne fils de ce conquérant Que ne quittent jamais Minerve et la Victoire, Tu vois, par les respects que l'univers lui rend, Le prix de ses travaux et l'éclat de sa gloire. Tu vois ses ennemis à ses pieds abattus, Tu jouis des exploits de sa main triomphante, Tâche de l'imiter : sans cesse il te présente Un exemple parfait de toutes les vertus. Écho lointain aux paroles de Vénus à la Renommée : Un nouvel Apollon dans la France m'amène, Le Soleil des Français, Qui dans le champ de Mars soumet tout à ses lois... Va d'une aile légère Dire en publiant ses exploits, LOUIS est le plus grand des rois*<sup>141</sup>. Dans le prologue du *Carnaval de Venise*, Minerve qualifie le Grand Dauphin de *grand prince que j'aime* et les divinités des Arts proclament *Servons le fils du plus grand roi du monde, C'est un emploi digne des dieux*. En 1689, le prologue de *Thétis et Pélée* est une allégorie du duc de Bourgogne, où le Soleil et la Victoire s'unissent pour *servir un si grand roi*, modèle toujours offert au jeune prince. En 1746, le thème reparaitra pour Louis XV et son fils dans le prologue de *Scylla et Glaucus* de Leclair, *Dans un auguste fils, la plus chère espérance Des peuples soumis à sa loi, Il voit de ses vertus croître la récompense... Que, digne fils du plus grand des vainqueurs, Il apprenne d'un roi que la gloire seconde, À vaincre, à régner sur les cœurs*. Dans *Le Triomphe de l'Amour*, donné en 1681 en l'honneur du Grand Dauphin et de son épouse Marie-Anne de Bavière<sup>142</sup>, on célèbre l'Amour, la Jeunesse, et la paternité royale. Tous les enfants de Louis XIV, légitimes ou non, paraissent dans le ballet final où Jupiter sur son trône, les divinités du ciel, de la terre et des eaux joignent leurs voix aux chœurs terrestres pour

<sup>139</sup> Rameau, *Acanthe et Céphise*, 18.11.1751.

<sup>140</sup> Versailles 9.11.1751. Ph. Beaussant, *Rameau de A à Z*, Paris 1983, p. 31-32.

<sup>141</sup> Lully, *Acis et Galatée*, Campistron, Anet 6.9.1686, pr. Cambert, *Plaisirs et peines d'amour*, Gilbert, 1672, pr.

<sup>142</sup> Lully, *Le Triomphe de l'Amour*, Benserade et Quinault, Saint-Germain 21. 1.1681. Pour la création à Paris en 1682, Lully fit paraître pour la première fois des danseuses sur la scène (jusque là, tous les rôles étaient dansés par des hommes).

## La monarchie des lys

proclamer la gloire de l'Amour : *Triomphez, triomphez, Amour victorieux, Triomphez, triomphez des mortels et des dieux. Vous imposez des lois à toute la nature, Vous enflammez le sein des mers, Vos feux percent la nuit obscure Du séjour profond des enfers, Votre chaîne s'étend aux deux bouts de la terre, Vos traits s'élèvent jusqu'aux cieux, Vos coups sont plus puissants que les coups du tonnerre.* Mais il n'est pas question pour les « légitimés » d'usurper la place du Dauphin.

Cette apparition de trois « légitimés »<sup>143</sup> révèle l'unique faille dans la construction, le rôle de la reine. Si la reine de France n'a pas de rôle politique, elle en a un dans la représentation : *auprès d'un roi qui se voyait et se voulait au centre de la chorégraphie au sens propre comme au figuré et au politique, elle devrait incarner l'élégance et l'harmonie qu'impliquait son rang et qu'on attendait d'elle... Que faut-il à un roi de gloire et qui se veut Soleil, sinon une reine qui puisse briller autant que lui*<sup>144</sup> ? Louise de Lorraine avait su tenir ce rôle près d'Henri III. Anne d'Autriche avait brillé plus volontiers que son époux. Louis XIV, qui admirait sa mère, pensait peut-être trouver en Marie-Thérèse (qui était doublement sa cousine germaine) la digne continuateurice d'Anne d'Autriche et de la tradition française. Mais Anne était une exception parmi les infantes. Marie-Thérèse ne semble même pas avoir tenté de l'imiter. Son rôle de représentation lui échappe, même sur des sujets sérieux et pieux, quand elle s'abstient en 1661 de participer le Jeudi Saint à la cérémonie du lavement des pieds où sa belle-sœur Henriette d'Angleterre la remplace. Dans le domaine profane, son absence est complète, excepté dans le prologue d'*Ercole amante* et en 1664 un rôle dans le *Ballet des Amours déguisés*. Lors du mariage royal, Corneille avait écrit le texte d'un air de Michel Lambert, *C'est trop faire languir de si justes désirs, Reine, venez assurer nos plaisirs Par l'éclat de votre présence*. Ce vœu pieux ne sera pas exaucé. En 1664, *Les plaisirs de l'Île enchantée* lui sont officiellement dédiés : au premier jour de la fête, Apollon sur son char la salue, *J'ai toujours pris plaisir à verser sur la France De mes plus doux rayons la bénigne influence, Mais le charmant objet qu'Hymen y fait régner Pour elle maintenant me fait tout dédaigner... Jamais je n'ai rien vu si digne de mes feux, Jamais un sang si noble, un cœur si généreux, Jamais tant de lumière avec tant d'innocence, Jamais tant de jeunesse avec tant de prudence, Jamais tant de grandeur avec tant de bonté, Jamais tant de sagesse avec tant de beauté... Ce qu'eurent de grandeur et la France et l'Espagne, Les droits de Charles Quint*<sup>145</sup>, *les droits de Charlemagne, En elle avec leur sang heureusement transmis, Rendront tout l'univers à son trône soumis. Mais un titre plus grand, un plus noble partage, Qui l'élève plus haut, qui lui plaît davantage, Un nom qui tient en soi les plus grands noms unis, C'est le nom glorieux d'épouse de Louis*. C'est un parfait portrait-robot de la reine dans son rôle officiel, qui aurait convenu à Anne d'Autriche. Apollon restaure le Siècle d'Or par la présence de la reine, que les Siècles commentent : Le Siècle d'argent : *Quel destin fait briller, avec tant d'injustice, Dans le siècle de fer cet astre si propice ?* –Le Siècle d'Or : *Ce siècle qui du ciel a mérité la haine En devrait augurer sa ruine prochaine... Sitôt qu'elle*

<sup>143</sup> Le comte de Vermandois, 14 ans, sa sœur Mlle de Blois, princesse de Conti, 15 ans, enfants de Mlle de La Vallière, Mlle de Nantes, 9 ans (*la Jeunesse*), fille de Mme de Montespan.

<sup>144</sup> Ph. Beaussant, *Le Roi-Soleil se lève aussi*.

<sup>145</sup> Allusion aux droits de Marie-Thérèse pour lesquels sera menée la guerre de Dévolution.

*paraît dans cette heureuse terre, Vois comme elle en bannit les honneurs de la guerre,... Par quels secrets ressorts un héros se prépare À chasser les horreurs d'un siècle si barbare, Et me faire revivre avec tous les plaisirs Qui peuvent contenter les innocents désirs. –Le Siècle de Fer : Je sais quels ennemis ont entrepris ma perte...-Apollon, au Siècle de Fer : Il est temps de céder à la loi souveraine Que t'imposent les vœux de cette illustre reine, Il est temps de céder aux travaux glorieux D'un roi favorisé de la terre et des cieux. Un peu plus tard, les Saisons viennent à leur tour lui rendre hommage, le Printemps l'associe à la grandeur des lys, Entre toutes les fleurs nouvellement écloses Dont mes jardins sont embellis, Méprisant les jasmins, les œillets et les roses, Pour payer mon tribut j'ai fait choix de ces lis, Que de vos premiers ans vous avez tant chéris. Louis les fait briller du couchant à l'aurore, Tout l'univers charmé les respecte et les craint, Mais leur règne est plus doux et plus puissant encore Quand ils brillent sur votre teint.*

Mais dans ces fêtes somptueuses, Marie-Thérèse, déjà, ne fait rien. Le seul éloge véritable est celui de l'Automne, *Vous vous souviendrez, Princesse sans seconde, De ce fruit précieux qu'a produit ma saison, Et qui croît dans votre maison Pour faire quelque jour les délices du monde* : le 1<sup>er</sup> novembre 1661, Marie-Thérèse avait donné un héritier à la France. Mais l'éloge d'Anne d'Autriche (dû peut-être à Périgny), s'il ne vient qu'à la troisième journée, est infiniment plus sincère : *Partout de cette reine on vante la bonté, Et l'on dit que son cœur, de qui la fermeté Des flots les plus mutins méprisa l'insolence, Contre les vœux des siens est toujours sans défense... Disons... Que du bonheur public son grand cœur amoureux Fit toujours des périls un mépris généreux, Que de ses propres maux son âme à peine atteinte Pour les maux de l'État garda toute sa crainte. Disons que ses bienfaits, versés à pleines mains, Lui gagnent le respect et l'amour des humains... Disons qu'au plus haut point de l'absolu pouvoir, Sans faste et sans orgueil sa grandeur s'est fait voir, Qu'aux temps les plus fâcheux, sa sagesse constante Sans crainte a soutenu l'autorité penchante, Et dans le calme heureux par ses travaux acquis, Sans regret la remit dans les mains de son fils... Mais on ne voit jamais éclater sa puissance Qu'à repousser le tort qu'on fait à l'innocence... Son zèle si connu pour le culte des Dieux Doit rendre à sa vertu nos respects odieux*<sup>146</sup>. Jusqu'en 1670, Louis XIV trouvera une « reine de substitution », en matière de représentation, dans sa belle-sœur et cousine, Madame : Henriette d'Angleterre avait manifestement hérité en partie de l'intelligence politique de son grand-père Henri IV, elle le montra en secret dans son rôle de négociatrice entre son frère et Louis XIV, et ouvertement à la cour. C'est d'elle, dans le *Ballet de la Naissance de Vénus*, que Thétis proclame *Voyez comme elle brille en s'élevant si haut, Jeune, aimable, charmante et faite comme il faut, Pour imposer sa loi à tout ce qui respire*, et que les Grâces chantent, sur la musique de Lambert, *Admirons notre jeune et charmante déesse*<sup>147</sup>. Elle aurait dû incarner Flore dans le ballet de ce nom, si sa grossesse ne l'en avait empêchée. Après sa mort, personne dans la famille royale ne pourra tenir son rôle : la seconde Madame, la princesse Palatine, en aurait été assurément plus incapable encore que Marie-Thérèse et les filles légitimes de Louis XIV ont vécu

---

<sup>146</sup> La magicienne Alcine, voyant son Palais menacé par Roger et ses compagnons, envisage ici avec ses suivantes de solliciter le secours de la reine-mère, sans grand espoir : elle n'est pas innocente.

<sup>147</sup> Lambert, Benserade, 1665.

## La monarchie des lys

trop peu pour le tenter. Marie-Anne de Bavière, bonne danseuse et mélomane comme son mari, semble avoir été destinée un moment par le roi à prendre cette place : elle tint plusieurs rôles dans le *Triomphe de l'Amour* et l'*Air pour Madame la Dauphine* est resté célèbre ; mais ce début, interrompu par les grossesses, n'eut pas de suite. Marie-Thérèse, elle, n'a retrouvé son rôle qu'à titre posthume, comme l'indique la musique funèbre composée pour elle par Charpentier, *Non perit Theresia ! Sed vivit in caelis, numquam moritura, ut suis precibus servetur Gallia et florescant lilia... Deum orate ut precibus et meritis ejus servetur Gallia et florescant lilia !... Vivet, triumphet, regnet Ludovicus rex noster !* Par ses prières et ses mérites, elle servira désormais le royaume depuis le ciel, contribuant à la grandeur de son époux.

Chaque mariage royal sera fêté et chanté, avec plus ou moins de faste. En 1697, *Issé* célèbre le mariage du duc de Bourgogne et d'Adélaïde de Savoie, dans une longue épître dédicatoire au jeune duc et à la fin du prologue : après la victoire d'Hercule sur le dragon des Hespérides, Jupiter intervient, *Vous, peuples, accourez tous, Jouissez de la paix, célébrez sa victoire, Les fruits en sont pour vous, Il n'en veut que la gloire...* (à Hercule) *Quand par un effort généreux Ton bras vient aux mortels rendre une paix profonde, L'hyménée et l'amour joignent des plus beaux nœuds Deux cœurs formés pour le bonheur du monde.* Les symboles s'entrelacent : Hercule, comme Jupiter, représente Louis XIV qui vient de signer la paix de Ryswick ; le mariage princier suit le traité de Turin qui a achevé en 1696 la guerre avec la Savoie. *Issé* sera reprise en 1773 pour le mariage du comte d'Artois, qui épousait aussi une princesse savoyarde, mais dans un contexte différent.

Commandée à Vivaldi par l'ambassadeur de France à Venise et exécutée devant la Loggia le 12 septembre 1725, la cantate *Gloria e Imeneo* (dont le librettiste est inconnu) explicite en images tour à tour maniérées et crues, parfois à la limite du mauvais goût, l'enjeu du mariage de Louis XV, par les voix alternées de la Gloire et de l'Hymen : *Al Talamo Reale io ti son guida, Egli lieto t'attende, Già all'amor tuo Anch'il suo amor si rende... Questo nodo e questo strale Già ch'apri piaga vitale Non potrà più paventar... Impatiente il desio Attende la sua gioia Per il soave indissolubil nodo... Da innesto così Augusto Formar vedrassi alti rampolli A quali fortuna cederà. Già nel volume del fato Stan descritte le gesta, le virtù, L'alte memorie, i Trionfi, L'Imprese e le Vittorie... De gigli d'oro sotto l'ombra amena Fido ricovro stassi Ove godessi ognor pace serena... Vivan sempre beati gl'eccelsi nodi E come io li strinsi frà loro li radoppino poi E dell'oro l'Età torni frà noi.* La « plaie vitale » assure l'avenir des Lys de France et le retour de l'âge d'or, avec l'espoir d'un héritier (qui se fera attendre jusqu'en 1729). Le prologue des *Stratagèmes de l'Amour*<sup>148</sup>, célébrant aussi le mariage royal, semble être la plus parfaite illustration de la continuité monarchique, déjà par son décor, le temple de la Gloire, consacré à l'éternité de l'empire français ; sur son frontispice, en lettres lumineuses, *Aeternitas imperii* ; au fond, trois arcades, où la statue de la France est encadrée par celles de Pharamond et de Charlemagne ; les arcades portent les médaillons des rois des deux premières races. Les arcades latérales sont décorées des statues d'or d'Hugues Capet, Philippe Auguste, Charles (V) le Sage, Louis XII, François I<sup>er</sup>, Henri IV, Louis (XIII) le Juste et Louis (XIV) le Grand, avec des

<sup>148</sup> Destouches, *Les Stratagèmes de l'Amour*, P. C. Roy, Paris 19.3.1726.

médailles des autres rois de la troisième race. On s'étonne de l'absence de saint Louis parmi les grands Capétiens ; on se demande en outre si un aussi éclatant rappel des gloires françaises n'est pas destiné à masquer l'énormité de la mésalliance qu'est ce mariage : il serait difficile d'afficher à côté la grandeur des Leszczyński. Mais les propos de la Prêtresse de la Gloire n'en insistent que plus sur le royaume des Lys et la continuité attendue de sa dynastie : *De l'empire des lys j'éternise l'histoire... Ces marbres, ces lauriers, consacrent la mémoire Des rois dont les vertus nous ont couverts de gloire... Sur le trône s'élève un héros glorieux, Quelles grâces ! Quels traits ! C'est l'image des dieux. Que les dons séparés entre ses fiers aïeux En lui seul se réunissent... Le sceptre refléurit et nos craintes finissent, L'Hymen avec l'Amour vole du haut des cieux. Le roi et la reine apparaissent sur un trône porté par les nuages et le chœur chante Faites couler nos jours dans une paix profonde, Brillez, astres naissants, éclairez ces beaux lieux, Versez sur nous tous les bienfaits des dieux.*

En 1745, pour le mariage du dauphin avec l'infante Marie-Thérèse, Rameau efface les Pyrénées<sup>149</sup> (*Disparaissez, tombez, impuissante barrière !*) et célèbre l'Amour, la Gloire et la France : *Les vrais sujets du tendre Amour Sont le peuple heureux de la France... La Gloire toujours nous appelle, Nous marchons sous ses étendards, Brûlant de l'ardeur la plus belle Pour Louis, pour l'Amour et Mars... Amour, dieu des héros, sois la source féconde De nos exploits victorieux, Fais toujours de nos rois les premiers rois du monde Comme tu l'es des autres dieux.* En 1747, pour le remariage du dauphin, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou Les Dieux d'Égypte*<sup>150</sup> ont encore un prologue allégorique ajouté pour ces noces royales, où l'Hymen réconcilié avec l'Amour proclame : *J'ai soumis à mes lois deux augustes époux, Leur bonheur est l'objet des vœux d'un vaste empire, Et l'univers l'attend de nous.*

Mais pour le mariage du futur Louis XVI en 1770, on se borne à reprendre *Persée* (« rajeuni » par Rebel et Francoeur) et *Castor et Pollux* : la tradition est maintenue, mais sans expression nouvelle, et d'après les commentateurs, elle ennuie. Pour le comte de Provence en 1771, *Bellérophon* représente encore la tradition, mais les reprises d'*Aline, reine de Golconde* et de *La Fée Urgèle*, respectivement inspirées de la très leste nouvelle de Boufflers et de l'œuvre de Voltaire, sont beaucoup plus dans l'esprit nouveau et il n'y a pas de prologue pour célébrer la monarchie. Tout au plus peut-on, dans *Aline*, dont le héros est un officier français, relever un chœur, *Vive l'honneur du nom français*, et l'affirmation du héros, *Pour un Français c'est un bonheur De se livrer à sa valeur* (I 4). L'évolution peut être suggestive. Enfin, pour les dernières noces royales, celles du comte d'Artois en 1773, la tradition est éclipsée : pas de Lully ni de Rameau, mais la reprise d'*Issé* (composée pour le mariage de son bisaïeul), celle d'*Ernelinde, princesse de Norvège* de Philidor, et deux créations, *Sabinus* de Gossec et *Céphale et Procris* de Grétry<sup>151</sup>. *Ernelinde* dérive d'un très vieux livret<sup>152</sup> à sujet

<sup>149</sup> Rameau, *La Princesse de Navarre*, Voltaire, Versailles 23.2.1745, acte III.

<sup>150</sup> Rameau, Cahusac, Versailles 15.3.1747.

<sup>151</sup> Monsigny, *Aline, reine de Golconde*, Sedaine d'ap. Boufflers (1761), Paris 15.4.1766, Versailles 16.5.1771. Duni, *La Fée Urgèle*, Favart d'ap. Voltaire (*Ce qui plaît aux dames*, 1764) et Chaucer (*The Wife of Bath's Tale*), Fontainebleau 26.10.1765. Philidor, *Ernelinde, princesse de Norvège*, Poinsinet, Paris 1767, rév. Sedaine (5 actes au lieu de 3), Versailles 11.12.1773 (*Dict.*, I p. 625). Gossec, *Sabinus*,



## La monarchie des lys

« historique », mais annonce la mode des opéras à sauvetage, les héros étant sauvés par la chute d'un tyran ; l'absence d'intervention surnaturelle choqua le public de 1767. *Sabinus* est un sujet traité souvent au XVIII<sup>e</sup> siècle par les Italiens, présenté ici de façon très différente, manifestant en France un regain d'intérêt pour la Gaule et d'hostilité envers Rome : Fénelon et plus récemment Montesquieu sont passés par là et ont effacé l'image d'une France héritière de la légitimité romaine, si bien illustrée par Bossuet<sup>153</sup> ; plus récemment, la franc-maçonnerie naissante a prétendu, en France comme en Angleterre, se relier aux Celtes<sup>154</sup>, et le duc d'Artois coquetait alors avec les loges ; l'obscur librettiste de *Sabinus* était-il maçon ? On serait alors en présence d'une remarquable manifestation de l'ampleur de la subversion, si une œuvre officielle s'attaquait délibérément aux traditions politiques du royaume. Dans *Sabinus*, la grandeur de la France est célébrée par une phrase du prince gaulois, qui se vante paradoxalement de descendre de César<sup>155</sup>, et par la vision prophétique où le Génie de la Gaule encourage Sabinus en lui montrant la gloire de Charlemagne et de la France, *Pour mieux affermir ton courage, Je vais te présenter l'image Des siècles de grandeur qui m'ont été promis. Que tout célèbre Les exploits D'un roi que l'Occident révère, Par le droit de la guerre Charle a soumis les rois, La moitié de la terre Obéit à ses lois. Tu vois de la triste Italie L'orgueil humilié devant tes descendants* ; une « fête française » complète la vision, un quadrille de toutes les nations d'Europe célèbre la France et une femme étrangère s'écrie *France, séjour rempli d'attraits, Sous tes lois que n'ai-je pu naître ? Qui peut te voir et te connaître Voudrait ne te quitter jamais* (III 3) ; patriotiques, ces thèmes ne sont que peu monarchiques. Céphale est un piètre héros, qui annonce peut-être les tiraillements romantiques<sup>156</sup> mais n'illustre pas les vertus royales. Aucun des trois sujets ne paraît s'imposer pour la circonstance, surtout sans prologue politique et symbolique et même si *Sabinus* concerne les péripéties d'un mariage. Certes, ni Provence ni Artois n'étaient les héritiers du trône, mais ce n'était pas une raison pour s'écarter ainsi de la tradition ; en 1754 encore, *La Naissance d'Osiris* avait célébré selon l'usage la naissance d'un duc de Berry qui n'était alors qu'un cadet. La symbolique monarchique commence à ne plus être comprise ou à ne plus intéresser, l'opéra a perdu son rôle dans la liturgie du pouvoir pour devenir uniquement un divertissement, sauf dans des occasions rarissimes.

Aucune des épouses royales n'a tenu le rôle dévolu normalement à la reine. La duchesse de Bourgogne n'en eut pas le temps<sup>157</sup> et elle était trop mal élevée pour

---

M. P. G. de Chabanon de Maugris, Versailles 4.12.1773 et Paris 22.2.1774. Grétry, *Céphale et Procris*, Marmontel, Versailles 30.12.1773 (*Dict.*, I, p. 326-327). Cf. Ph. Beaussant, *Les Plaisirs de Versailles*, Paris 1996, p. 440-443.

<sup>152</sup> C. Pallavicino, *Ricimero, re de Vandali*, M. Noris, 1684. F. Gasparini, *La fede tradita e vendicata*, Silvani, Venise 5.1.1704.

<sup>153</sup> Voir notre « Images de Rome dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle », *Études d'Histoire du Droit et des Idées politiques*, n° 3 (*Droit romain, « Ius Civile » et droit français*, dir. J. Krynen), 1999, p. 17-47. Voir aussi « La majesté de Rome ».

<sup>154</sup> Voir « Les mythes de fondation dans un opéra national-républicain », n. 32.

<sup>155</sup> Il veut *rendre son pouvoir redoutable aux Romains* et ne craint pas ceux-ci : *César fut mon aïeul, César sut les dompter* (I 1).

<sup>156</sup> B. Dratwicki, Centre de Musique baroque de Versailles, plaquette de l'enr. de 2010.

<sup>157</sup> Campra et Danchet lui ont dédié *Idoménée* avec force louanges, mais elle est morte quelques semaines plus tard et on ignore si elle eut seulement le temps de lire cette épître.

## Marie-Bernadette Bruguère

savoir incarner une quelconque majesté ; son rôle politique s'est borné à espionner pour le compte de son père le duc de Savoie. Marie Leszczyńska, Cendrillon devenue reine, n'était pas préparée à un rôle si écrasant ; elle aimait les arts, mais à titre personnel. La dauphine Marie-Thérèse mourut deux ans après son mariage et Marie-Josèphe de Saxe ne semble pas avoir cherché un rôle public. Marie-Antoinette, fort mal élevée dans l'atmosphère faussement simple de la cour de Vienne et gâtée par sa position de benjamine, était à son arrivée en France aussi mal préparée à son rôle que l'épouse de Louis XIV (bien que pour d'autres raisons) et n'eut guère le temps de s'y former avant la mort de Louis XV (ni d'ailleurs personne pour lui donner des leçons : les filles de Louis XV non seulement ne l'aimaient pas mais n'avaient elles-mêmes pas été élevées selon la tradition de Louis XIV) ; elle ne sut tenir que la fonction « décorative » d'arbitre des modes, sans comprendre ni admettre le sens de la représentation, et elle aimait la musique « pour s'amuser »<sup>158</sup> ; elle a, dit-on, bâillé aux fêtes de son mariage en entendant *Persée* qui, même mis au goût du jour, était bien loin des petites cantates que Caldara et ses successeurs écrivaient pour les archiduchesses depuis quarante ans<sup>159</sup>. Pour les comtesses de Provence et d'Artois, toutes deux mortes avant le règne effectif de leurs époux, la question ne s'est jamais posée. L'origine bourgeoise ou populaire des favorites de Louis XV a pu être pour quelque chose dans ce déclin. Mais aucun des héritiers de Louis XIV n'a su non plus soutenir de la même façon le poids de la monarchie. Toutefois, l'idée de la grandeur de la France s'est perpétuée. Elle s'exprime de façon positive, par les bienfaits de la monarchie. Elle peut exceptionnellement s'exprimer, *a contrario*, par les malheurs des royaumes moins solides.

### Les lis effacent tout par leur grandeur extrême<sup>160</sup>

C'est à propos de continuité dynastique et de légitimité que le *Phaéton* de Lully prend tout son sens et son intérêt. Le prologue chante la gloire de la France, ses victoires, un nouvel âge d'or souligné par la naissance d'un nouvel héritier. Mais l'opéra dépeint une autre situation, une instabilité dans le pouvoir. On n'a jamais pu lui trouver un rapport convaincant avec la politique française. En revanche, il pourrait bien être une allusion aux affaires étrangères, glorifiant *a contrario* les institutions françaises face à l'incertitude de la succession anglaise, alors que les grandes manœuvres du parti *Whig*, qui triompha en 1688 et 1715, ont subi à l'automne précédent un échec cuisant. Cette interprétation ne susciterait aucune difficulté diplomatique, puisqu'il s'agit d'une victoire du roi d'Angleterre sur son opposition.

Violemment anticatholiques, les *Whigs* espéraient que Charles II, sans postérité légitime, légitimerait l'aîné de ses bâtards, le protestant Jacques, duc de Monmouth, pour écarter le véritable héritier, son frère cadet le duc d'York, futur Jacques II, catholique déclaré. Monmouth est préféré par les *Whigs* à Guillaume d'Orange : il

<sup>158</sup> Ph. Beussant, *Les Plaisirs de Versailles*, p. 211-148.

<sup>159</sup> Voir par exemple *Il giuoco del quadriglio*, cantate commandée en 1734 à Caldara par l'impératrice Élisabeth-Christine pour ses filles Marie-Thérèse (la future impératrice) et Marie-Anne, et deux dames d'honneur.

<sup>160</sup> *Ballet de Flore*.

## La monarchie des lys

est anglais, plus facile à soumettre au Parlement par son origine même<sup>161</sup>, et en dépit des affinités religieuses, certains *Whigs* n'aiment pas la Hollande. Malgré les fermes refus du roi, le parti de l'exclusion manoeuvrait depuis longtemps, au Parlement et dans l'opinion, pour imposer sa solution. Monmouth, longtemps gâté par son père, commençait à se voir roi. En septembre 1682, Charles II à bout de patience lui a retiré toutes ses charges officielles et a rappelé le duc d'York d'Écosse, où ses fonctions de Haut Commissaire, depuis 1679, semblaient aux *Whigs* une voie de garage<sup>162</sup>. L'ordre de succession légitime était rappelé avec éclat.

Or, que narre *Phaéton* ? Bâtard du Soleil et de la nymphe Clymène, Phaéton est prêt à sacrifier l'amour de Théone pour épouser par ambition Libye, fille et héritière du roi d'Égypte Mérops. Clymène, qui a épousé Mérops, pousse son fils à ce mariage et persuade le roi de désigner Phaéton comme époux de la princesse. Mais un amour mutuel unit Libye à Épaphus, fils de Jupiter et d'Isis, meilleur prétendant en tant que fils du dieu suprême et de la déesse nationale. Un oracle sinistre, d'effrayants prodiges suscités par Isis à la demande d'Épaphus, ne découragent pas l'ambition de Phaéton. Épaphus ayant douté qu'il soit fils du Soleil, Phaéton demande l'aveu du dieu lui-même, qui jure par le Styx de lui en accorder le gage qu'il voudra et ne peut refuser de lui prêter son char, réclamé par l'imprudent. Tandis que Clymène et Mérops exultent devant ce prodige et qu'Épaphus et Libye se désolent, Phaéton ne peut maîtriser l'attelage trop fougueux, l'univers s'embrace et Jupiter foudroie l'audacieux, à la prière de la Terre.

Selon les usages de la symbolique baroque, il est aisé de lire dans ce livret la satisfaction de la France face à l'échec du trublion anglais (la succession anglaise intéressait la France à la fois sur le plan religieux et parce que les Stuarts, Charles II et Jacques, étaient cousins germains et alliés de Louis XIV). Phaéton serait Monmouth, Libye l'Angleterre, Épaphus le duc d'York, et le Soleil Charles II<sup>163</sup>. La faiblesse de Mérops, dont la musique traduit joliment le tremblement, est celle d'une monarchie sans règle de dévolution stricte et qui passe par le mariage d'une femme, *Le sceptre que je tiens pèse à ma main tremblante, Je ne puis sans secours en soutenir le poids. Pour le fils du Soleil mon choix se détermine, C'est Phaéton que je destine À tenir après moi l'Égypte sous ses lois, J'accorde à ce héros ma fille qu'il demande* (II 5). Non seulement la loi salique met à l'abri de telles situations (la supériorité française étant donc éclatante), mais ce besoin de secours peut évoquer aussi une monarchie abâtardie par le pouvoir du Parlement. Qu'Épaphus soit un successeur plus légitime que Phaéton est reconnu par Clymène elle-même, malgré tous ses rêves ambitieux : quand Phaéton rage (I 4), *l'époux de la princesse un jour doit être roi, Le superbe Épaphus à cet honneur aspire... Faudra-t-il nous voir sous sa loi ? Quelle honte pour vous ! quelle rage pour moi ! Le roi fera tout pour vous*

---

<sup>161</sup> Sa mère Lucy Walter, fille d'un modeste gentilhomme gallois, avait, de très loin, du sang royal (notamment par Marie Berkeley, lady Perrott, maîtresse –dit-on– d'Henri VIII et descendante des Plantagenêts). Mais pour la noblesse, on ne peut la comparer à une marquise de Montespan, née Rochechouart.

<sup>162</sup> Cf. A. Fraser, *King Charles II*, Londres 1979.

<sup>163</sup> De telles assimilations sont courantes dans les œuvres du temps. Dans *Los Elementos*, opéra de Liteses pour Philippe V quelque vingt ans plus tard, les quatre éléments, l'Aurore, Apollon, etc, symbolisent Philippe V et sa femme Marie-Gabrielle-Louise de Savoie, l'archiduc Charles, la reine douairière Marie de Neubourg, Louis XIV, et, pour la Terre, l'Espagne elle-même.

plaire..., elle commence par répondre, raisonnablement, *Mais quel autre choix peut-il faire ? Le fils de Jupiter est-il à dédaigner ?* Épaphus, affrontant son rival, lui rappelle ses propres droits, *Vous m'ôtez un bien qui m'est dû, Croyez-vous qu'à vos vœux le juste ciel réponde ?... Un rival tel que moi n'est pas à mépriser... Craignez le Dieu dont je tiens la naissance, Craignez son foudroyant courroux* (III 3). Et le Soleil, plein d'affection pour son fils (*Le sang qui pour vous m'intéresse Vous permet de tout espérer*) est saisi d'effroi en découvrant sa folle ambition, *Ah ! mon fils, qu'osez-vous prétendre ?... Vos désirs vont plus loin que la puissance humaine, C'est trop pour un mortel de tenter un effort Où les forces d'un dieu ne suffisent qu'à peine* (IV 2). Un bâtard ne peut régner, il doit se satisfaire d'une place plus modeste. Or, quand Phaéton apparaît sur le char solaire, Clymène et Mérops, en toute inconscience, le trouvent supérieur à son père, *Jamais le céleste flambeau Ne sortit si brillant de l'onde, C'est un Soleil nouveau qui donne un jour nouveau* (V 4). Ainsi les partisans de Monmouth aspiraient à le voir remplacer son père (le *Rye House Plot*, projet d'assassinat du roi et de son frère, le prouvera quelques mois plus tard). Et si Monmouth ne fut vraiment « foudroyé » qu'en 1685 quand il tenta d'usurper le trône à la mort du roi, il semblait politiquement anéanti à la fin de 1682 et sa disgrâce pouvait correspondre à la sentence de Jupiter, *Au bien de l'Univers ta perte est nécessaire, Sers d'exemple aux audacieux, Tombe avec ton orgueil, Trébuche, téméraire, Laisse en paix la terre et les cieux* (V 5).

L'importance des événements de 1682 est d'ailleurs confirmée par la poésie et la musique officielles anglaises, qui insistaient aussi sur la succession légitime et évoquaient les habituels symboles solaires et célestes du pouvoir. On n'a sans doute pas connu en France les deux « chansons de bienvenue » de Purcell en 1682, mais elles traduisent, entre le bonheur souhaité au royaume et les menaces qui viennent d'être écartées, le même contraste qu'on trouve dans *Phaéton* entre le prologue et l'opéra. La première<sup>164</sup> est « pour Son Altesse Royale à son retour d'Écosse », *And the mobile crowd Who so foolishly bowed To the pageant of royalty, fondly mistaken, Shall at last from their dream of rebellion awaken, And now every tongue shall make open confession That York, royal York, is the next in succession... May all kings in this happy isle As at the Restoration smile And this conjunction calms divine As when the twin stars together shine*. La deuxième le 21 octobre salue le retour du roi et de son frère de Newmarket<sup>165</sup>, *You, great Sir, more charming fair appear, Scattering the mists of faction with our fear. Shine thus for many years, and let the sight Your friends encourage and your foes affright, Like Joshua's sun, with undiminished light. And when late from your throne Heaven's call ye attend, In peace let your crown On the next head descend, Let no sham pretences give birth to a guilt Which would injure the blood the Martyr has spilt*<sup>166</sup>.

<sup>164</sup> Purcell, *What shall be done on behalf of the man*, an.

<sup>165</sup> Purcell, *The summer's absence unconcerned we bear*, an.

<sup>166</sup> Monmouth était certes le petit-fils de Charles I<sup>er</sup> *le Martyr* (auquel deux églises au moins ont été dédiées en Angleterre), mais l'élévation au trône de ce rejeton bâtard et de ses « fausses prétentions » aurait assurément été considérée comme une insulte à la mémoire du roi.

## La monarchie des lys

Que le roi de France se réjouisse du succès de ses cousins germains est normal<sup>167</sup>. Que la France se réjouisse de la victoire (momentanée) du principe dynastique l'est plus encore. Mais la France et le roi se réjouissent probablement plus encore, très logiquement, de se voir épargner les orages successoraux grâce au renouveau du miracle capétien et à la vertu des lois fondamentales. La suprématie de l'empire du roi et du royaume des lys est ainsi affirmée sous une forme toujours renouvelée. Lully et Benserade l'avaient évoquée avec éclat à la fin du *Ballet de Flore* : à la XIV<sup>e</sup> entrée, six héros mythologiques changés en fleurs se disputent la préséance<sup>168</sup>, mais Jupiter et le Destin rejettent leurs prétentions : *Fleurs qui fûtes jadis des héros signalés, Ne présumez plus tant de ce que vous valez. Les Lis effacent tout par leur blancheur extrême, Et sur ce Laurier même Qui des Césars parait l'auguste front, Ces Lis l'emporteront. De l'odeur de ces Lis l'univers amoureux Va bientôt devenir un parterre pour eux, Où rien ne doit briller que leur éclat suprême... Jeunes Lis, qui semblez ne faire que d'éclorre,... sur le front du plus puissant des rois Qui traîne après lui la victoire, Vous couronnez la gloire.* En décembre 1700, à la veille du nouveau siècle, cette gloire culmine : un mois plus tôt, le roi a accepté le testament de Charles II d'Espagne et la succession espagnole pour son petit-fils Philippe. Dans le prologue d'*Hésione*, la prêtresse du Soleil fait à cette nouvelle grandeur des lys une allusion peu déguisée : *Père des Saisons et des jours, Fais naître en nos climats un siècle mémorable, Puisse à ses ennemis ce peuple redoutable Être à jamais heureux et triompher toujours Nous avons à nos lois asservi la victoire, Aussi loin que tes feux nous portons notre gloire, Fais dans tout l'univers craindre notre pouvoir, Toi qui vois tout ce qui respire, Soleil, puisses-tu ne rien voir De si puissant que cet empire.* L'empire où le soleil ne se couche jamais n'est plus celui de Charles-Quint et des Habsbourg, mais celui des lys. Cela ne signifie pas une volonté d'unifier France et Espagne (ce qu'interdisait le testament de Charles II) : Charles-Quint lui-même avait divisé son empire entre son fils et son frère, mais la maison de Habsbourg régnait sur l'ensemble. La maison de Bourbon à son tour va s'enrichir de nouveaux trônes dans ses diverses branches. En 1745, dans le divertissement final de *La Princesse de Navarre*, un Français s'adresse à l'Amour, *Fais toujours de nos rois les premiers rois du monde, Comme tu l'es des autres dieux.* Un Espagnol et un Napolitain enchaînent *À jamais de la France recevons nos rois, Que la même vaillance Triomphe sous les mêmes lois* : Voltaire ne voulait évidemment pas dire que l'Espagne ou Naples étaient annexées à la France, mais que des princes de la maison de France y régnaient (ce qu'exprimaient les ébauches successives du Pacte de Famille, en 1729, 1733 et 1743, le pacte définitif n'étant signé qu'en 1761).

Le prestige de la Maison de France est d'ailleurs parfois salué aussi par les écrivains et musiciens étrangers de la façon la plus inattendue. En 1699, Pollarolo donne à Venise un *Faramondo* dédié à Ferdinand de Toscane<sup>169</sup> et dont le livret est

---

<sup>167</sup> Des Whigs (dont les futurs chefs du *Rye House Plot*) recevaient des subsides de la France, mais pour contrer la politique étrangère du gouvernement anglais (qui n'était pas toujours en accord avec les souhaits de Charles II), non pour fomenter une révolution, encore moins un régicide.

<sup>168</sup> Il ne faut pas sous-évaluer ces querelles de préséance : Le Brun a peint à la Galerie des Glaces la *Prééminence de la France reconnue par l'Espagne*.

<sup>169</sup> Petit-fils par sa mère de Gaston d'Orléans, Ferdinand est en outre le beau-frère du Grand Dauphin, ayant épousé la sœur de Marie-Anne de Bavière.

## Marie-Bernadette Bruguière

d'Apostolo Zeno ; en présentant son livret, l'auteur reconnaît que son Pharamond doit plus à La Calprenède qu'aux historiens, mais ne manque pas de préciser qu'il s'agit bien du futur conquérant des Gaules qui, *dando loro il nome di Francia fu il primo che con lo stabilimento della legge salica desse principio a quella in ogni tempo gloriosa e formidabile monarchia*<sup>170</sup>.

Après la tourmente, les lys de France seront à nouveau chantés, par divers musiciens oubliés mais surtout par un génie de la musique, illustrant un espoir qui ne se réalisera pas.

### LE CHANT DU CYGNE : ROSSINI

La première rencontre musicale entre Rossini et la France, dans *L'Italiana in Algeri*, au San-Benedetto de Venise le 22 mai 1813, semblait mal augurer des rapports futurs entre le musicien et les Bourbons : une citation peu dissimulée de la *Marseillaise* accompagne le chœur des captifs du Bey avant l'évasion, *Quanto vaglian gl'Italiani al cimento si vedrà*. Mais n'exagérons pas : à Venise, insultée et humiliée par la France, l'enthousiasme francophile est modéré. Librettistes et compositeurs déploient dans les allusions politiques le génie de la *combinazione* bien connu pour l'après 1815 : un an plus tard dans *Tancredi*, Rossini drape la scène de tricolore, mais les chevaliers ôtent les écharpes bleues et rouges symbolisant leurs partis et les remplacent par des écharpes blanches, symboles de paix<sup>171</sup>. Personne ne semble l'avoir remarqué et Stendhal persiste à trouver révolutionnaire la musique de *Tancredi*. Moins que la *Marseillaise* même, *L'Italiana* cite une de ses sources, le 25<sup>e</sup> concerto pour piano de Mozart en ut majeur : un thème autrichien devenu français et révolutionnaire pour une revendication d'italianité et d'unité italienne rejetée par la France et l'Autriche ! Chacun pouvait en tirer ce qu'il voulait... Pianiste et mozartien, Rossini a pu s'amuser à enchevêtrer les symboles. Sans doute, à vingt-et-un ans, voulait-il d'abord plaire, si possible à tous, comme l'ont tenté alors ses aînés Cimarosa, Paisiello, Grétry, Cherubini, Rodolphe Kreutzer et bien d'autres<sup>172</sup>. Qu'il ait, le 15 avril 1815, dirigé et chanté à Bologne son *Inno*

---

<sup>170</sup> Le livret sera revu en 1720 pour Gasparini, et en 1738 (Londres, 3.1) pour Haendel : on se gardera bien alors de reprendre ces allusions (le livret fut d'ailleurs largement « caviardé »).

<sup>171</sup> Voir « La liberté d'expression ».

<sup>172</sup> Cimarosa (1749-1801), lancé par Naples, maître de chapelle du roi en 1792, rallié à la république parthénopeenne, composa l'*Inno per il bruciamento delle immagini dei tiranni*, puis, pour le roi restauré, une cantate et l'hymne *Bell'Italia*. Arrêté néanmoins, libéré grâce au cardinal Consalvi, il se retira à Venise où il mourut (de mort naturelle malgré les bruits de poison). Paisiello (1740-1816), adulé à Naples dès 1767, maître de chapelle en 1785, mais directeur de la musique nationale de la république, exilé au premier retour du roi, gracié en 1801 mais parti aussitôt au service du Premier Consul, rappelé à Naples où il sert tour à tour tous les partis, reste au retour de Ferdinand maître de la chapelle royale, mais en disgrâce, et meurt peu après. Le Liégeois Grétry, né en 1741, s'impose à Paris en 1768, écrit en 1770 *Les deux avars* et *L'amitié à l'épreuve* pour le mariage du dauphin ; maître de musique de Marie-Antoinette, il passe à la révolution, écrit en 1793 une *Ronde pour la plantation de l'arbre de la Liberté*, en 1794 *Denys le Tyran* et *La Rosière républicaine*, accumule les honneurs sous le Consulat et l'Empire, et meurt en 1813 sans devoir rechanger de camp. Cherubini (1760-1842), arrivé à Paris en 1788, traverse tous les régimes, compose des hymnes à *la fraternité* ou *au salpêtre républicain*, tient tête à Napoléon et part pour Vienne en 1804 ; ramené à Paris en 1809 par la comtesse de Caraman (ex-madame Tallien), il compose en 1816 le *Requiem en ut mineur* à la mémoire de Louis XVI sur commande de Louis XVIII, en 1819 la *messe solennelle en sol majeur pour le sacre de Louis XVIII* (inutilisée faute de sacre) et en 1825 la *messe en la pour le sacre de Charles X* ; comblé d'honneurs par la Restauration, il reste directeur du

## La monarchie des lys

dell'Indipendenza sur les vers de G. B. Giusti, *Sorgi Italia, venuta è già l'ora*, indique seulement un désir d'unité italienne dont on rêve un peu partout en Italie et qui tentera les Bourbons de Naples avant les Savoyards. Engagé à Naples quand Murat vacille, Rossini passe aussi aisément que son *impresario* Barbaja au service de Ferdinand de Bourbon.

Très vite musicien quasi officiel de la cour, il compose en 1816 la cantate de mariage de la princesse Marie-Caroline (1798-1870), fille du futur François I<sup>er</sup> de Naples et de sa première épouse, avec Charles-Ferdinand, duc de Berry (1778-14.2.1820), deuxième fils du futur Charles X. Comme pour le *Barbier de Séville*, Rossini marchait ici sur les traces de Paisiello qui avait écrit une *festa teatrale*, *La Daunia felice*, pour le mariage à Foggia de François de Naples et Marie-Clémentine d'Autriche, parents de Marie-Caroline<sup>173</sup>, en pleine invasion française en Italie. Cérès et Palès, dans une violente tempête, voyaient avec effroi des troupes sauvages menacer la Daunie (les Pouilles) qu'elles avaient enrichie. Mais Cassandro, prophète de l'oracle du Gargano, descendait de la montagne. Tout s'apaisait et on entendait une symphonie agréable, car Jupiter (le roi Ferdinand) arrivait avec la *Madre Augusta*<sup>174</sup> pour marier son fils Alcide (le prince héritier François) à un rejeton de l'Arbre des Césars, dont le père était né sur les rives de l'Arno, *poi divelto Crebbe in riva all'Istro*<sup>175</sup>. L'accent était mis sur l'aigle impérial, non sur les lys, évidemment. Les divinités et Cassandro s'unissaient dans des vœux pour les époux et leur famille, *Sposi eccelsi, il vostro ardore Sia costante, e'l tempo edace Mai non scemi il suo vigor. Di due cor ne formi un core, E'l potere della sua face In voi spieghi il Dio d'Amor. Ed il ciel mill'anni e poi Col più provvido consiglio Serbi a noi la Sposa, il Figlio, E la madre e'l Genitor*. Cette présence momentanée de la famille royale à Foggia n'a pas suffi à retarder longtemps la tempête de l'invasion et la mariée mourut dès 1801. Paisiello était entre temps passé à la révolution.

La cantate de Rossini, *Le Nozze di Teti e di Peleo*, fut créée sous de meilleurs auspices au Teatro del Fondo<sup>176</sup> le soir du mariage par procuration (24 avril 1816), avec Nozzari (Jupiter), la Colbran (Cérès), Girolama Dardanelli (Junon), Margherita Chabrand (Thétis) et Davide (Pélée) ; le contrat avait été conclu le 15 avril ; le mariage en personne, célébré à Paris le 17 juin, fut fêté le lendemain à l'Opéra avec *Charles de France ou Amour et Gloire* de Boieldieu et Hérold, puis le 21 avec *Les dieux rivaux* de Berton, Kreutzer, Persuis et Spontini. Sur le thème des *Noces de Thétis et Pélée*, paradoxal favori des épithalames<sup>177</sup> depuis au moins *Il Pomo d'oro*

---

Conservatoire sous la monarchie de Juillet jusqu'à sa mort. R. Kreutzer (1766-1831), aujourd'hui connu comme violoniste et dédicataire d'une sonate de Beethoven qu'il ne joua pas, composa une quarantaine d'œuvres lyriques (ou y collabora) sous tous les régimes et selon toutes les modes, romantisme naissant (*Paul et Virginie* 1791, *Charlotte et Werther* 1792, *Imogène ou la gageure indiscreète* d'ap. *Cymbeline* de Shakespeare, 1796), culte de l'antique (*La journée de Marathon* 1792, *Flaminius à Corinthe* 1801, *Astyanax* 1801), œuvres « de toutes les occasions » (*Le congrès des rois* 1794, *Le lendemain de la bataille de Fleurus* 1794, *La journée du 10 août* 1792, 1795, *Le Triomphe du mois de Mars* pour la naissance du roi de Rome, 27.3.1811, le ballet *L'heureux retour* pour la seconde Restauration, 25.7.1815, et bien d'autres).

<sup>173</sup> Paisiello, *La Daunia felice*, Massari, Foggia 25.6.1797.

<sup>174</sup> Cet adjectif impérial fait allusion à l'origine de la reine de Naples, née Marie-Caroline d'Autriche.

<sup>175</sup> Léopold d'Autriche, d'abord grand-duc de Toscane, devint empereur à la mort de son frère en 1790.

<sup>176</sup> La reconstruction du San Carlo n'était pas terminée.

<sup>177</sup> Thétis, à qui le destin promettait un fils surpassant son père, dut se mésallier avec le mortel Pélée. Au festin, la Discorde jeta la pomme d'or « pour la plus belle », cause du jugement de Pâris et des malheurs

de Cesti zur un livret de Sbarra en 1666 pour Léopold d'Autriche et l'infante Marguerite, Angelo-Maria Ricci a écrit, selon l'usage, un poème politique, mais les allusions ont changé depuis Métastase ! L'accent est mis d'un bout à l'autre sur la renaissance des lys. Thétis se réjouit : *Costante al tuo fianco Per questi pendici I gigli felici Rinascere vedrà*. Jupiter annonce que le mariage de Thétis et Pélée *fida imago Sarà d'altro Imeneo, quando la Pace Il tremendo mio telo Già spento alfin mi riconduca in cielo*. Le chœur des divinités célèbre d'avance l'essentiel, le futur résultat du mariage, *Già l'alme di figli venturi Stan le vite d'interno a cercar* : comme au temps de Louis XV, la naissance d'un héritier est cruciale pour la France. Jupiter, d'un seul regard fulminant, chasse la Discorde, *onde la Terra Bevve rivi di pianto* et qui tentait de réparer. Plus clair encore est le somptueux air de Cérès<sup>178</sup>, proclamation contre-révolutionnaire qui prophétise le retour de la paix et du bonheur grâce à cet hymen, dans une atmosphère de « pacte de famille », *Ah, non potrian resistere Sol d'una Diva al guardo, Pria che scendesse il dardo L'Erinni a fulminar. Frenar non san le tenebre Del sole il giro eterno, Non può l'intero Averno Con una Dea pugnar. Ah, che d'amare lagrime Bevvero i campi assai, Scenda la Pace omai Sul mondo a dominar. Già sull'orbe il Sol prepara Più felice amica età, E d'Imene intorno all'ara Senza strali Amor più brilla E raccende la favilla Dell'altrui felicità ! L'enfer entier n'a pu combattre une déesse : profession de foi que n'aurait pas reniée Marie-Caroline d'Autriche, l'indomptable grand-mère de la fiancée, disparue deux ans plus tôt<sup>179</sup>. Le souvenir du pacte de famille est manifeste dans la prophétie de Jupiter, *Arcana imago è questa Di quella età, che quasi in fido specchio Mi dipinge il futuro. Altro Peleo Sorgerà sulla Senna, ed altra Teti Porterà dal Sebeto a lui la speme Del fecondo connubio, un Prencè Augusto Padre invocato dalle Franche genti Ne'Regi Sposi rifiorir giulivi I bei Gigli vedrà su d'uno stelo*. Jupiter suscite un « tableau magique » où les époux sont reçus par Louis XVIII et le chœur exulte, *Prole Augusta che agli avi somigli, Dia quel nodo che è sacro all'Amor, E la speme de'Gigli ne'Gigli Rifiorisca d'Europa all'onor* ; on évoque les parents des époux, notamment la mère de Marie-Caroline, et par la voix de Jupiter, la nouvelle Thétis épouse d'un nouveau Pélée *Sul lido indigeno De Regi fior*.*

En 1821, sur un texte du censeur Genoïno<sup>180</sup>, la cantate de Rossini *La Riconoscenza* est un hymne bucolique au trône et à l'autel, pour la visite de la *Donna Ibera*, Marie-Louise d'Espagne, veuve du roi d'Étrurie Louis de Bourbon-Parme et duchesse de Lucques en 1815 (le pacte de famille réparait) : Argene

---

de Troie. Fâcheux présages pour un mariage, comme l'autre sujet à la mode, Orphée et Eurydice, souvent gratifié il est vrai d'un *lieto fine* (dès *Euridice* de Peri et Rinuccini à Florence en 1600 pour Marie de Médicis et Henri IV).

<sup>178</sup> Écrit trois mois plus tôt pour Almoviva (*Cessa di più resistere*) à la fin du *Barbier* et coupé peu après la première, l'air devint et resta l'air final de *Cenerentola* (Rome 25.1.1817).

<sup>179</sup> Cf M. Lacour-Gayet, *Marie-Caroline, reine de Naples : une adversaire de Napoléon*, Paris 1990.

<sup>180</sup> Le moine Giulio Genoïno (1778-1856), son ordre supprimé à l'invasion française, devint chapelain des armées, puis censeur à Naples, auteur de *La lettera anonima* pour Donizetti (1822) et de comédies (*Il vero cittadino e l'ipocrita*, 1820, œuvre de « morale civique » pendant les troubles). Cf J. Commons, « Un contributo ad uno studio su Donizetti e la censura napoletana », *Atti del I° Convegno Internazionale di Studi Donizettiani* (1975), Bergame 1983, I, p. 65-106.



## La monarchie des lys

montre à Melania les bienfaits des dieux et chante *de'Gigli il candor*, Silvia décrit les bergers *rassemblés au pied du trône* pour invoquer les *dieux tutélaires*<sup>181</sup>.

Mais l'essentiel est le séjour parisien de Rossini, l'opéra du sacre de Charles X, *Il Viaggio a Reims ossia L'Albergo del Giglio d'Oro*, sur un livret de Balocchi<sup>182</sup>, créé avec une distribution de rêve au Théâtre Italien le 19 juin 1825, longtemps perdu, reconstitué et recréé au Festival de Pesaro<sup>183</sup> le 18 août 1984, et revenu au répertoire avec des fortunes diverses (il est difficile de trouver les dix grands chanteurs nécessaires). La mise en scène de L. Ronconi et les costumes de Gae Aulenti ont contribué au succès des reprises, surtout pour la télévision. Mais on regrette que *pour dépoussiérer un genre dépassé et rendre l'œuvre accessible au public moderne*, on ait fait d'un *dramma giocoso* une farce énorme, confondu Rossini avec l'Offenbach de *Ba-Ta-Clan* et entassé les contresens historiques, le pire venant du chef d'orchestre, malgré son talent ; draper de tricolore la comtesse de Folleville est absurde et bien laid. Mais faire jouer à la trompette la *Marseillaise* pendant l'éloge de la duchesse de Berry, comme s'y entêtent Claudio Abbado (qui dit pourtant vouloir redécouvrir *la signification et la valeur de l'œuvre*) et d'autres à sa suite, trahit sottement l'esprit du *Viaggio* : autant jouer un cancan d'Offenbach le 11 novembre à la place de la sonnerie aux morts ou l'*Internationale* pour l'investiture d'un président des Etats-Unis : on passe du « clin d'œil » aux bourdes historiques de certains scénaristes hollywoodiens. Le pire a été la représentation à Savonlinna (télévisée), où Dario Fo a « révisé » l'œuvre pour en faire une caricature de « Charles le Simple », puis en 2012, celle d'Anvers où Melibea et Libenskoř chantaient leur duo en « s'accouplant » dans les toilettes d'un avion supersonique en panne : l'éloge de Charles X n'est certes pas « politiquement correct », mais il est intellectuellement et artistiquement malhonnête de déformer à ce point l'esprit d'une œuvre. Comme l'a souligné le critique Alain Duault<sup>184</sup>, *éclairer une œuvre à partir de ce qu'elle dit (dans le texte et dans la musique) est le rôle du metteur en scène, raconter une autre histoire est en fait une escroquerie vis-à-vis du public venu voir (l'œuvre d'un musicien) et non pas celle (du metteur en scène)*. Mais Berlioz l'écrivait déjà en 1842, *À l'Opéra on pense que la mise en scène d'opéra n'est pas*

<sup>181</sup> *La Riconoscenza* fut créée au bénéfice de Rossini au San Carlo le 27.12.1821, avec G. Dardanelli, A. Comelli (Chomel), Rubini, Benedetti. Le rôle de Silvia fut ajouté le mois suivant au Fondo, pour la Cecconi. Sur un nouveau texte de G. Rossi et rebaptisée *Il Vero Omaggio*, la cantate fut donnée avec Vellutti au Congrès de Vérone le 3.12.1822, avec un nouveau rôle, « l'Esprit de l'Autriche ». Mais même adaptée pour les Habsbourg (ou pour divers amis de Rossini de 1823 à 1829), la cantate a été *conçue* pour les Bourbons.

<sup>182</sup> Luigi Balocchi ou Balocco (voire, en France, Joseph Belochi), né à Verceil en 1766, docteur en droit à Pise en 1786, devient poète et passe en France à l'annexion du Piémont en 1802. Librettiste du Théâtre Italien, il aide aussi Rossini et Soumet à transformer *Maometto II* en *Siège de Corinthe* et *Mosè in Egitto* en *Moïse et Pharaon* pour l'Opéra de Paris. Il a écrit *La primavera felice* pour les noces de la duchesse de Berry et une *Cantata per l'illustre nascita di Sua Altezza il duca di Bordeaux* en 1820, deux personnages qu'il retrouve dans *Il Viaggio*. Très affecté par la mort de sa femme, il se retire, et meurt du choléra à Paris en avril 1832.

<sup>183</sup> Le *Viaggio* fut rejoué les 23 et 25.7.1825 et à la demande de la duchesse de Berry (Galli remplaçant Pellegrini parti pour Londres en août) le 12.9.1825, au profit des victimes de l'incendie de Salins. La musique fut en partie reprise dans *Le comte Ory* en 1828. Sur la reconstitution presque complète du *Viaggio*, J. Johnson, « A Lost Rossini Opera Recovered : *Il Viaggio a Reims* », *Bollettino del Centro Rossiniano di studi*, 1983, p. 5-57, et la présentation de l'enregistrement DGG 1985 par J. Johnson et Ph. Gossett.

<sup>184</sup> *Classica*, mars 2012 (à propos d'une mise en scène de *La Dame de pique* de Tchaïkovski), p. 19.

*faite pour la musique mais que c'est la musique qui est faite pour la mise en scène ! C'est-à-dire qu'aujourd'hui on prend l'habitude de mutiler les œuvres sans souci de l'auteur : tout le monde s'en mêle, tout le monde, sans exception, a plus d'esprit que l'auteur. Ah ! Le théâtre pour les poètes et les musiciens est une école d'humilité ! Les uns y reçoivent des leçons de gens qui ignorent la grammaire, les autres, de gens qui ne savent pas la gamme ! On ne pourrait guère aujourd'hui ajouter que deux remarques : de nos jours la maladie ne concerne pas, loin s'en faut, que l'Opéra de Paris ; l'ignorance de la grammaire, de la gamme, de l'histoire s'est accrue dans les mêmes proportions que la prétention et le snobisme balaie le bon sens : seuls comptent désormais les fantômes de metteurs en scène qui avouent volontiers ne rien connaître à l'opéra et ne pas s'y intéresser, et ces fantômes, exclusivement politico-philosophiques (ce qui n'était pas nécessairement le cas en 1842 !), s'inspirent immanquablement des pires banalités produites par la « philosophie » ou la politique...*

La liste des personnages décrit avec minutie les voyageurs réunis à l'hôtel des Bains de Plombières, l'auberge du Lys d'Or, qui désirent aller à Reims pour le sacre : *Corinne, célèbre improvisatrice romaine* (Giuditta Pasta), *la marquise Melibea, polonaise, veuve d'un général italien mort le jour même de leurs noces, lors d'une attaque surprise de l'ennemi* (Adelaide Schiasetti), *la comtesse de Folleville, jeune veuve pleine de grâce et de brio, frivole et passionnée de mode* (Laure Cinti), *Madame Cortese, femme d'esprit, aimable, née au Tyrol, femme d'un négociant français en voyage, propriétaire de l'hôtel* (Ester Mombelli), *le chevalier Belfiore, jeune officier français, élégant et enjoué, qui fait la cour à toutes les dames, particulièrement à la comtesse, et qui peint à ses heures* (Donzelli), *le comte de Libenskof, général russe, de caractère impétueux, amoureux de Melibea, d'une profonde jalousie* (Bordogni), *Lord Sidney, colonel anglais qui aime « secrètement » Corinne* (Zucchelli), *Don Profondo, homme de lettres, ami de Corinne, membre de diverses académies, collectionneur, fou d'antiquités* (Pellegrini), *le baron de Trombonok, commandant allemand, passionné de musique* (V. Graziani), *Don Alvaro, grand d'Espagne, amiral, amoureux de Melibea* (N. P. Levasseur), *Don Prudenzio, médecin de l'hôtel* (Luigi Profeti), *Delia, jeune orpheline grecque, protégée de Corinne et sa compagne de voyage* (Mlle Amigo), *Don Luigino, cousin de la comtesse, Maddalena, native du pays de Caux, gouvernante de l'hôtel, Modestina, jeune fille distraite, timide et lente, femme de chambre de la comtesse, Antonio, maître d'hôtel, Zefirino, garçon de courses, Gelsomino, valet de chambre*. L'argument est léger, tranche de vie plus qu'intrigue, comme souvent dans les cantates<sup>185</sup> et les opéras sur l'opéra<sup>186</sup>. Stendhal<sup>187</sup> oppose

<sup>185</sup> Cf. au XVII<sup>e</sup> ou au XVIII<sup>e</sup> s., Albinoni, *Il nascimento d'Aurora* (pour la naissance de Marie-Thérèse d'Autriche), Vivaldi, *L'unione della Pace e di Marte* (pour les filles jumelles de Louis XV), ou dans un genre voisin, les prologues des opéras. Rossini a qualifié le *Viaggio* de cantate.

<sup>186</sup> En vogue au XVIII<sup>e</sup> s. : B. Marcello, *Il teatro alla moda* 1720, Sarro, *L'impresario delle Canarie* 1724, Salieri, *Prima la musica, poi le parole* et Mozart, *Der Schauspieldirektor*, Vienne 7.2. 1786, Cimarosa, *L'impresario in angustie* 1786 (liv. repris par Valentin Fioravanti, 1797) et *Il maestro di cappella* 1793 (?), L. Mosca, *L'impresario deluso* 1797. Plus tard, Paër, *Le maître de chapelle* 1811, Rossini *Il Turco in Italia* 1814 (rôle du poète), Donizetti, *Le convenienze teatrali* 1827 et *Le convenienze e inconvenienze teatrali* 1831, R. Strauss, prologue d'*Ariadne auf Naxos* 1916 et *Capriccio* 1942. Pour J. Johnson, *Like many final works of a genre, Viaggio is really an opera about opera, composed for a connoisseur more discriminating than any king, Rossini*.

## La monarchie des lys

avec sa malveillance coutumière la longueur de la musique à la minceur de l'action : *Il y a autant de musique dans le Viaggio a Reims que dans La Gazza ladra, et toutefois le libretto ne présente qu'une exposition... Le baron Trombonok anime la scène ; et ce rôle a jeté du mouvement dans le 1<sup>er</sup> acte ; car bien que le Viaggio a Reims n'ait qu'un acte dans le libretto, il en a 3 à la représentation... Le libretto nous fait faire connaissance avec les personnages, mais <ceux-ci> n'agissent point. Ils entrent, ils chantent un air ou un duo, et puis s'en vont. Sans doute ce libretto est fait avec esprit, mais la musique de Rossini aurait produit un bien autre effet, si elle avait eu à rendre des situations tour à tour pathétiques ou plaisantes amenées par une intrigue vive.* En attendant le départ, la comtesse pleure sa garde-robe perdue dans un accident de diligence et chante l'unique chapeau rescapé. Libenskof querelle Melibea à propos de Don Alvar, mais le chant de Corinne évite un duel. Lord Sidney fait porter « secrètement » (par tout un chœur de villageoises) des fleurs à Corinne, que Belfiore tente en vain de séduire. Don Profondo fait, à leur demande, l'inventaire des bagages de ses compagnons. Mais, faute de chevaux disponibles, les voyageurs ne pourront aller à Reims. Une lettre de M. Cortese à sa femme, annonçant les fêtes parisiennes après le sacre, change l'explosion de désespoir en explosion de joie à quatorze voix<sup>188</sup> et la comtesse offre à tous l'hospitalité à Paris, où la diligence les mènera. Un banquet réunit voyageurs et villageois (le reste des fonds réunis sera distribué aux pauvres), chacun chante la famille royale et Corinne improvise : *on lui donne des sujets, on les tire au sort ; le hasard, d'accord avec nos vœux*, écrit hypocritement Stendhal, *amène le nom vénéré de Charles X.*

Mince historiette, où l'influence du roman de madame de Staël *Corinne ou l'Italie* (1807) se borne au nom et au rôle d'improvisatrice de la *prima donna* (sans les passions tragiques de son homonyme : la jeune et belle Corinne du *Lys d'Or* n'est pas une forme *older and wiser*<sup>189</sup> de sa devancière qui, née selon le roman en 1768, aurait 57 ans !) et à des souvenirs flous d'Oswald lord Nelvil, du prince Castel Forte et du comte d'Erfeuil, mêlés à d'autres sources pour les rôles de Lord Sidney, Don Profondo et Belfiore. Le touriste anglais, l'*English milord* flegmatique et réservé même en amour, stéréotype dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, est développé après les guerres napoléoniennes et enrichi de traits exotiques par la célébrité de Byron. La manie de l'antique, après la découverte (1748) de Pompéi et d'Herculanum, est caricaturée à Venise par Goldoni<sup>190</sup> et à l'opéra de Naples par Cimarosa<sup>191</sup> ; aux

---

<sup>187</sup> *Journal de Paris* 21.6.1825, dans *L'opéra italien, notes d'un dilettante* (critiques de Stendhal éd. par J. Bonnaure), rééd. Paris 1986, p. 95-100. Stendhal a dû dormir : il ne dit mot du sextuor et l'air de Corinne semble pour lui s'enchaîner à l'air *trois fois trop long* de la comtesse.

<sup>188</sup> Stendhal : *Vient ensuite le grand morceau à 14 voix sans accompagnement* [la deuxième partie est accompagnée] ; *ce morceau magnifique suffirait à lui seul à assurer le succès de la pièce. On est sûr du moins qu'aucun théâtre ne pourra s'emparer de ce Quatordice simino. Il faut des voix italiennes pour surmonter de telles difficultés. Hier, toutes les voix ont fini parfaitement juste, ainsi qu'elles avaient commencé.* L'ensemble servait de finale à l'acte II. Voir son analyse par Ph. Gosset, précité.

<sup>189</sup> J. Johnson : *Three years before Viaggio, Gérard's tableau, Corinne au cap Misène, was exhibited at the Paris Salon and popularized in the form of a lithograph and an engraving. It simply stood to reason that an older and wiser « Corinna », costumed to appear the image of this tableau, should turn up at the Golden Lily, more than equal to the oratory demanded by the occasion.*

<sup>190</sup> *La famiglia dell'Antiquario* 1750, Terenzio 1754.

<sup>191</sup> *Il fanatico per gli Antichi Romani*, liv. Palomba, 1777.

manies des antiquaires italiens, Don Profondo, cherchant *l'épée de Fingal, la cuirasse d'Arthur, la harpe d'Alfred*, ajoute l'ossianisme dont la vogue sera longue, l'anglomanie naissante et des traits de l'*Antiquary* de Scott (1816). Belfiore, d'après le catalogue des bagages, est un « Français-type », *Varie del Franco Orazio* (Horace Vernet) *litografie squisite, pennelli con matite, conchiglie con colori*, « *Son cose sacre* », *ah, intendo... Ritratti e bigliettini, con molti ricordini de'suoi felici amori*<sup>192</sup>. Les personnages sont des ébauches, presque *en quête d'auteur* complémentaire : qu'importe, tel qu'est le livret, que Maddalena soit cachoise, Modestine timide, Trombonok commandant ou Alvar amiral ? Mais ces silhouettes, et particulièrement, on le verra, l'orpheline grecque Delia, ont leur place dans le message politique. Car cet opéra est une cérémonie officielle (il était interdit d'applaudir à la première), reflet nécessaire d'une doctrine<sup>193</sup> - à ce titre les réminiscences staéliennes amorcent une récupération qui a pu faire illusion<sup>194</sup> ; sur un thème *giocosso*, on chante l'actualité, dont la célébration sérieuse est réservée à l'Académie Royale de musique, et on exalte le roi, la dynastie et la France, en politique intérieure ou étrangère.

**EN FRANCE : « VIVA IL DILETTO AUGUSTO REGNATOR ! »**

La monarchie de Charles X incarne l'alliance du trône et de l'autel : le sacre du 29 mai, où à la surprise générale fut constatée la guérison des écrouelles<sup>195</sup>, en est le premier symbole. Évoquer l'autel dans un *dramma giocoso* est une gageure, que Balocchi et Rossini ont gagnée. La querelle de Libenskof et Don Alvar se calme par enchantement quand prélude en coulisse la harpe de Corinne. L'improvisatrice chante la paix, l'amour entre les hommes, le retour de l'âge d'or et surtout, signe de ces temps heureux, la Croix victorieuse, *Simbol di pace e gloria La Croce splenderà*. L'idée a pu venir de *Corinne* et des cérémonies de la Semaine Sainte, *le temple de Saint-Pierre, qui n'est alors éclairé que par une croix illuminée ; ce signe de douleur, seul resplendissant dans l'auguste obscurité de cet immense édifice, est la plus belle image du christianisme au milieu des ténèbres de la vie*<sup>196</sup>. Plus manifeste paraît le souvenir du *labarum* de Constantin et de son message *In hoc signo vinces*, plus probable l'influence de Chateaubriand et du raccourci historique qui clôt *Les Martyrs*<sup>197</sup> : *Les époux martyrs avaient à peine reçu la palme, que l'on aperçut au milieu des airs une croix de lumière, semblable à ce Labarum qui fit triompher Constantin... Constantin paraît aux portes de Rome... Le signe du salut*

<sup>192</sup> Le peintre amateur est chez Molière, *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, ou chez Cimarosa, *Il Pittor Parigino*, 1781, l'amoureux « papillon » chez Campra, *L'Europe galante*, 1697, Rameau, *Les Indes galantes* (version 1736, Damon dans *Les Sauvages*), Cimarosa ou Anfossi (« Monsieur Petit » dans *La Maga Circe*, 1788).

<sup>193</sup> Les *opere serie* de couronnement montrent les vertus royales : Mozart, *La Clemenza di Tito*, 1791. Le dernier, *Gloriana* (Britten, 1953, pour Élisabeth II), célèbre le mythe élisabéthain.

<sup>194</sup> Parce que *Corinne had been denounced by Napoleon as an assault on his regime*, J. Johnson écrit *De Staël was a notorious French royalist*. Idée certes très exagérée (le « royalisme » de la fille de Necker a été intermittent et tardif, dû surtout à l'allergie personnelle de Napoléon envers elle, qui l'empêcha de jouer les égéries), mais la Restauration a exploité les théories de Mme de Staël sur la monarchie constitutionnelle, après la mort de l'auteur en 1817.

<sup>195</sup> Landric Raillat, *Charles X ou le sacre de la dernière chance*, Paris 1991.

<sup>196</sup> *Corinne*, L. X, ch. 4.

<sup>197</sup> *Les Martyrs*, 1809, L. XXIV, fin, éd. Pléiade, *Œuvres romanesques et voyages*, II p.498-499.

## La monarchie des lys

brille... *L'aigle guerrière de Romulus est décorée de la croix pacifique. Sur la tombe des jeunes martyrs Constantin reçoit la couronne d'Auguste, et sur cette même tombe il proclame la religion chrétienne religion de l'Empire.* Nous voilà loin du livret ! Mais le chant de Corinne, repris pieusement par les interprètes du sextuor précédent, Libenskof, Don Alvar, Don Profondo, Trombonok, Melibea, Madame Cortese, pour clore l'acte I à la représentation, est un moment solennel, comme l'autre solo (dédié au trône) de la *prima donna*, porte-parole officiel. Au-delà du prétexte du livret, la paix et la concorde sous l'égide de la Croix, que célèbre Corinne, évoquent symboliquement un événement plus vaste, le retour du calme et du bonheur par la réconciliation de la France avec elle-même et avec son passé religieux : *Svaniro i nemi ; intorno regna la dolce calma ; di lieti giorni l'alma prevede il bel fulgor. Che un dì rinasca io spero dell'aurea età l'albore ; che degli umani in core regni fraterno amor. Simbol di pace e gloria la Croce splenderà... a tali accenti, in seno riede la dolce calma ; d'idee ridenti l'alma pascendo or sol si va. Gli opachi nemi intorno pietoso il ciel disgombra, del sacro Ulivo all'ombra, felice ognun sarà.* Plus loin, le lys rejoint l'olivier, les bergers du ballet final tenaient des guirlandes de lys, de laurier et d'olivier.

Mais l'élément religieux ne peut être ici qu'allusif. Beaucoup plus importante est la part du roi, de sa famille et de la France : le chœur (de Persuis) qui servait d'ouverture<sup>198</sup> était à cet égard tout un programme, *Vive le Roi, vive la France !*

Les sujets offerts à Corinne pour son improvisation sont un épitomé d'Histoire de France, avec une part de jeux d'esprit (nous sommes dans un divertissement). On trouve une adéquation partielle entre les sujets et leurs auteurs. Belfiore et la comtesse, les Français, proposent *Carlo X, re di Francia* et *San Luigi*, Madame Cortese, la bourgeoise, *Il cittadino di Reims*. L'héroïne romantique<sup>199</sup> Melibea, vierge-veuve, seule amoureuse de la pièce, a par mariage des affinités militaires : elle suggère *Giovanna d'Arco*, sujet aimé du romantisme. Don Profondo, fou d'Antiquité, remonte à la naissance de la France avec *Clodoveo*. Don Alvar réclame *Las tres estirpes realas de Francia* : ce maniaque de généalogie, qui possède *gran piante genealogiche degl'avoli e bisavoli, colle notizie istoriche di quel che ognuno fù*, est sujet d'un rameau de la troisième race royale<sup>200</sup>. Seul un Allemand comme Trombonok peut imaginer un thème philosophique comme *Il Crismo e la Corona*. Puis le jeu se brouille, l'adéquation ne pouvait être totale. Peut-être Lord Sidney propose-t-il *Ugo Capeto* parce que là se borne sa connaissance de l'Histoire de France, comme –dit-il– *God save the King* est la seule « chanson » qu'il connaît ? Mais quel rapport entre *La battaglia di Tolbiac* et un Russe, même belliqueux, ou entre un médecin et *David e Samuele*, les origines du sacre ? Ces dix sujets, sauf Charles X, sont en tout cas éminemment symboliques de la France royale du V<sup>e</sup> au

<sup>198</sup> La prétendue Ouverture du *Viaggio* est une adaptation tardive du ballet du *Siège de Corinthe*.

<sup>199</sup> Catalogue de Don Profondo, *L'opere più squisite d'autori prelibati, che vanto sono e gloria della moderna età. Disegni colorati dell'alto Pic terribile, d'Harold, Malcolm e Ipsiboé il bel profil qui sta.* Melibea lit Byron (*Childe Harold*), Scott (*The lady of the Lake*) et d'Arlincourt (détesté de Stendhal pour qui *le nom d'Ipsiboé a beaucoup fait rire*, mais fort à la mode : Kreutzer, *Ipsiboé*, Paris 31.3.1824, avec L. Nourrit).

<sup>200</sup> Sur les Bourbons d'Espagne et la succession française selon les lois fondamentales, J. Barbey, Frédéric Bluche, S. Rials, *Lois fondamentales et succession de France*, Paris 1984. Rappelons la vigilance française pour la future succession de Ferdinand VII (face au projet autrichien d'une régence du roi de Naples) et plus tard l'opposition française à l'abrogation de la loi salique en Espagne.

XV<sup>e</sup> siècle : si la légende troyenne des Francs est oubliée, le récent regain d'intérêt pour les Gaulois avec Chateaubriand n'en fait pas encore des symboles de la France et le mythe de Vercingétorix ne naîtra vraiment que sous Napoléon III.

La popularité musicale de ces thèmes, toutes époques confondues, est diverse. « Le Saint Chrême et la Couronne » relève de la musique sacrée et de la cérémonie rémoise ; l'offre par Beethoven de sa *Missa solemnis* arriva trop tard ; Lesueur fit la première partie (remise de l'épée, onctions et *Vivat Rex !*), Cherubini la messe et la *Marche royale*. « David et Samuel » n'est qu'un épisode dans *Saul* de Haendel ou *Saul og David* de Nielsen (1902) ; en France, Samuel est absent de *David et Jonathas* de Charpentier (où le peuple élit David) et tient peu de place dans *Le Roi David* de Honegger (1921). « Jeanne d'Arc », avec selon les époques une prédilection pour le siège d'Orléans, le sacre, la capture ou la mort, a inspiré des opéras dès le XVIII<sup>e</sup> siècle et en 1821 à Carafa, ami de Rossini (*Jeanne d'Arc à Orléans*), en attendant la cantate de Rossini lui-même et d'autres opéras<sup>201</sup>. Les « trois races royales » n'ont apparu que dans le décor du prologue des *Stratagèmes de l'Amour* en 1726, mais le « père des Mérovingiens » avait été chanté à l'Opéra le 10 juin en l'honneur du sacre<sup>202</sup>, Charlemagne avait paru, hors de France, dans *Carlo Magno* de Manfredini (Saint-Pétersbourg 1763), dans *Ruggiero* de Hasse (Milan, 1771), dans *Carlo Magno* de Nicolini (1813) ou tout récemment de Pietro Romani (1823), et reparaitra plus tard<sup>203</sup> (se rappelait-on en 1825 la vision prophétique de sa gloire dans le *Sabinus* composé cinquante-deux ans plus tôt pour les noces du futur Charles X ?), et le premier Robertien, Eudes, sera victorieux en tant que comte de Paris dans *I Normanni a Parigi* de Mercadante en 1832. « Clovis » et « Tolbiac » avaient inspiré à Rome, sur un livret de Capece, *La Conversione di Clodoveo, re di Francia*, Domenico Scarlatti en 1709 et Caldara en 1715 ; on les retrouvera avec Bizet et la cantate de son prix de Rome, *Clovis et Clotilde*, en 1857<sup>204</sup>. « Hugues Capet » attendra 1832 et Donizetti, sans même recevoir le trône dans *Ugo, conte di Parigi*<sup>205</sup>. Le reste, semble-t-il, attend encore...

Mais la France s'incarne lors du sacre. Ici, le finale, où chacun intervient sur un air de son pays, déroule des louanges selon une tradition datant au moins du VIII<sup>e</sup> siècle et des acclamations carolingiennes, les *Laudes regiae*, qui appelaient « vie et victoire » sur le pape, le roi, la dynastie et l'armée des Francs<sup>206</sup>. La paix remplace le pape, qu'on ne saurait mêler à un *dramma giocoso* ni même à l'*opera seria* : *Or che regni fra le genti La più placida armonia, Dell'Europa sempre fia Il destin felice*

<sup>201</sup> Andreozzi, *Giovanna d'Arco ossia La Pulcella d'Orléans* 1789, R. Kreutzer, *Jeanne d'Arc à Orléans*, Paris 1790, Vaccai, *Giovanna d'Arco*, Venise 1827, Balfe, *Joan of Arc* 1837, Duprez, *Jeanne d'Arc* 1865, Mermet, *Jeanne d'Arc* 1876, Widor, *Jeanne d'Arc* 1890, etc. On connaît Verdi, *Giovanna d'Arco*, Solera, Sc. 15.2.1845, Tchaïkovski, *La Pucelle d'Orléans*, cp, Saint-Pétersbourg 25.2.1881, rév. 1882, d'ap. Schiller (comme Pacini, *Giovanna d'Arco*, G. Barbieri, Sc. 14.3.1830). *Jeanne d'Arc au bûcher* de Honegger et Claudel, 1938, rév. 1944, très politique. *Le Triomphe de Jeanne* de Tomasi, Soupault, Rouen 1956, commémore la réhabilitation. La cantate de Rossini (*Giovanna d'Arco*, an., 1832), dédiée à sa future épouse Olympe Pélissier, bien qu'accompagnée au piano seul, est d'ampleur exceptionnelle.

<sup>202</sup> Berton, Boïeldieu, Kreutzer, *Pharamond*, Ancelot, Guiraud et Soumet (A. Nourrit, Clodion).

<sup>203</sup> Schubert, *Fierrabras*. Melesio Morales (1838-1908), *Carlo Magno*, non représenté.

<sup>204</sup> Cantate pour soprano, ténor et basse, texte d'Amédée Burion.

<sup>205</sup> *Ugo, conte di Parigi*, Romani d'ap. Bis, *Blanche d'Aquitaine*, Sc. 13.1.1832, se passe sous Louis V (voir « *Blanche d'Aquitaine* et *Ugo, conte di Parigi* »).

<sup>206</sup> Cf. E. Kantorowicz, *Laudes Regiae : A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, Berkeley 1946.

## La monarchie des lys

*appien. Viva, viva l'armonia Ch'è sorgente d'ogni ben.* Puis vient l'éloge de l'armée, celle de Cadix plutôt que de 1792-1815 (mais dont l'*Orfeode* Rossi célébrait déjà en 1647 les glorieux ancêtres), qui va bientôt défendre l'honneur en Grèce et en Afrique, bien que la prise d'Alger fût imprévisible en 1825<sup>207</sup> : *Ai prodi guerrieri, Seguaci di gloria, Di cui la vittoria Compagna fu ognor, Che ovunque risplender Fer l'alto valore, Che pronti ognor sono Col brando a difender La patria e il trono, La fede e l'onor.*

On passe, non au roi, dont l'éloge couronne l'œuvre, mais à sa famille, à la duchesse d'Angoulême. Par une inexplicable étourderie, les notes historiques des enregistrements de 1985 et 1992 l'oublie ou plutôt la confondent avec sa belle-sœur, ainsi gratifiée de deux éloges, au mépris de la symétrie soignée, la *decente simmetrica armonia* du finale. Or texte et protocole interdisent l'erreur : *Onore, gloria ed alto omaggio D'Augusta Donna al nobil cor, Che il più magnanimo coraggio Del fato oppone al reo furor. Degl'infelici al duolo, al pianto, Ella conforte offrendo va, E i più bei pregi, in regio ammanto, Sul trono un dì brillar farà.* Toutes deux charitables, les deux princesses avaient tôt connu *la fureur du destin*. Mais la duchesse de Berry, déjà veuve, ne gravirait jamais un trône réservé à sa belle-sœur, de droit reine de France de 1836 à 1844. Le sort, plus encore que pour Marie-Caroline, exilée au berceau, privée de mère à trois ans, veuve à vingt-deux d'un mari assassiné, a été cruel pour Marie-Thérèse de France, Madame Royale, *l'orpheline du Temple*, fille de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Ce passé tragique explique la préséance qui lui est donnée ici : elle a le pas sur la duchesse de Berry mais devrait venir après son époux le Dauphin. L'infraction au protocole ne peut qu'être ici volontaire : un hommage discret mais clair à *Madame Royale* et à travers elle à ses parents et à son frère, que la réconciliation ne saurait faire oublier. Le duc d'Angoulême<sup>208</sup>, dauphin de France, est en apparence chanté par Don Alvar en politique étrangère, *Omaggio all'All'Augusto Duce, Che d'alma sovrana luce L'Iberia fè balenar. Ei spense il civil furore, Del trono salvò l'onore, E da tutti si vide amar. Dove a tal vittoria l'empio trovar ?* Si le texte évoque bien l'affaire de 1823, le duc a déjà voulu *sauver l'honneur du trône* à l'armée des Princes en 1792-1801, en Espagne en 1814 et comme lieutenant-général à Toulouse pendant les Cent Jours en tentant de soulever le Midi : le poème pourrait ici être à double sens.

La naissance en la fête de saint Michel en 1820, sept mois après l'assassinat de son père, de *l'enfant du miracle* Henri, duc de Bordeaux, a transporté de joie les royalistes français et leurs amis, jusqu'à Constantinople, où le patriarche Grégoire en salua l'annonce d'un éclatant *Honneur et gloire à la France, voilà le repos du monde assuré*<sup>209</sup> ! Cinq ans plus tard, Balocchi a dû se souvenir de son poème de 1820, en résumant cet espoir et ces vœux, *Dell'aurea pianta Il germe amato Protegga il ciel ! Propizio fato Ai voti sia Del fortunato Popol fedel !* Rossini et Balocchi retrouvent ensuite la duchesse de Berry, neuf ans après les épithalames.

---

<sup>207</sup> L'intervention en Grèce et à Alger joint aux causes politiques des motifs déjà humanitaires, protéger les chrétiens et lutter contre le trafic d'esclaves.

<sup>208</sup> Louis, duc d'Angoulême (1775-1844, Louis XIX pour les légitimistes) épousa Marie-Thérèse de France (1778-1851) le 10.6.1799.

<sup>209</sup> Vicomte de Marcellus, *Souvenirs de l'Orient*, Paris 1839, II, ch. 26. Le futur Henri V des légitimistes (1820-1883), reconnu roi en 1830 par le tsar et Modène à l'abdication de Charles X, reçut Chambord par souscription nationale en 1821 et se nomma en exil comte de Chambord.

## Marie-Bernadette Bruguière

Mère du futur roi, elle a droit malgré sa jeunesse à l'affectueux respect de tous : *Madre del nuovo Enrico, De'Franchi speme e onor, Ti colmi il cielo amico Degl'almi suoi favor. Di rari pregi splendi, D'età sul fior, E in ogni petto accendi Rispetto e amor.* Celle qui a sauvé la continuité française en donnant le jour à un fils est chantée par les Français, la comtesse et Belfiore, sur l'air de *Charmante Gabrielle*, attribué à tort à Henri IV<sup>210</sup>. Le culte du Béarnais est en plein essor, son prénom a été choisi dès 1817 pour le futur héritier du trône, pour promettre le retour sous un *nouvel Henri de l'âge d'or français*, un règne de paix et de prospérité. Que l'hymne final au roi et à la France soit sur l'air de *Vive Henri IV*<sup>211</sup> est significatif : la France vivra par le nouveau roi et le nouvel Henri.

Ce roi *si giusto, si leal, si grande e umano*, selon Madame Cortese, navrée de ne pouvoir quitter l'hôtel pour le voir à Reims ou à Paris, il revient à la *prima donna* d'en faire l'éloge. *Cette improvisation de Mme Pasta, All'ombra amena, a été chantée* –dit Stendhal– *comme les plus beaux morceaux de ses rôles tragiques. Jamais Mme Pasta n'avait paru plus belle comme cantatrice, comme actrice et comme femme. La nécessité de ne pas applaudir semblait augmenter encore les transports du public.* Après l'autel, Corinne célèbre le trône, en trois couplets : les jours incomparables que le nouveau règne fait luire pour la France, les vertus du monarque, le brillant avenir d'un long règne et d'un trône glorieux : *All'ombra amena Del Giglio d'oro, Aura serena Inebria il cor, Di lieti giorni Più dolce aurora Sorger la Francia Non vide ancor, E grata applaude, Ammira, adora Di tanto ben L'Augusto Autor. Della corona Sostegno e onore, Carlo le dona Novel vigore. Dal maestoso Regal suo ciglio Traspar del core La nobiltà. Nunzio di gioia È il bel sembante, Pegno soave D'alma bontà. Al Soglio accanto Ch'egual non ha, Soave incanto Ognun godrà. Cento anni e cento Ognor protetto Dall' immortale Divin favor, Vivrà felice Il prediletto Carlo, de'Franchi Delizia e amor ! Carlo, Carlo !* Le texte n'est guère original : la perfection du bon prince et le retour de l'âge d'or ont été redits dans la France d'avant 1789 (et depuis le *Panegyrique de Trajan* de Pline le jeune et la *IV<sup>e</sup> Églogue* de Virgile !). Mais le trône de France est dit « sans égal ». Banale en apparence, la formule enregistre un protocole dès longtemps établi. Charles-Quint s'honorait en 1556 d'être issu par les ducs de Bourgogne *du fleuron qui porte et soutient la plus célèbre couronne du monde*. Saint-Simon soulignait *nos simples princes du sang jouissent depuis longtemps par toute l'Europe d'un rang plus distingué que nulle autre maison régnante*. Un des manuscrits du duc de Penthièvre rappelait à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle *les princes du sang capétien régnaient souverainement quand tous les rois de l'Europe actuelle étaient encore des vassaux*. Talleyrand écrivait en 1815 à Louis XVIII : *Que la maison de Bourbon s'allie à des maisons qui lui soient inférieures, c'est une nécessité pour elle, puisque l'Europe n'en offre point qui lui soient égales*. Et pour Chateaubriand, *Quand il n'y aurait dans la France que cette maison de France dont la majesté étonne, encore pourrions-nous, en fait de gloire, en remonter à toutes les nations et porter un défi*

<sup>210</sup> Le texte serait de Nicolas Rapin, la musique d'Eustache du Caurroy, maître de la chapelle royale (F. Vernillat, *Dict.* I, p. 351).

<sup>211</sup> Air du XVI<sup>e</sup> s., repris par Grétry (*Le Magnifique*, 1773), chant officiel de la Restauration dès 1814 (1<sup>ère</sup> des *Trois marches pour l'entrée de Louis XVIII à Paris* de Gebauer et Frey), adapté pour piano, harpe et (Paër 1821) orchestre, utilisé dans la mus. de sc. de Weber pour *Henri IV* d'E. Gehe, 1818, et le chœur final de *Le Roi et la Ligue* de Ch. Bochs fils, 1818 (F. Robert, *Dict.*, III p. 2200).



## La monarchie des lys

à l'Histoire. Le passé récent avait forcé la France et son roi à rappeler ce principe à l'Europe dans des circonstances délicates : *Le sentiment que Louis XVIII avait de la prééminence de l'Auguste Maison de France sur toutes les autres maisons souveraines de l'Europe lui donnait, dans ses rapports avec les rois coalisés, une véritable grandeur qui relevait et consolait la dignité nationale, affligée par nos désastres militaires. À ceux qui lui faisaient sentir quelquefois qu'ils étaient vainqueurs, il faisait sentir qu'il était l'aîné des races royales*<sup>212</sup>. Chateaubriand, révisant l'*Essai sur les révolutions* en 1826, redira *Un roi de France qui manque de tout, est encore roi, quand il peut dormir sur la terre enveloppé dans sa casaque fleurdelisée, ayant pour bâton le sceptre de saint Louis, et pour épée celle de Charlemagne*. Dix ans après Waterloo, la France a repris et prouvé en 1823 son rang de grande puissance. La gloire des lys n'a plus à être revendiquée avec le militantisme de 1815, mais le rappel ici de cette suprématie n'est pas un hasard. Bon gré mal gré, l'Europe s'y résigne.

Ce thème des fleurs de lys est omniprésent dans le *Viaggio*. À l'auberge du *Lys d'Or*, le vœu de Madame Cortese à la scène III est bien sûr à double sens, *Del Giglio d'Oro in ogni sponda, La nobil fama si spanderà*. Madame Cortese encore, au finale, exalte ces lys de France dont la prospérité garantit celle du pays, *Più vivace e più fecondo L'Aureo Giglio omai risplende, E felice ognuno rende Col benefico fulgor. Sacra Pianta, Al ciel diletta, Che fedel la patria onora, Tu sarai de' Franchi ognora La speranza, Il dolce amor*. Et le chœur associe, sur l'air de *Vive Henri IV*, le Roi et le Lys, *Viva il diletto Augusto Regnator, Ond'è l'aspetto Forier di gloria e amor, Che destà in petto Rispetto E viva ardor. Sul verde stelo Fiorisca il Giglio ognor, Lo colmi il cielo Dell'almo suo favor. Con sacro zelo Da noi serbato ognor, Sul verde stelo Risplenda il Giglio d'Or. Lo colmi il cielo Dell'almo suo favor. Viva la Francia, Il Prode Regnator!* Les fleurs de Lord Sidney à Corinne, *don quotidien de l'amour timide*, seraient-elles des lys, symbolisant l'amour du pays pour sa dynastie ? Et la réconciliation de Melibea avec Libenskof, dans le duo d'amour *D'alma celeste*, ne figure-t-elle pas la réconciliation avec ses sujets de cette Auguste Famille dont le retour est fêté tous les ans le 6 avril à l'Auberge du Lys d'Or (sc. 21) ? C'est peut-être trop solliciter le texte, mais le public du XIX<sup>e</sup> siècle ira souvent plus loin<sup>213</sup> et des interprétations au moins aussi subtiles ont été avancées en politique étrangère. Les fleurs de lys ont tôt suscité des images plus étonnantes : qu'on pense à l'assimilation à la lyre à la fin d'*Orfeo* de Luigi Rossi. Balocchi, né en 1766 et formé à l'école baroque, a pu en prolonger la tradition.

### À L'EXTÉRIEUR : « DEL GIGLIO D'ORO LA FAMA SI SPANDERÀ »

*Il Viaggio a Reims* est à certains égards un manifeste de politique étrangère. Rien, ici moins qu'ailleurs, n'a pu passer sans autorisation formelle. La diplomatie est chose chatouilleuse et le soin de la censure d'éviter les faux-pas a dû être renforcé pour un opéra officiel. Un seul problème demeure, insoluble car il est des

<sup>212</sup> A. Nettement, *Histoire de la Restauration*, Paris 1846, I p. 346.

<sup>213</sup> Dans *Ernani* de Verdi, les Italiens virent en l'appel d'Elvira, *Ernani involami all'abborrito amplesso*, la plainte de Venise et Milan sous domination autrichienne.

choses qu'on n'écrit pas. Certains points ont-ils été imaginés par les auteurs ou « suggérés » par les autorités ?

Humoristiques mais classiques, les caricatures nationales de Don Profondo dans son catalogue sont tracées sans méchanceté, d'un crayon léger, et n'épargnent pas les Français. Lui, léger et volage, elle, charmante mais frivole : *scatole e scatoline, Con scrigni e cassetine, Che i bei tesor nascondono Sacri alla Dea d'amor. « Badate : è roba fragile ! » Qui chiuso, già indovino, Sta il nuovo cappellino, Con nastri, merli e fior* –et selon Madame Cortese, *ella è gentil, vezzosa e cara, Lo spirito e la grazia ognun ammira, Ma per le mode notte e di delira*. L'Allemand, inoffensif, cite Mozart, Haydn, Beethoven, Bach, et ne se soucie que de musique, *Dissertazioni classiche Sui nuovi effetti armonici, Onde i portenti Anfionici Ridesteran stupor, De'primi Orfei Teutonici Le rare produzioni, Di corni e di tromboni modelli ignoti ancor*. Chez l'Espagnol, richesses du Nouveau Monde et décorations côtoient les généalogies, *Diplomi, stemmi e croci, Nastri, collane ed ordini, E, grosse come noci, Sei perle del Perù*. Le Russe collectionne fourrures et plumes pour ses uniformes, mais étudie Sibérie et Turquie, les directions de l'expansion russe : la question d'Orient s'esquisse, *Notizie tipografiche Di tutta la Siberia, Con carte geografiche Dell'Ottomano imper. Di zibellini e martore Preziose collezioni, Che penne di capponi Pe'caschi, pe'cimier* (la quête des fourrures couvrant souvent celle des informations). L'Anglais pimente d'excentricité son rôle de globe-trotter, *Viaggi intorno al globo, Trattati di marina, Oriundo della China Sottil perlato thè, Oppio e pistole a vento, Cambiali con molt'oro, I bill ch'il Parlamento Tre volte legger fè* : l'opium est en vogue avec de Quincey et ses *Confessions of an opium eater* de 1821 ; une balle de fusil à vent a troué la vitre du carrosse de Georges IV en 1820, pour son couronnement, et ces armes se déguisent en cannes dans la nouvelle panoplie touristique, *the air-gun resembled a knotted walking-stick and held no less than 16 charges. It was let off by merely pressing one of the knots with the finger, and the only noise was a slight whiz, scarcely perceptible*<sup>214</sup>. Enfin, nul en Europe n'ignore la triple lecture d'un *bill* au Parlement depuis le scandale du *bill* de divorce de Georges IV, voté de justesse par les Lords en troisième lecture à neuf voix de majorité en 1820 et qu'on n'osa pas soumettre aux Communes.

On compare volontiers ces voyageurs à l'ONU ou à la SDN, mais il faut voir de plus près : un Russe, un Anglais, un Espagnol, un « Allemand » manifestement Autrichien (son origine précise n'est pas indiquée, mais son *Inno tedesco* est autrichien). Parmi les grandes puissances, la Prusse brille par son absence : omission volontaire pour ce royaume de fraîche date, plus fraîchement grande puissance et impopulaire en France au moins depuis Waterloo. Manquent aussi les Pays-Bas, limitrophes de la France, mais vieux ennemis dont la couronne est neuve<sup>215</sup>, la Scandinavie dont les rois, officiellement élus, n'ont obtenu, non sans mal, le titre de *Majesté* que tard dans le XVII<sup>e</sup> siècle, ou le Portugal, plusieurs fois rayé de la carte<sup>216</sup>, où les Bragance, capétiens mais de si loin<sup>217</sup> et doublement bâtards<sup>218</sup>, ont

<sup>214</sup> *The Fatal Effects of Gambling*, Londres 1824, p. 485.

<sup>215</sup> Les princes de Nassau n'ont obtenu le titre royal pour les Pays-Bas qu'en 1815.

<sup>216</sup> En 1383, l'héritière étant mariée au roi de Castille, ce qui suscita une guerre d'indépendance, et en 1581 avec l'annexion par Philippe II, terminée par une nouvelle révolte en 1640.

## La monarchie des lys

gardé une vieille tradition anglophile<sup>219</sup> et francophobe<sup>220</sup>. L'égalité des rois et des États, qui s'imposera au XIX<sup>e</sup> siècle, n'est pas de mise ici, surtout envers les Bernadotte de Suède ou les Oldenbourg danois, ébranlés par des scandales et récents alliés de Napoléon. Absents, bien sûr, les tout jeunes royaumes allemands créés par Napoléon, même maintenus par le congrès de Vienne, Bavière, Wurtemberg ou Saxe (bien que le roi de Saxe fût le cousin germain de Charles X). Et nul, même La Fayette, n'aurait imaginé d'inviter à la fête les jeunes États-Unis, exclus d'Europe comme ils réservaient *l'Amérique aux Américains* par la doctrine de Monroe du 2 décembre 1823<sup>221</sup>.

Plus énigmatique est la position de l'Italie. Corinne est romaine, donc simplement sujette du pape, et il n'y a pas en 1825 de question romaine, mais que signifie le défunt mari *italien* de Melibea ? Certes pas une allusion au récent « royaume d'Italie », mais il y a des rêves d'unité bourbonnienne à Naples, encouragés en 1814 par lord Bentinck, assoupis depuis les événements de 1820-1821. Enfin Don Profondo est étranger aux pays de son catalogue, mais sa nationalité n'est pas citée : *Don* n'indique rien, Don Luigino et Don Prudenziò ne sont ni Espagnol ni Italien. Sa manie d'antiquaire pourrait le faire Napolitain, mais il chante la tyrolienne, c'est donc un Italien du Nord, probablement un Milanais.

On trouve enfin deux pays qui, officiellement, n'existent pas. La mention de la Pologne ne peut surprendre, l'amitié franco-polonaise est ancienne et Charles X est petit-fils de Marie Leszczyńska. Peut-être, suggère Philip Gossett, le sextuor, *ostensiblement à propos de deux rivaux pour la main d'une marquise polonaise, est-il une allégorie politique du partage de la Pologne*. Dans ce cas, l'Espagne déguiserait un autre pays, mais le choix du Russe par Melibea favoriserait le *statu quo*, où le tsar est roi d'une Pologne russe qui a son drapeau et son armée, mais pas de pouvoir, le reste de la Pologne étant divisé entre Autriche et Prusse. Plus étrange est la présence d'une Grecque. La France est l'alliée officielle de la Turquie depuis François I<sup>er</sup> et la guerre d'indépendance hellénique inquiète les chancelleries. Delia est orpheline : ses parents ont dû être victimes des Turcs<sup>222</sup>, sinon quel serait l'intérêt de cette indication ? Elle n'a pas de solo (discretion diplomatique ?), mais Stendhal signale dans l'ensemble à quatorze voix *quelques notes élevées données par Mlle Amigo, qui, sous son costume de jeune Grecque, était jolie à ravir*. Elle ne parle qu'en un dialogue-éclair avec Don Profondo, *Consolatevi, o Delia, le cose vanno bene – Davvero ? – Vi l'assicuro*, minuscule fragment, insignifiant en apparence, voire superflu. Mais on devine que les silhouettes du livret font écran à Delia : on l'entend moins que Modestine ou Gelsomino, mais elle a politiquement

---

<sup>217</sup> Le premier roi de Portugal, Alphonse Henri, en 1139, était le petit-fils du duc de Bourgogne Henri, capétien (petit-fils de Robert le Pieux). Cette origine avait été oubliée.

<sup>218</sup> Jean I<sup>er</sup> d'Avis, roi de Portugal en 1385, était bâtard de Pierre I<sup>er</sup>. Jean IV de Bragançe, roi en 1640, descendait d'un bâtard de Jean I<sup>er</sup>.

<sup>219</sup> Lisbonne avait été libérée des Maures en 1157 grâce au concours de croisés anglais en route pour la Palestine et Jean I<sup>er</sup> avait établi l'alliance par son mariage avec Philippa de Lancastre.

<sup>220</sup> Malgré le soutien français à l'insurrection nationale de 1640.

<sup>221</sup> Encore inquiets pour leur propre indépendance après la guerre anglo-américaine de 1812-1815 et l'incendie de Washington, les États-Unis, lors du Congrès de Vérone, redoutèrent une reconquête européenne des ex-colonies espagnoles.

<sup>222</sup> Il y avait eu des massacres à Constantinople en 1821 et surtout les massacres de Chio en 1822, qui avaient frappé l'Europe.

un rôle-clé. Ce bref passage ne peut avoir qu'un sens, une allusion elliptique, mais aussi nette que la diplomatie le permet, aux affaires grecques. Or la cause grecque est au nadir depuis l'intervention égyptienne de l'hiver 1824 et l'optimisme de Don Profondo implique une promesse de soutien ; un soutien français qui ne se manifesterait qu'avec et après la bataille de Navarin du 18 octobre 1827, saluée par Chateaubriand : *Trois choses demeureront acquises à la légitimité restaurée : elle est entrée dans Cadix, elle a donné à Navarin l'indépendance à la Grèce ; elle a affranchi la chrétienté en s'emparant d'Alger*<sup>223</sup>. Rossini, philhellène déclaré, avait déjà montré à Naples son soutien à la Grèce dans *Maometto II*, il avait fait pleurer les Muses sur la mort de Byron à Missolonghi, permettra exceptionnellement de chanter un duo du *Viaggio* au profit des Grecs et fera accepter par la censure le manifeste philhellène qu'est *Le Siège de Corinthe*<sup>224</sup>. Mais dans un opéra officiel, l'allusion, si brève soit-elle, prend un relief particulier : elle *doit* être autorisée. Il sera bien exagéré de faire passer le philhellénisme pour de l'opposition au gouvernement, comme le tentera Stendhal à propos d'un concert<sup>225</sup>. Pologne, Grèce, voire Italie : madame de Staël déplorait, dans ses *Considérations sur la Révolution française* si appréciées des monarchistes constitutionnels, que Bonaparte eût négligé ces causes, *Le rétablissement de la Pologne, l'indépendance de l'Italie, l'affranchissement de la Grèce, avoient de la grandeur : les peuples pouvoient s'intéresser à la renaissance des peuples*<sup>226</sup>. Politique romantique, en un sens, mais les questions sont là en 1825 : le *Viaggio* nous donne-t-il l'ébauche –le rêve ?– d'une politique orientale et méditerranéenne que le règne n'aura pas le temps d'accomplir (et qui n'aurait pas eu nécessairement les mobiles conçus par Mme de Staël) ?

Le finale, où chacun chante un air de chez lui, associe l'étranger à l'intérieur. Trombonok ouvre le feu : même *d'Autriche* (et non plus *saint et romain*), l'empire reste le premier protocolairement. Il chante la paix et l'harmonie sur l'air de Haydn, *Gott erhalte Franz den Kaiser*. Il est tentant de voir là, dans ce rôle de maître des cérémonies et dans celui de conciliateur entre Melibea et Libenskof, une allusion à

<sup>223</sup> *Mémoires d'Outre-Tombe* XXXVIII 14. La victoire de Navarin, qui montrait le renouveau de la Marine française, disparue depuis Trafalgar, fut mal vue de certains ultras, tel Frénilly : *Les Français et les Anglais, ligués avec les Russes pour la Russie et contre eux-mêmes, battirent les Turcs en pleine paix pour faire au profit des libéraux de l'Europe un petit roi d'Athènes, un petit garçon d'un petit roi d'Allemagne* [Othon de Bavière, premier roi des Hellènes]. *La France prêta ou donna (c'est tout un) une soixantaine de millions pour installer ce Thésée de 14 ans, un peu sourd, en mémoire d'Alcibiade et de Démosthène, et aider à mutiler son allié naturel devenu infirme, mais riche et productif. Jamais gloire (si gloire il y avait) ne fut plus misérable, plus coupable et plus bête que cette victoire de trois peuples sur l'ombre d'une nation prise dans un trébuchet sans apparence ni déclaration de guerre* (*Mémoires*, rééd. Paris 1987, p. 454). En fait, en 1827, personne ne pensait encore au prince Othon, mais plutôt à Léopold de Saxe-Cobourg (futur roi des Belges) ou au jeune duc de Nemours, fils du futur Louis-Philippe.

<sup>224</sup> *Maometto II*, della Valle, SC 3.12.1822. *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*, cantate pour ténor (Rossini lui-même) et chœur, Londres 9.6.1824. Duo Corinne-Belfiore, *Nel suo divin sembiante*, concert du 3.4.1826. *Le Siège de Corinthe*, Soumet et Balocchi, rév. avec nouveau livret de *Maometto II*, Paris 9.10.1826 (L. Cinti, A. et L. Nourrit, H. É. Dérivis).

<sup>225</sup> *Courrier anglais* : *Ce concert permit pour la première fois depuis 26 ans à notre plus haute société de se réunir contre le gré du gouvernement... Les auditeurs du concert semblaient aussi étonnés de leur nombre que de leur courage à faire ainsi de l'opposition au gouvernement* (sous prétexte que le poème de Philarète Chasles pour le *Chant grec* de Chelard invoque la « liberté »). Cf. A. Gerhard, « La "liberté" inadmissible à l'Opéra », *L'Avant-Scène Opéra* n° 81 (1985) sur *Le Siège de Corinthe*, p. 69-71.

<sup>226</sup> *Considérations...*, 1818 (publication posth., rééd. Paris 1983, introd. J. Godechot).

## La monarchie des lys

Metternich, mainteneur de *l'harmonie européenne* et organisateur de congrès : l'allusion n'aurait rien de méchant, au contraire, et le chancelier, qui venait de repartir pour Vienne après un bref séjour à Paris (pour assister aux derniers jours de sa femme et surtout prendre contact avec le nouveau roi et son entourage), n'aurait pu s'en choquer. Melibea, veuve d'un général, fiancée à un autre, chante alors les guerriers : on ne pouvait célébrer l'armée française sur un air officiel étranger ; la *polonaise* arrange tout par son rythme et grâce à la tradition guerrière de la Pologne et à sa quasi inexistance politico-juridique (et à l'aïeule polonaise du roi). La duchesse d'Angoulême est louée par le Russe, sur un air qui aurait salué le retour du tsar, probablement parce que le deuxième empire doit passer avant les royaumes et parce qu'elle s'est mariée dans les États du tsar, à Mitau en Courlande (aujourd'hui Jyelgava en Lettonie). Au lieu d'un hymne officiel étranger, inconvenant pour l'héritier du trône, une *chanson espagnole* rappelle l'action d'Angoulême en 1823, qui avait rétabli dans ses pouvoirs Ferdinand VII (forcé trois ans plus tôt par les libéraux d'accepter la constitution de 1812), selon le discours de Louis XVIII du 28 janvier 1823 : *Cent mille Français sont prêts à marcher en invoquant le nom de saint Louis, pour conserver le trône d'Espagne à un petit-fils d'Henri IV, préserver ce beau royaume de la ruine et le réconcilier avec l'Europe*<sup>227</sup>. Le domaine de la deuxième branche des Bourbons vient ainsi à sa place, en tête des royaumes. Le duc de Bordeaux, lui, est salué d'un hymne officiel (Lord Sidney « ne sait que *God save the King* » et l'adapte d'une façon à faire grincer des dents à Londres) : écrit par Lully pour son ancêtre Louis XIV avant d'être transcrit par Haendel, cet hymne semble appeler une adaptation pour l'enfant du miracle ; d'après Stendhal, *jamais cet air sublime n'a peut-être produit plus d'effet. Il a été accueilli avec enthousiasme par les spectateurs qui ont fait retentir la salle des cris de Vive le Roi. Cet air qui date de 1682 semble fait d'hier*. La tyrolienne de Madame Cortese et Don Profondo est une énigme : pourquoi Madame Cortese, femme d'un aubergiste français, est-elle du Tyrol, et pourquoi chanter une tyrolienne à ce moment précis, où rien n'est dû à un simple hasard ? Le chœur disparu qui ouvrait la finale affirmait *L'allegria è un sommo bene*. Si on prend le Tyrol au sens historique large, le comté de Görz-Tyrol, d'Innsbruck qui accueillit le comte d'Artois réfugié<sup>228</sup> à Gorizia où repose sa femme, la tyrolienne pourrait illustrer cette idée, par un adieu souriant aux années d'exil, tragiquement et involontairement prémonitoire<sup>229</sup>.

Cette œuvre brillante, apparemment légère, révèle bien des arrière-pensées, dont certaines reviennent sans doute aux autorités et au librettiste. Quelques mois plus tard, Balocchi et Rossini se retrouvaient dans un hymne pour soprano, basse et chœur, pour la fête du roi le 3 novembre 1825<sup>230</sup>, reprenant en français et

---

<sup>227</sup> La victoire fut fêtée par l'opéra d'Auber et Hérold *Vendôme en Espagne* (allusion transparente, rappelant l'établissement de Philippe V), 5.12.1823, avec A. et L. Nourrit, H. É. Déryvis, Dabadie, etc) et par l'œuvre perdue de Boïeldieu *La France et l'Espagne*. La France a décidé d'intervenir avant tout mandat formel du Congrès de Vérone, dans l'esprit de l'ancien pacte de famille.

<sup>228</sup> Il figure avec son cousin Condé sur la liste des hôtes illustres du *Goldener Adler*.

<sup>229</sup> Charles X, avec le duc et la duchesse d'Angoulême et le comte de Chambord, repose au couvent de Castagnavizza (Kostanjevica), près de Nova Gorica dans l'actuelle Slovénie et de Gorizia, où sa femme fut ensevelie dans la cathédrale et où lui-même est mort en 1836.

<sup>230</sup> La Saint-Charles est le 4, mais les festivités commençaient la veille.

brièvement l'éloge du roi et de sa famille : *De l'Italie et de la France Les cœurs s'unissent en ce jour Et leur juste reconnaissance N'a qu'un même concert d'amour. À Charles X pour rendre hommage Dans ce lieu plein de ses bienfaits, Nos cœurs n'ont qu'un même langage Et les deux peuples sont français ! À sa royale bienfaisance Le malheur n'échappe jamais Et son nom se bénit en France Sous le chaume et dans les palais. Les partis n'ont plus à combattre, Charles sait tous les rallier, Le peuple le nomme Henri IV, Et les Muses François I<sup>er</sup>. Il revit dans un fils auguste Dont la gloire est l'appui des rois, Qui s'honore du nom de juste Et de son respect pour les lois. Paris le voit après la guerre Simple, loyal et généreux, Apprendre des leçons d'un père Le secret de nous rendre heureux. Acceptons le brillant présage Que ce jour semble nous offrir, Le bonheur présent est un gage Qui nous répond de l'avenir. Puisse d'une auguste princesse La présence nous le prouver, En quelque lieu qu'elle paraisse, Les plaisirs doivent se trouver. Acceptons le brillant présage*<sup>231</sup>... Les thèmes sont ceux du *Viaggio* ou de sous Louis XIV, bienfaisance du roi, apaisement, célébration des aïeux, éloge de l'héritier qui ressemble à son père et auquel on donne le surnom de Louis XIII, éloge de l'auguste princesse associée à la gloire de la monarchie (bien qu'il soit douteux que les plaisirs aient jamais accompagné la duchesse d'Angoulême). Même le pacte de famille couronne l'hommage, *Italie* désigne Naples mais sans doute aussi Parme, revenue aux Bourbons : le mot fait-il allusion aux rêves d'unité de Naples ? Il est clair qu'il n'est pas subversif dans la France de Charles X...

Certes, il s'agit d'une œuvre de circonstance dont il ne faut pas exagérer l'importance. Mais Rossini semble au fil du temps s'être en partie identifié aux Bourbons, de Naples puis de France. Il serait absurde de le croire très engagé, mais en un temps où les musiciens sont politiquement volages, cet épicurien fait exception. Congédié brutalement par Louis-Philippe, il dut se faire indemniser par la justice. Il n'a pas tenté de revenir en faveur et n'a gratifié le nouveau régime que de *Trois marches militaires pour le mariage du duc d'Orléans* avec Hélène de Mecklembourg-Schwerin en 1837, à peu près comme il fera en 1852 une *Marche* pour le sultan de Turquie (il fera plus pour le second Empire avec l'*Hymne à Napoléon III et à son vaillant peuple*<sup>232</sup>). Sa retraite a d'autres causes (il aurait pu composer des opéras ailleurs qu'en France), mais la rupture de 1830 les a peut-être confortées. Il n'a certainement pas goûté le piratage révolutionnaire du *Viaggio* devenu en 1848 *Andremo a Parigi* (même si c'était Louis-Philippe qu'il s'agissait alors d'aller renverser). Bien qu'il ne l'ait pas davantage autorisée, l'adaptation viennoise *Il Viaggio a Vienna* pour les noces de François-Joseph et d'Élisabeth de Bavière en 1854 a dû être plus à son goût. Rossini en tout cas nous a offert en 1825, en filigrane de son « concert européen », une Europe des Bourbons rêvée par les intéressés, mais évidemment empêchée par ceux-là même qui la chantent. Il a été le dernier grand musicien à chanter la monarchie des lys.

<sup>231</sup> Le chœur *Acceptons le brillant présage* a été réutilisé dans *Le comte Ory*.

<sup>232</sup> *Hymne à Napoléon III et à son vaillant peuple*, (*Dieu tout puissant, ô toi notre père*), 1.7.1867, distribution des prix de l'Exposition Universelle.

## TEMPOREL ET SPIRITUEL CHEZ VERDI CONFLITS ET CONVERGENCES

Comme Mozart passe pour misogyne à cause de la Reine de la Nuit et d'une lecture simpliste de *Così fan tutte*, Verdi est aisément cru anticlérical à cause de *Don Carlos*, de quelques lettres et de l'idée nébuleuse et fautive que le nationalisme italien doit être révolutionnaire à la française, ennemi du trône et de l'autel : analyse passable pour Garibaldi, mais qu'on ne peut étendre sans réserve à tous les hommes du *Risorgimento*, politiciens et artistes, de Daniel Manin et Cavour à Manzoni et Verdi. Que montre la liste des œuvres de Verdi ? l'importance de la musique sacrée. Des essais juvéniles – tâche nécessaire pour un débutant, sans révéler pour autant un intérêt sérieux – subsiste seul un *Tantum ergo* créé à Busseto le 1<sup>er</sup> janvier 1837. Verdi authentifia la partition en 1893, en conseillant au propriétaire de jeter au feu ce manuscrit, *sans la moindre valeur musicale ni l'ombre de sentiment religieux* (coquetterie de l'octogénaire envers l'ouvrage de ses 23 ans ?). En revanche, pendant dix ans, d'*Aida* à la révision de *Boccanegra*, Verdi abandonne la scène pour la musique sacrée : l'idée semble dater de la mort de Rossini en 1868, où Verdi a prévu un *Requiem* et en a écrit en 1869 le *Libera*, intégré au *Requiem* de 1874 pour l'anniversaire de la mort de Manzoni<sup>1</sup>. En 1880, ce sont le *Pater* et l'*Ave* en italien, sur un texte attribué à Dante. Entre *Otello* et *Falstaff*, Verdi écrit en 1888 un *Ave Maria* en latin et vers 1890 les *Laudi alla Vergine Maria*. De 1895 à 1897, ses œuvres ultimes sont le *Te Deum* et le *Stabat Mater*, créés à Paris avec les *Laudi* en 1898. Quoi qu'ait imaginé Hans von Bülow en 1874 (il s'est rétracté en 1892)<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Le *Requiem* pour Rossini ne fut créé que le 11 septembre 1988. Verdi en avait réparti la composition entre douze compositeurs jugés les plus célèbres d'Italie, pour la plupart oubliés aujourd'hui, Buzzolla, Bazzini, Pedrotti, Cagnoni, F. Ricci, Nini, Boucheron, Coccia, Gaspari, Platania, Lauro Rossi et Mabellini. Mercadante, en raison de son âge, avait décliné d'y participer.

<sup>2</sup> Bülow, *Allgemeine Zeitung*, n° 148, sur le *Requiem* : *Le tout puissant spoliateur du goût artistique italien espère vraisemblablement éliminer les derniers restes de l'immortalité de Rossini qui nuisent à sa propre ambition. Ces derniers vestiges, en ce qui concerne l'Italie, résident dans la musique religieuse, le Stabat Mater et la Petite Messe solennelle, bien que ses compatriotes aient rarement eu l'occasion d'entendre ces œuvres... Pendant plus d'un quart de siècle, l'Attila du larynx s'est efforcé, avec un succès total, d'empêcher tout simplement que les opéras de Rossini soient joués en Italie... Le triste spectacle de la défaite culturelle slave d'hier, qui d'un point de vue musical est une autre façon de dire la culture allemande (le fiasco de la création milanaise de *La Vie pour le Tsar* de Glinka), nous a rendu incapable de garder notre sang-froid au milieu d'un triomphe, artificiellement arrangé, du barbarisme latin. On croirait lire certains passages de Stendhal sur Rossini (le paradoxe n'est qu'apparent). La lettre d'excuse à Verdi (7.4.1892) délire : *Mon esprit était aveuglé par le fanatisme ultra-wagnérien. Le fanatisme a été purifié et s'est transformé en enthousiasme. Fanatisme = kérosène, enthousiasme = lumière électrique. Dans ce monde intellectuel et moral, le nom de la lumière est justice. Rien n'est plus destructeur que l'injustice, rien n'est plus intolérable que l'intolérance, comme le dit le noble Giacomo Leopardi... en accord avec notre proverbe prussien (sic) Suum cuique je m'exclame en toute sincérité, Evviva Verdi, le Wagner de nos chers alliés ! Verdi, dont on sait l'enthousiasme pour les « alliés » allemands, commenta**

Verdi n'a pas composé ses *Quattro Pezzi Sacri* pour faire oublier le *Stabat* de Rossini. On ne peut parler de conversion, comme pour Racine après *Phèdre*, mais Verdi aimait la musique sacrée, goût étrange pour un véritable anticlérical ! Plus bizarre encore serait l'insertion de prières et de morceaux religieux dans tous ses opéras, à la seule exception d'*Un giorno di regno*<sup>3</sup>.

Verdi est probablement le seul compositeur qui a écrit un *Ave* pour deux de ses héroïnes, dans *I Lombardi alla prima crociata* (où la censure et l'archevêque de Milan ont fait remplacer *Ave* par *Salve*) et dans *Otello*<sup>4</sup>. Certes, dans *Falstaff*, l'*Amen* de Pistola et Bardolfo en réponse au vœu de Caio de ne s'enivrer désormais qu'avec *gente onesta e pia* est indéniablement parodique, bouffonnerie soulignée par l'interruption de Falstaff, *Cessate l'antifona, la urlate in contrattempo* ; dans la même veine, le *Siam pentiti* des deux compères à l'acte II et l'ensemble *Domine fallo casto – Ma salvagli l'addomine* au finale de l'acte III<sup>5</sup>. Mais d'*Oberto*<sup>6</sup> à *Otello*, les autres passages religieux s'inscrivent sur un fond sérieux, voire tragique : le *Miserere* d'*Il Trovatore*, le *Venite adoremus* des moines dans *La Forza del Destino*, le *Veni Creator* d'*Attila*, le psaume et le *Te Deum* de *La Battaglia di Legnano*, le *De profundis* des *Vêpres siciliennes*, les *Te Deum* des *Lombardi* ou de *Giovanna d'Arco*<sup>7</sup>, en italien ou en latin, ne sont pas toujours indispensables à l'action, mais sont des moments qu'on n'oublie pas. Chez un anticlérical sérieux, ce serait pur masochisme. Il faut voir de plus près les rapports entre spirituel et temporel chez Verdi. Cinq opéras seulement mêlent étroitement religion et politique, *I Lombardi*, *Attila* et *Don Carlos*<sup>8</sup>, visent directement le catholicisme ; *Nabucco*<sup>9</sup> et *Aida*<sup>10</sup> ne concernent évidemment pas le christianisme, mais la transposition, aisée, a été faite. Dans les autres opéras, la religion touche au destin des individus, non des nations, et l'élément politique est mineur. Deux questions se dégagent : peut-on parler d'un conflit entre laïcité et théocratie ? Et quelle portée accorder au paradoxe que représente *Attila* ?

### LAÏCITÉ CONTRE THÉOCRATIE ?

Révolte contre l'ordre établi, mais surtout révolte métaphysique contre un Dieu qui, par la prédestination, a établi et perpétué un ordre injuste, tel est le romantisme

---

dans une lettre à Ricordi *Il est vraiment fou*, mais répondit à Bülow le 14 avril par la fameuse lettre sur les musiques d'Allemagne et d'Italie, les fils de Bach et de Palestrina.

<sup>3</sup> *Un giorno di regno* ou *Il finto Stanislao*, Romani, Sc. 5.9.1840.

<sup>4</sup> *I Lombardi...*, Solera, Sc. 11.2.1843. *Otello*, Boito, Sc. 5.2.1887.

<sup>5</sup> *Falstaff*, Boito, Sc. 9.2.1893.

<sup>6</sup> *Oberto, conte di San Bonifacio*, Piazza et Solera, Sc. 17.11.1839.

<sup>7</sup> *Il Trovatore*, Cammarano, Rome 19.1.1853. *La Forza del Destino*, Piave d'ap. Rivas, Saint-Petersbourg 10.11.1862, rév. Ghislanzoni, Sc. 27.2.1869. *Attila*, Solera et Piave d'ap. Z. Werner, *Attila, König der Hunnen*, 1808, Fen. 17.3.1846. *La Battaglia di Legnano*, Cammarano d'ap. Méry, *La bataille de Toulouse*, Rome 27.1.1849. *Les Vêpres siciliennes*, Scribe et Duveyrier, Paris 13.6.1855, v. it. *I Vespri siciliani*, Caimi, Sc. 1856. *Giovanna d'Arco*, Solera d'ap. Schiller, Sc. 15.2.1845.

<sup>8</sup> *Don Carlos*, Méry et Du Locle d'ap. Schiller, Paris 11.3.1867, v. it. en 4 actes, Ghislanzoni, Sc. 1884. *Don Carlo*, en 5 actes, A. de Lauzières et Zanardini, Modène 1886. Sur les diverses versions (l'œuvre, jugée trop longue, fut amputée dès la première), U. Günther, *Verdis Don Carlos, eine französische grand opéra*, et A. Porter, *Verdi's Don Carlos, an introduction*, plaquette de l'enregistrement DGG dirigé par C. Abbado, 1985.

<sup>9</sup> *Nabucco*, Solera d'ap. Anicet-Bourgeois, Sc. 9.3.1842.

<sup>10</sup> *Aida*, Ghislanzoni et Du Locle sur une idée de Mariette, Le Caire 24.12.1871.



## Temporel et spirituel chez Verdi

à sa source en pays protestant, Allemagne ou Angleterre, celui qui *via* Kierkegaard mène à l'Absurde existentialiste. Rejet du Dieu-horloger des Lumières, lointain et indifférent comme les dieux d'Épicure, tel il est en France, revers absurde du rationalisme athée. La mode a porté ces thèmes dans la très catholique Europe du sud, Bellini ou Donizetti (mais non Rossini) ont pu célébrer l'Absurde révolté, mais dès 1843 Felice Romani, après avoir dû y sacrifier, condamnait *ces nuées d'abstraction métaphysiques, quand en vain le ciel d'Italie respire*<sup>11</sup>. Verdi, alors débutant, préférera toujours la rédemption, qui exclut ou surmonte la révolte et qu'il introduit où elle n'était pas (dans *La Forza del Destino*). La *catharsis* est chez lui essentielle, les individus se soumettent à la volonté divine et attendent de l'au-delà un bonheur impossible ici-bas. *La paix que votre cœur espère ne se trouve qu'auprès de Dieu*, la phrase de Charles-Quint sous la bure du moine domine et dépasse *Don Carlos*. Des derniers vers d'*Oberto*<sup>12</sup> au finale d'*Aida*<sup>13</sup> en passant par le quatuor final du *Boccanegra* rénové<sup>14</sup>, le même écho retentit. Cette paix uniquement céleste, Élisabeth et Don Carlos l'acceptent finalement<sup>15</sup>, comme Ernani et Elvira<sup>16</sup>, Henri et Hélène des *Vêpres siciliennes*, Manrico et Leonora d'*Il Trovatore* ou Aida et Radamès, comme les héros d'*Un ballo in maschera*<sup>17</sup>, comme le doge, Jacopo et Lucrezia dans le trio de la prison d'*I due Foscari*<sup>18</sup>, comme Cuniza d'*Oberto*, comme Jeanne d'Arc repoussant les appels tentateurs du chœur diabolique pour obéir à l'ange. Le repentir et le pardon, instruments de cette paix, dominent la fin d'*Alzira*<sup>19</sup> et d'*Un ballo in maschera* ou l'acte d'Aix-la-Chapelle d'*Ernani* comme, en partie, les dénouements de *La Battaglia di Legnano*, *Nabucco*, *I Lombardi ou Jérusalem*<sup>20</sup>, voire *Rigoletto*<sup>21</sup>, où l'importance de la « scène du sac » tient à la perspective de rédemption par les prières de Gilda. Luisa Miller<sup>22</sup> renonce au suicide après un véritable sermon de son père, empêche Rodolphe de maudire Dieu et prie pour leur commun salut. Alvaro, ses imprécations arrêtées par le Padre Guardiano, se tourne vers la prière comme Leonora avant lui (dans la version de Saint-Pétersbourg comme chez Rivas, au contraire, il se suicidait). Medora<sup>23</sup> veut prier au ciel pour Corrado, dont le prompt suicide, il est vrai, rend la rédemption

<sup>11</sup> Romani, *Il Liceo*, n° 1, Turin 1843. Il avait écrit avec réticences des livrets d'un romantisme noir, *Il Pirata* et *La Straniera* de Bellini, *Parisina* ou *Lucrezia Borgia* de Donizetti. Cf L. Baldacchi, « Donizetti e la storia », *Atti del I° Convegno Internazionale di Studi Donizettiani* (1985), Bergamo 1983, I, p. 5-27.

<sup>12</sup> II 10 : *I suoi voti, o ciel, ascolta, abbi ancor di lui pietà... Il suo lamento possa il ciel impietosir !*

<sup>13</sup> IV 2 : *O terra addio, addio valle di pianto, sogno di gaudio che in dolor svani ! A noi si schiude il ciel, e l'alme erranti volano al raggio dell'eterno di !* Le vocabulaire est chrétien, comme dans la prière simultanée d'Amnérís où il suffit de remplacer Isis par Dieu, *Isi placata ti schiuda il ciel ! Pace t'imploro ! Pace !*

<sup>14</sup> *Simon Boccanegra*, Piave, Fen. 12.3.1857, rév. Boito, Sc. 24.3.1881, III : *Gran Dio, li benedici, pietoso dall'empiro, a lor del mio martiro cangia le spine in fior – Ogni letizia in terra è menzognero incanto... Piange ognor la creatura.*

<sup>15</sup> *Don Carlos*, V : *Au revoir dans un monde où la vie est meilleure..., Et là nous trouverons dans la paix du Seigneur Cet éternel absent qu'on nomme le bonheur !*

<sup>16</sup> *Ernani*, Piave d'ap. Hugo, Fen. 9.3.1844.

<sup>17</sup> *Un ballo in maschera*, Somma, Rome 17.2.1859.

<sup>18</sup> *I due Foscari*, Piave d'ap. Byron, Rome 3.11.1844.

<sup>19</sup> *Alzira*, Cammarano d'ap. Voltaire, SC 12.8.1845.

<sup>20</sup> *Jérusalem*, rév. des *Lombardi*, Royer et Vaëz, Paris 26.11.1847, v. it. *Gerusalemme*, Sc. 26.12.1850.

<sup>21</sup> *Rigoletto*, Piave d'ap. Hugo, *Le roi s'amuse*, Fen. 11.3.1851.

<sup>22</sup> *Luisa Miller*, Cammarano, SC 8.12.1849.

<sup>23</sup> *Il Corsaro*, Piave, Trieste 25.10.1848.

douteuse ; comme Gilda, Medora est sûre de son propre salut, malgré sa mort volontaire ; on ne sait, il est vrai, si elle s'est empoisonnée ou seulement laissée mourir. Même incertitude pour Carlo Moor, qui semble aller à la mort par désespoir malgré son rôle d'agent de la justice divine avec ses brigands et les prières rédemptrices d'Amalia<sup>24</sup> : tirés de Byron et de Schiller, les livrets sont flous ! Au moins Corrado et Carlo ne maudissent-ils pas Dieu<sup>25</sup>. Macbeth lui-même, dans la première version<sup>26</sup>, se repent brièvement d'avoir choisi le Mal (*mal per me che m'affidai al potere dell'inferno*) et le Francesco des *Masnadieri*, parricide et fratricide -d'intention sinon en fait- se tourne vers Dieu dans un repentir aussi fugitif qu'intéressé. L'unique *Credo* de haine et de négation de Verdi, *Credo in un Dio crudel che m'ha creato simile a se e che nell'ira nomo*, est écrit pour Iago, le seul traître peut-être pour qui nul ne prierait, le seul vrai révolté : ce n'est pas un hasard.

Surtout, les deux opéras les plus intimistes de Verdi reprennent le thème du rachat. Violetta<sup>27</sup> souffre dans son corps, mais son âme est tranquille, un prêtre l'a réconfortée, et -dit-elle au médecin- la religion est un soulagement pour ceux qui souffrent ; son *Addio, del passato...* s'achève en prière et elle tente d'aller à l'église rendre grâce du retour d'Alfredo. Verdi n'essaie pas de se concilier la censure, qui n'aime pas la religion sur scène, par de pieuses platitudes. Sa sincérité ressort du choix du sujet de *Stiffelio* (sujet qu'il était seul à apprécier !), le repentir de l'épouse adultère et le pardon de l'époux bafoué<sup>28</sup>. Séduite par Raffaele tandis que son mari, le pasteur Stiffelio, est en tournée de prédication, Lina, quand tout est découvert et son mariage annulé, exige de confesser au pasteur ce que l'époux a refusé d'entendre ; ce *Ministro, confessatemi* (interdit par la censure) est pour Verdi le pivot de l'œuvre ; le pardon vient à la scène finale, où Stiffelio ouvre l'Évangile, pour prêcher, à l'épisode de la femme adultère, et obéit au précepte évangélique. Verdi, curieusement, s'est donné beaucoup de mal pour réutiliser ces moments, aussi intacts que possible, dans *Aroldo*, mais la métamorphose du pasteur en croisé anglais du temps de Richard Cœur-de-Lion rend certains passages incompréhensibles (on ignore pourquoi le mariage est nul, car il n'est plus question de fausse identité de l'époux) et affadit le reste : la « confession » n'est plus sacramentelle, les prières de l'acte I ont disparu, comme la scène où le héros prônait le pardon de l'épouse coupable sans savoir que c'était la sienne ; enfin, le vieux compagnon d'Aroldo, et non le héros lui-même, cite *Il Giusto un di ha detto* : « *Il sasso scagliato sia prima da quegli ch'è senza peccato* », e allora perdonata la donna s'alzò. À l'évidence, pour Verdi, les individus, rachetés par Dieu, doivent se résigner à Sa volonté : la revendication de laïcité est loin !

<sup>24</sup> *I Masnadieri*, Maffei, Londres 22.7.1847.

<sup>25</sup> Au contraire Alaïde (Bellini, *La Straniera*), ou chez Donizetti, Fausta, Bianca (*Ugo, conte di Parigi*) ou Parisina meurent en adressant des reproches au ciel, sans remords et sans prier. Corrado s'est dit en guerre contre le genre humain, non contre Dieu, et -il est vrai- maudit sur terre et au ciel (II, duo avec Gulnara). Carlo Moor s'exprime à peu près de même dans sa cabalette *Nell'argilla maledetta*.

<sup>26</sup> *Macbeth*, Piave et Maffei d'ap. Shakespeare, Florence 4.3.1847, rév. fr. Paris 19.4.1865 (et v. it. Sc. 28.1.1874).

<sup>27</sup> *La Traviata*, Piave d'ap. Dumas fils, *La dame aux camélias*, Fen. 6.3.1853.

<sup>28</sup> *Stiffelio*, Piave d'ap. Souvestre et Bourgeois, Trieste, 16.11.1850, rév. *Aroldo*, Piave, Rimini 16.8.1857.

## Temporel et spirituel chez Verdi

Qu'en est-il pour les affaires, non des individus, mais des États ? Trois thèmes s'imposent, la tolérance, l'ingérence du clergé dans le temporel, et le conflit de théocraties.

### *TOLÉRANCE ET INTOLÉRANCE*

On songe aussitôt aux trois rôles essentiels de *Don Carlos*, le noble « éclairé » Rodrigue de Posa, le roi Philippe II et le Grand Inquisiteur, aveugle et nonagénaire, et à quatre scènes-clés. Dans son duo avec le roi, ajouté au canevas de Du Locle, comme la scène de l'Inquisiteur, à l'expresse demande de Verdi, Posa plaide pour la tolérance, *Arrière Cette paix ! la paix du cimetière ! Ô roi ! Que l'avenir à votre nom Ne dise pas : il fut Néron ! Est-ce la paix que vous donnez au monde ? Vos présents sont l'effroi, l'horreur profonde ! Tout prêtre est un bourreau, tout soldat un bandit ! Le peuple expire, il gémit en silence, Et votre empire est un désert immense Où le nom de Philippe est maudit ! oui, maudit ! Répandez, comme un Dieu, le bonheur sur les hommes, Roi, levez-vous sublime entre les autres rois ! D'un mot changez la terre, Donnez la liberté !* Religieuse ou politique, et la Flandre veut les deux, la liberté est haïe de l'Inquisition. Philippe est moins hostile que sceptique et désabusé (le double jeu de Posa l'idéaliste, sauvé par lui de l'Inquisition, sera l'ultime désillusion et pourtant il le regrettera) : *Ma foudre a terrassé l'orgueil des novateurs Qui vont, plongeant le peuple en des rêves menteurs,...* (le peuple) *vit à Dieu fidèle et soumis à son sort. Quel singulier rêveur ! Vous changerez d'avis quand vous saurez le cœur De l'homme à l'égal de Philippe.* L'autodafé, avec le chœur des moines, l'appel des députés flamands et la « voix d'En Haut »<sup>29</sup>, expose dans le sens libéral le conflit entre tolérance et intolérance. De même dans la version originale, au finale de l'acte V, aux imprécations du roi et de l'Inquisiteur (*Ce contempteur de la foi catholique, Cet ami de Posa, ce parjure hérétique ! Sois maudit et ta cendre à l'ouragan jetée ! Chassé du lieu céleste où la paix resplendit, Hérétique, rebelle et traître, sois maudit !*) répondent le défi de l'infant (*Dieu me vengera ! Ce tribunal de sang, sa main le brisera !*) et l'apparition de Charles-Quint qui résout le drame avec ambiguïté (malgré la « lumière électrique » qui l'entourne d'après le livret !) : il sauve le prince, mais l'escamote dans la paix du cloître sans offrir de solution temporelle.

Mais l'essentiel est la scène voulue par Verdi entre l'Inquisiteur et Philippe, neuf minutes qui, avec le monologue du roi, ont assuré le retour de l'œuvre au répertoire, scène unique en son genre, étonnant duo de basses où il semble qu'un

---

<sup>29</sup> Chœur : *Ce jour est un jour de colère, Un jour de deuil, un jour d'effroi. Malheur au téméraire qui du ciel a bravé la loi ! Mais le pardon suit l'anathème Si le pécheur épouvanté Se repent à l'heure suprême Sur le seuil de l'éternité !... Les Flamands sont des infidèles, Ils ont bravé la loi, Ces suppliants sont des rebelles.* Les députés flamands : *Tout un peuple qui pleure Vous adresse ses cris et ses gémissements ! Si votre âme attendrie A puisé la clémence et la paix au saint lieu, Sauvez notre patrie, Ô Roi puissant, vous qui tenez la puissance de Dieu !* La voix céleste : *Volez vers le Seigneur, volez, ô pauvres âmes ! Venez goûter la paix près du trône de Dieu ! Le pardon ! Le bonheur, ici encore, n'est promis que pour l'au-delà. On ne croit plus au deus ex machina (dans les *Vêpres siciliennes*, par la fable du navire, Dieu invite les hommes à se sauver eux-mêmes, *Mortali, il vostro fato è in vostra man !*), la Providence n'intervient plus : on est loin du monde de Métastase, mais aussi de celui de Solera.*

seul personnage se dédouble à propos de Don Carlos<sup>30</sup>. Questions et réponses sont brèves, ces réponses qu'attend Philippe pour calmer sa conscience et que l'Inquisiteur donne avec la paisible certitude de son intransigeance, *Si je frappe l'enfant, ta main m'absoudra-t-elle ? –La paix du monde vaut le sang d'un fils rebelle –Puis-je immoler mon fils au monde, moi chrétien ? –Dieu, pour nous sauver tous, sacrifia le sien –Peux-tu fonder partout une foi si sévère ? –Partout où le chrétien suit la foi du Calvaire –La nature et le sang se tairont-ils en moi ? –Tout s'incline et se tait lorsque parle la foi !* Mais sur Posa, les deux hommes se distinguent et s'affrontent. L'Inquisiteur s'anime, *Dans ce beau pays, pur d'hérétique levain, Un homme ose saper l'édifice divin. Il est l'ami du roi, son confident intime, Le démon tentateur qui le pousse à l'abîme... Et moi, l'Inquisiteur, moi, pendant que je lève Sur d'obscurs criminels la main qui tient le glaive, Pour les puissants du monde abjurant mon courroux, Je laisse vivre en paix ce grand coupable, et vous !* Le champion de l'intolérance rejette les conseils de Posa au roi et les idéaux exprimés par l'enfant et Rodrigue, *Dieu, tu semas en nos âmes Un rayon des mêmes flammes, Le même amour exalté, L'amour de la liberté.* La sympathie du public ne peut errer et l'anticléricalisme est clair, voire primaire. Doit-on rappeler qu'il s'agit d'un drame d'un protestant allemand adapté pour Paris, en partie par Joseph Méry dont les opinions religieuses sont peu traditionnelles ? On se demande d'ailleurs pourquoi du Locle, dans son canevas, avait omis le duo entre Philippe et Posa et la scène avec l'Inquisiteur. Peut-être pensait-il que de tels débats se chanteraient mal, ou qu'il fallait éviter des duos baryton-basse, *a fortiori* des duos de basse, dans un opéra où le ténor, pourtant héros « officiel », est déjà mal servi ? Ou craignait-il, non sans quelque raison, l'hostilité de la censure ? Pour l'image de l'Inquisition, certes erronée<sup>31</sup>, librettistes et musiciens n'ont ici fait que reprendre ce que l'on croyait de leur temps.

La situation des *Lombardi* est plus complexe. Giselda s'élève contre le massacre des musulmans à la prise d'Antioche, accusant les Croisés de convoiter l'or des vaincus au lieu d'obéir à Dieu, *No, giusta causa non è d'Iddio La terra spargere di sangue umano, È turpe insania, non senso pio, Che all'oro destasi del musulmano ! Queste del ciel non fîr parole, No, Dio nol vuole ! L'empio olocausto d'umana salma Il Dio degli uomini sempre sdegnò ! No, Dio nol vuole, Ei sol di pace scese a parlar*<sup>32</sup> ! Mais elle s'est associée au vœu de croisade à l'acte I. Surtout, la rédemption de Pagano, fil conducteur ténu mais essentiel d'une intrigue floue, est liée à la victoire des Croisés, *Ma quando un suon terribile Dirà che Dio lo vuole, Quando la Croce splendere Vedrò qual nuovo sole, Di nuovo allor*

<sup>30</sup> C'est très net avec des chanteurs habitués à l'un et l'autre rôle (c'est fréquent, bien que dans la classification française Philippe soit une basse chantante et l'Inquisiteur une basse profonde), ainsi N. Ghiaurov et R. Raimondi, Philippe II et l'Inquisiteur (Karajan-EMI) ou l'Inquisiteur et Philippe (v. fr. Abbado-DGG), chacun s'efforçant de donner à sa voix la « couleur » de l'autre.

<sup>31</sup> Voir R. Ricci, « La critique du pouvoir dans le *Don Carlos* de Verdi », *Droit et Opéra*, Paris-Poitiers 2008, p. 313-327.

<sup>32</sup> Autres appels à la paix dans *Oberto* (curieusement confié à un chœur de chevaliers, II 6), *Dalla croce sol di pace Iddio parlò ! Pace omai ! fraterna guerra maledetta è dal Signor !* Dans *Boccanegra*, on passe de la prière purement vindicative de Fiesco au prologue (*A te l'estremo addio*) à la prière « laïque » du doge et de sa fille pour la paix devant le conseil (*E vo gridando pace*) et au quatuor final de réconciliation, mais la vraie réconciliation des factions se fait dans la prière pour Boccanegra qui termine l'œuvre, *Pace per lui pregate.*

## Temporel et spirituel chez Verdi

*quest'anima Redenta in ciel sarà*. Giselda s'indigne, car elle aime le prince d'Antioche Oronte et le croit victime du massacre. Mais Oronte, fils d'une chrétienne, était déjà prêt à se convertir pour elle, *Già pensai più volte in cor Che solo vero il Nume sia Di quell'angelo d'amor, Come poteva un angelo Crear si puro il cielo, E agli occhi suoi non schiudere Di veritade il velo ?* Il se déclare chrétien quand ils fuient ensemble. Quand il est blessé à mort, Giselda crie ses reproches à Dieu, mais cesse à la première injonction de l'ermite Pagano. Oronte, baptisé *in extremis* dans le Jourdain, révèle en songe à Giselda la proximité salvatrice du Siloé. Giselda alors guide sans scrupule les Croisés et s'associe avec enthousiasme au *Te Deum* qui salue la prise de Jérusalem. Ses appels à la paix sont donc intéressés<sup>33</sup>. Dans *Jérusalem*, la situation est plus claire : le héros est Gaston de Béarn, l'indignation d'Hélène (*Non, votre rage, Indigne outrage, N'est pas l'ouvrage D'un Dieu clément. L'enfer inspire Votre délire*) accompagne l'injuste condamnation du jeune homme. Toute allusion à la tolérance a disparu, il reste l'exaltation de la Croisade.

Dans *Nabucco* enfin s'affrontent deux intolérances, celle du grand prêtre de Baal rêvant de massacrer les Hébreux, celle des Hébreux et de Zaccaria qui ne pardonnent à Ismaele d'avoir sauvé Fenena qu'une fois celle-ci convertie : jusque là, *maledetto del Signor*, il est couvert d'anathèmes.

### CLERGÉ ET TEMPOREL

L'ingérence présumée tyrannique des clercs dans le pouvoir ramène à *Don Carlos*. L'Inquisiteur rêve d'une théocratie d'Ancien Testament (*Pourquoi l'évoquiez-vous, l'ombre de Samuel ?*) et veut détruire Posa, qui menace sa puissance, *Vous voulez secouer de votre faible main Le saint joug étendu sur l'univers romain ! J'avais donné deux rois à ce puissant empire, L'œuvre de tous mes jours, vous voulez la détruire*. Philippe tente de lutter (*Prêtre ! J'ai trop souffert ton orgueil criminel !*), en vain, *l'orgueil du roi fléchit devant l'orgueil du prêtre*. Il a besoin de l'Inquisiteur, le finale de l'acte IV le montre avec éclat, l'émeute est matée en un instant par les mots de l'Inquisiteur, *Peuple sacrilège ! Prosterne-toi devant celui que Dieu protège ! À genoux !* Le roi seul serait impuissant, comme face à l'infant, et Posa n'est plus là pour l'aider ; Philippe le déplore, *Qui me rendra ce mort ? Un homme seul, un héros était né, J'ai brisé cet appui que Dieu m'avait donné !* Il faut au-dessus du roi -schéma théocratique classique- Dieu, dont l'Inquisiteur se dit l'interprète, Dieu et César ne sont pas séparés.

La fin d'*Aida* peut laisser la même impression anticléricale. Coauteur de *Don Carlos*, Du Locle a établi le scénario détaillé. Qu'il ait confié aux prêtres, non au pharaon, la condamnation de Radamès n'est sans doute ni un hasard ni une preuve de tact envers le Khédive, et certains vers de Ghislanzoni pourraient sortir de *Don Carlos* (dont il fera d'ailleurs la première version italienne) : *Ecco i fatali, Gl'inesorati ministri di morte ! Ah, ch'io non vegga quelle bianche larve !* clame Amnérís à l'entrée de Ramfis. Le procès, dans le silence de Radamès, se réduit aux cris passionnés de la princesse, *Gl'infami ! Nè di sangue son paghi giammai ! E si*

---

<sup>33</sup> On entend peu les musulmans (un chœur banal des habitants d'Antioche, *Deh scendi, Allhà terribile, i perfidi a punir !*). Dans *Il Corsaro*, Séid est franchement odieux et son *Salve Allhà* diffère peu des chants de guerre d'Attila et de ses hommes. Voir « Religion, politique et droit ».

*chiaman ministri del ciel !... Sacerdoti, compiste un delitto ! Tigri infami di sangue assetate, Voi la terra e i Numi oltraggiate, Voi punite chi colpa non ha.* Mais malgré la splendeur musicale de l'imprécation (*Empia razza ! Anatema su voi ! La vendetta del ciel scenderà !*), l'anticléricalisme porte à faux : Amnéris elle-même a fait arrêter Radamès, la condamnation est juste et le pharaon (bien qu'adepte de la clémence lors du triomphe, *La pietà sale ai numi gradita, E rafferma de'prenci il poter*) devrait refuser la grâce que sa fille voulait demander. Que pourrait en effet répondre Radamès aux trois chefs d'accusation, *Tu rivelasti Della patria i segreti allo stranier, Tu disertasti Dal campo il di che precedea la pugna, Tu fè violasti, Alla patria spergiuro, al Rè, all'onore ?* Qu'il ne l'a pas fait exprès, *Profferse il labbro incauto Fatal segreto, è vero, Ma puro il mio pensiero E l'onor mio restò.* Nul tribunal n'a jamais admis une telle excuse en matière de trahison et de désertion, c'est pourquoi Radamès le dit à Amnéris -qui n'est pas son juge. Il n'est d'ailleurs pas si innocent -si sa trahison est involontaire, il avait décidé de fuir avec Aïda, donc de désertir- et il le sait, *Per essa anch'io la patria E l'onor mio tradia.* La condamnation est logique. De même, les conseils de Ramfis au roi à l'acte II et son opinion sur les Éthiopiens (*Son nemici e prodi son, La vendetta hanno nel cor, Fatti audaci dal pardon, Correrano all'armi ancor*) étaient plus judicieux que ceux de Radamès. Mais surtout l'acte I offre, avec l'investiture de Radamès dans le temple, une alliance harmonieuse de la patrie et du clergé, dans la seule scène peut-être où perce l'influence de l'égyptologue Mariette<sup>34</sup>. Radamès y est le *mortal diletto ai Numi*, épithète fréquente du Pharaon (qu'il remplace au combat) dans les textes antiques, à qui *son fidate d'Egitto i sorti*, et son invocation répond à celle de Ramfis, *Nume, custode e vindice Di queste sacra terre, La mano tua distendi Sovra l'egizio suol ! -Nume, che duce ed arbitro Sei d'ogni umana guerra, Proteggi tu, difendi D'Egitto il sacro suol !* Prêtre et guerrier sont ici étroitement unis pour sauver leur patrie et il n'y a entre eux nulle animosité : l'Inquisiteur est jaloux de Posa, mais Ramfis n'a que de la sympathie pour Radamès jusqu'à la trahison, bien que sa générosité l'inquiète à l'acte II (peut-être, il est vrai, comptait-il se servir de ce jeune homme à la fois innocent et ambitieux, leur premier dialogue pourrait l'insinuer). La scène offre une théocratie harmonieuse.

Mais la théocratie peut causer des conflits, face à un pouvoir temporel rebelle (dans *Don Carlos*) ou quand plusieurs théocraties rivalisent.

### « NABUCCO » OU LE CONFLIT DE THÉOCRATIES

*Nabucco* est le premier opéra « politique » de Verdi (Solera est intervenu trop tard dans la genèse d'*Oberto* pour y imprimer sa marque, bien qu'on lui doive sans doute le transfert du sujet d'Écosse en Italie et les aspects patriotiques). Mais c'est celui qui ressemble le plus à un oratorio. Les aspects profanes ont été amenuisés, l'intrigue sentimentale se borne au trio Ismaele-Fenena-Abigaille à l'acte I et à la partie centrale de l'air d'Abigaille, *Anch'io dischiusi* (on aurait presque pu laisser le ténor mourir au milieu comme dans le drame d'Anicet-Bourgeois). Même la partie

---

<sup>34</sup> La prière résume l'essentiel des mythes égyptiens de la Création, *Possente Fthà, del mondo Spirito animator, Tu che dal nullo hai tratto L'onde, la terra, il ciel, possente...Immenso Fthà, del mondo Spirto fecondator, Nume che del tuo spirito Sei figlio e genitor, Fuoco increato, eterno Onde ebbe luce il sol, Vita dell'universo, Mito d'eterno amor, Noi t'invochiamo !*

## Temporel et spirituel chez Verdi

politique souligne surtout les éléments religieux : la véritable filiation d'Abigaille, bâtarde de l'épouse du roi<sup>35</sup>, est escamotée et la rivalité des deux fausses sœurs pour la couronne devient celle de leurs dieux. Trois théocraties s'affrontent : celle du grand prêtre de Baal qui veut régner par Abigaille (*Te Regina il popol chiama a salvar l'assiria terra, e di Belo la vendetta colla tua saprà tuonar*), celle de Nabucco qui se méfie à bon droit des dieux et du clergé de Babylone et prétend se déifier (*Babilonesi, getto a terra il vostro Dio ! Traditori egli v'ha resi, Volle torvi al poter mio, Cadde il vostro, o stolti Ebrei, Combattendo contro me ! Ascoltate i detti miei, V'è un sol Dio, il vostro Rè ! Il volto a terra omai chinate, Me Nume, me adorate !*) et celle des Hébreux, qui inspire le rôle de Zaccaria de son entrée (*Freno al timor ! V'affidi d'Iddio l'eterna aita. D'Egitto là sui lidi Egli a Mosè diè vita, di Gedeone i cento invitti Ei rese un di. Chi nell'estremo evento fidando in Lui perì ?*) à sa prophétie (*Sul mio labbro favella il Signor*) et surtout dans sa prière, *Tu sul labbro de'veggenti fulminasti, o somme Iddio ! All'Assiria in forti accenti parla or Tu col labbro mio ! E di canti a Te sacrati ogni tempio suonerà, sovra gl'idoli spezzati, la Tua legge sorgerà !* L'affrontement est bref mais éclatant à la fin de l'acte II : Nabucco se proclame Dieu et tombe, frappé de folie, Zaccaria salue la vengeance divine et Abigaille ramasse la couronne, clamant la gloire de Baal et de ses fidèles : *Il cielo ha punito il vantator ! –Ma del popolo di Belo non fia spento lo splendor !* Au dernier acte, la théocratie de Zaccaria triomphe : Abigaille meurt repentante et pardonnée, Nabucco, puni non comme tyran mais comme impie (c'est le titre de l'acte II, *L'empio*) est absous parce que converti et soumis à Dieu, *Ah torna Israello, torna alle gioie del patrio suol ! Sorga al tuo Nume tempio novello, Ei solo è grande, è forte Ei sol ! Immenso Jeovha ! Chi non Ti sente, chi non è polvere innanzi a Te ?* Ce n'est pas par hasard que l'opéra s'achève sur ces mots de Zaccaria, *Servendo a Jeovha, sarai de'regi il re !* La faveur divine gage de succès, thème classique de l'opéra des siècles précédents : parmi bien d'autres, l'Apollon de Mozart<sup>36</sup> affirmait *hinc me manente, vobis favente, rex omni regi beator es*. À côté des sens politiques de *Nabucco* souvent soulignés, celui-ci, plus oublié, n'était sans doute pas étranger au projet abandonné d'une représentation à Jérusalem pour les quarante ans de l'État d'Israël et on s'interroge sur les arrière-pensées du projet avorté de représentation sur le site restauré de Babylone, sous Saddam Hussein.

Mais on ne voit guère là d'aspirations à la laïcité, sauf dans *Don Carlos*. Et l'examen d'*Attila* pourrait renforcer l'imbroglio.

### LE PARADOXE D'ATTILA : « ROME, TERRE DE DIEU » ?

Neuvième opéra de Verdi, le dernier sur un texte de Solera, *Attila* est revenu fermement au répertoire grâce à Ghiaurov, Raimondi ou Ramey. Verdi l'a écrit à la hâte, de septembre 1845 à mars 1846, en pleines « années de galère », mais dès 1844, fasciné comme Beethoven par l'*Attila* de Werner, il en suggérait à Piave un

<sup>35</sup> Cette intrigue secondaire est expédiée par Solera en phrases elliptiques dans l'air d'Abigaille, *Ben io t'invenni, o fatal scritto !... Prole Abigaille di schiavi !*) et dans son duo avec Nabucco, *Tale ti rendo, o misero, il foglio menzognero*. La censure n'aurait pas admis des détails sur une reine adultère. Le conflit amoureux, idée de Solera, est peu exploité, Verdi a substitué la prophétie au duo d'amour. Un sauvetage *in extremis* remplace la mort et la résurrection de Fenena, inacceptables pour la censure et risquant le ridicule à l'opéra plus encore qu'au théâtre.

<sup>36</sup> *Apollo et Hyacinthus*, Père R. Widl, Salzbourg 13.5.1767.

découpage qui subsiste en partie malgré les changements de librettiste. Déjà il s'attachait à la scène de Léon, prévoyant les difficultés avec la censure et la nécessité de *déguiser* la scène. Finalement, le livret fut confié à Solera, qui romanisa la burgonde Hildegonde, devenue Odabella d'Aquilée, et introduisit la fondation légendaire de Venise avec la cabalette prophétique de Foresto, *Cara patria, già madre e reina Di possenti, magnanimi figli, Or macerie, deserto, ruina, Su cui regna silenzio e squallor! Ma dall'alghe di questi marosi, Qual risorta fenice novella, Rivivrai più superba, più bella, Della terra, dell'onde stupor!* Outre l'allusion au nom de la Fenice, il y a là le rappel déguisé de la chute de Venise et l'espoir d'un renouveau, dans le style cher à Solera du *Risorgimento*. Mais Solera, retenu à Madrid, n'acheva pas l'acte III. Piave le termina et « l'adoucit », ce dont Solera se plaignit amèrement, *Attila qui poursuit Odabella, Odabella qui fuit un lit nuptial dans lequel elle avait placé tous ses espoirs de vengeance, toutes ces choses semblent ruiner ce que j'avais pensé infuser à mes personnages*. Odabella achevant sans hésiter son rôle de Judith<sup>37</sup> aggraverait ce qui est pour la critique moderne (Budden ou Goodwin) le paradoxe d'*Attila*, un protagoniste théoriquement « méchant » et en fait plus sympathique que les « héros » qui le tuent. Mais le vrai paradoxe d'*Attila*, et sa solution éclaire les autres, c'est la scène devant Rome.

Le 17 mars 1846, sous Grégoire XVI (mort le 1<sup>er</sup> juin), avant la brève idylle entre libéraux et papauté des débuts de Pie IX, Verdi, qui avait nommé ses enfants Virginia et Icilio Romano et qui rêvera en 1849 d'Italie une et républicaine, montre Rome sauvée d'Attila par un *Leone* en qui chacun reconnaît le pape, et cite le tableau où Raphaël, trois siècles plus tôt, a peint la scène pour la gloire du pape : Attila, qui se vantait naguère d'anéantir Rome, hésite face au *Veni Creator* chanté par les vierges et les enfants, *Vieni, le mente visita, o spirto creator, Dalla tua fronte piovere fanne il vital tesor, I guasti sensi illumina, Spirane amor in sen, L'oste debella e spandasi Di pace il bel seren*. Il recule devant l'injonction de Léon, déjà entendue en rêve un instant auparavant, *Di flagellar l'incarco contro i mortali hai sol, t'arrettra! Or chiuso è varco, questo de'numi è il suol!* Croyant voir deux géants (saint Pierre et saint Paul) lui barrer le passage avec des épées de flamme, le barbare, dompté, s'agenouille, *No, non è sogno ch'or l'alma invade! Son due giganti che investon l'etra, Fiamme son gl'occhi, fiamme le spade, Le ardente punte giungono a me, ah! Spirti, fermate, qui l'uom s'arrettra, Dinanzi ai numi prostrasi il rè!* La vision évoque la théorie des deux glaives qui, selon saint Bernard, fondaient le pouvoir temporel de l'Église. Tel n'est pas le propos de nos auteurs, quel qu'ait été celui de Raphaël, mais le temporel se prosterne devant Dieu ou son vicaire et évite « Rome, terre de Dieu » (le pluriel *Numi*, comme dans le théâtre classique, marque une simple discrétion polie en matière de religion) : qu'ont dû penser Garibaldi ou Mazzini ?

En 1846, où l'unité italienne est un rêve lointain et vague, nul ne songerait encore à lire sous *Viva VERDI, Viva Vittorio Emanuele, Re D'Italia*. Le parti piémontais est au berceau, Victor-Emmanuel, à vingt-six ans, n'est que l'héritier

---

<sup>37</sup> *Rinnovar di Giuditta l'istoria Odabella giurava al Signor*, dit-elle à Foresto. Héroïne de force cantates et oratorios, Judith est un modèle glorieux, au contraire de Dalila qu'elle imite pourtant. Chrétienne et romaine, Odabella ne peut comme Hildegonde se vouer aux dieux du Mal pour entraîner Attila avec elle. Mais elle est attachée au « prix du sang » : elle affirme finalement sacrifier Attila à son père, non à sa patrie. Sur *Attila*, D. Porte, *Roma Diva*, Paris 1987, p. 541 et 543-549.



## Temporel et spirituel chez Verdi

d'un Charles-Albert encore hésitant et la question romaine n'est certes pas d'actualité. Peu après la création d'*Attila*, l'élection de Pie IX fera rêver d'une Italie unifiée par le pape ; d'après le curieux roman de Méry, *La Juive au Vatican*, préférer Verdi à Rossini, pendant et après le conclave, sera un signe de ralliement des libéraux romains<sup>38</sup>. À Venise, où *Attila* est créé, on aspire au départ de l'Autriche, mais peut-être autant par nostalgie de la Sérénissime abattue depuis moins d'un demi-siècle que par désir d'une Italie unie. En 1849, les Vénitiens, restés seuls, se battront au vieux cri de *Viva San Marco*, non de *Viva Italia*. Plus tard, Daniel Manin exilé à Paris dira *Nous ne demandons pas à l'Autriche d'être libérale et humaine, nous lui demandons de s'en aller*<sup>39</sup>. Plus qu'un changement de régime, le premier vœu des Vénitiens de 1846 est d'être libérés des étrangers. Si l'on s'en souvient, on saisit mieux les symboles, parfois liés à l'histoire de Venise, que recouvre *Attila* et on comprend pourquoi, pour Verdi, Solera ou Piave, *Attila* n'a jamais pu être sympathique.

En 1844, Verdi conseillait à Piave de lire *De l'Allemagne* de madame de Staël avant de préparer *Attila*. Étrange référence à première vue, mais l'ouvrage contient une longue analyse de l'*Attila* de Werner. Surtout, Verdi, comme ses contemporains, voit dans les Huns, pourtant venus d'Asie centrale, la quintessence de la Germanie<sup>40</sup>. Qu'*Attila* soit entouré de druides et invoque Wotan est historiquement absurde mais politiquement important. Le renvoi à *De l'Allemagne* ne signifie pas que Verdi vénère le bon sauvage (même dans *Alzira*, il n'y sacrifie pas plus que Voltaire) et la supériorité du Nord : madame de Staël vantait chez Werner la *peinture vraiment admirable de la cour de Valentinien à Rome, où la vieille Rome est punie par un barbare de s'être montrée elle-même si tyrannique envers le monde : ce tableau est d'un poète historien comme Tacite*. Verdi élimine tout cela et en premier Honoria, la princesse romaine scandaleusement éprise d'*Attila* ; il ne conserve que l'affaiblissement du pouvoir. La référence staélienne signifie seulement que pour lui *Attila* est un Allemand et on connaît ses sentiments envers ceux-ci. Écrivant le 30 septembre 1870 à Clarina Maffei sur les affaires françaises, il compare le roi de Prusse à *Attila* : *Laissons nos hommes de lettres et nos hommes politiques chanter les louanges de la connaissance, des sciences, et même (que Dieu leur pardonne) de la culture de ces vainqueurs ; mais s'ils regardaient d'un peu plus près, ils verraient que dans leurs veines le vieux sang gothique court toujours, qu'ils sont d'un orgueil sans limites, durs, intolérants, méprisant tout ce qui n'est pas germanique, et d'une rapacité sans borne. Des hommes de tête, mais sans*

---

<sup>38</sup> Les libéraux de Méry citent *Attila* mais surtout *I Masnadieri* (qu'on associe peu aujourd'hui au *Risorgimento* et qui fut créé un an après le dénouement du roman !). Louis Énault, dans *Alba*, associe le nationalisme vénitien en 1847 à *Macbeth*, où les modernes obnubilés par Shakespeare oublient volontiers l'aspect patriotique.

<sup>39</sup> A. Zorzi, *La République du Lion*, Paris 1988, p. 356-373. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, on tend à identifier aspirations nationales et revendications libérales ou démocratiques, deux phénomènes qui peuvent se recouper mais ne se confondent pas. Le réveil des Balkans depuis 1990, entre autres, confirme l'absurdité d'un règlement idéologique (comme en 1919) et non national.

<sup>40</sup> L'équation Huns=Allemands a dépassé le XIX<sup>e</sup> siècle : depuis 1914, les Anglais disent *the Huns* quand les Français disent *les Boches*. Sur les Huns, voir *Popoli delle Steppe : Unni, Avari, Ungari, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XXXV (Spolète 1985), Spolète 1988, 2 vol. (surtout les articles de G. Fasoli, A. Carile, P. Daffina, J. P. Roux, F. Bertini, T. Paroli) ; catalogue de l'exposition *Attila*, Musée de Normandie, Caen 1990.

*cœur ; une race puissante, mais barbare. Et ce roi qui parle toujours de Dieu et de la Providence, et qui, avec l'aide de celle-ci, détruit la meilleure partie de l'Europe ! Il se croit prédestiné à réformer les habitudes et à punir les vices du monde moderne ! Quel mauvais genre de missionnaire ! L'ancien Attila (un autre missionnaire idem) s'arrêta devant la majesté de la capitale du vieux monde ; mais celui-ci s'apprête à bombarder la capitale du monde moderne. On est loin de l'idyllique tableau staëlien, mais sur ce point, Verdi n'a pas varié, de toute sa vie. Dans la même lettre, il craint une invasion allemande en Italie après la défaite française, Un prétexte est facilement trouvé : peut-être Rome... la Méditerranée... D'ailleurs, n'est-ce pas l'Adriatique qu'ils ont déjà proclamée mer germanique ?*

Attila est un Allemand, ou un Autrichien, ce qui revient au même alors pour un Italien, et il faut s'en débarrasser. Il ne suffit pas qu'il ait reculé devant Rome, il doit être chassé d'Italie ou tué, c'est pourquoi Ezio (Aétius) et Foresto trament sa mort après l'épisode romain. La trêve voulue par Valentinien est immorale, car elle laisse le barbare sur le sol italien : depuis Appius Claudius Caecus et la guerre contre Pyrrhus, jamais Rome ne négocie dans ces conditions<sup>41</sup>, et l'histoire antique reste à la mode dans l'Italie de 1846. En violant la trêve, Ezio gagnera son surnom historique d'*ultimo Romano*, le dernier des Romains, digne des aïeux qu'il évoque avec nostalgie, *Dagli immortali vortici Belli di gloria, un giorno, L'ombra degli avi sorgano, Solo un istante intorno ! Di là vittrice l'aquila Per l'orbe il vol spiegò... Roma nel vil cadavere Chi ravvisare or può ?... È gettata la mia sorte, Pronto sono ad ogni guerra, S'io cadrò, cadrò da forte, E il mio nome resterà. Non vedrò l'amata terra Svenir lenta e farsi a brano. Sopra l'ultimo Romano, Tutta Italia piangerà*. Certes, il a offert à Attila le vil partage, *Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me*. Mais hors l'Italie, que reste-t-il à sauver ? L'empereur d'Orient, *tardo per gli anni e tremulo*, a lui-même envoyé les Huns vers l'Ouest pour s'en débarrasser. Valentinien III, *imbelle giovane sul trono d'Occidente*, hait Aétius parce qu'il en a besoin et le fera assassiner en 455, *coupant sa main droite avec sa main gauche*. La trahison d'Ezio est donc moindre qu'il n'y paraît. Quand, repoussé par Attila et redevenu *Di Roma ambasciator*, il scande *Dell'imperante Cesare or il voler ti reco* et rappelle les Champs Catalauniques, il sait qu'humainement, la bataille ne sera qu'un baroud d'honneur (chez Werner il mourait au combat : il reste quelque chose de cette idée dans sa cabalette). Les spectateurs cultivés de 1846 savaient tout cela, mais s'ils ont follement applaudi *Resti l'Italia a me*, c'est sans se soucier du V<sup>e</sup> siècle !

Mais si Attila, face à Ezio, se pose brièvement en champion de la morale pour justifier son rôle de « fléau de Dieu », il incarne d'abord la barbarie : *Urli, rapine, Gemiti, sangue, Stupri, rovine, E stragi e fuoco D'Attila è gioco*, tel est pour ses guerriers son programme au sac d'Aquilée et son entrée le confirme. Il ne respecte que la force et le courage ; il a ordonné le massacre des femmes, mais ratifie la survie d'Odabella parce qu'elle le défie et ne réclame qu'une épée. Mais il ne lui demandera pas son avis pour l'épouser. Devant Rome, après la terreur de son rêve, il prétend braver les « spectres » (*Le Vatican, combien de divisions*, déjà) mais cède à la force, une force mystérieuse et inconnue de lui. Pour la foule, *Oh, dell'Eterno mira virtute ! Da un pastorello vinto è Golia, Da umil fanciulla l'uom ha salute. Da*

<sup>41</sup> Plutarque, *Pyrrhus*, 19. Tacite, *Dialogue des Orateurs*, 18.

## Temporel et spirituel chez Verdi

*gente ignota sparsa è la fè... Dinanzi a turba devota e pia, Ora degl'empì s'arretra il rè*, mais Attila cède aux épées brûlantes des guerriers de flamme qu'il est seul à voir. Solera, au contraire de Scribe ou de Du Locle, croit à l'intervention de Dieu dans les affaires des hommes (dans *Nabucco, I Lombardi, Giovanna d'Arco*). C'est parce qu'Attila incarne le Mal que Dieu seul, qui lui avait d'abord donné sa mission, peut le faire reculer, mais aussi qu'on ne peut le laisser empoisonner par Uldino : ce crime domestique serait trop mesquin, trop étranger au plan de la vengeance divine et de la justice distributive évoqué par Odabella quand Attila lui offre sa propre épée, *Da te questo or m'è concesso, O giustizia alta, divina ! L'odio armasti dell'oppresso Coll'acciar dell'oppressor !* Il faut bien, pour en finir avec Attila, une nouvelle Judith. Attila préfigure évidemment Frédéric Barberousse, que Verdi mettra en scène dans *La Battaglia di Legnano*. C'est à Saint-Marc que Barberousse a dû en 1177 s'humilier devant Alexandre III et que, selon une tradition incontestée en 1846, il a voulu se prosterner devant saint Pierre seul et reçu du pape la réplique *Et mihi et Petro*. N'est-ce pas déjà *Dinanzi ai numi prostrasi il rè* ? Mais Bonaparte s'est voulu en 1797 l'Attila de Venise et l'a donnée à l'Autriche. Attila devient bien noir à la Fenice, mais la connotation est contre-révolutionnaire. Ne faut-il pas réinterpréter *Resti l'Italia a me* en fonction de ces souvenirs récents ? Et Bonaparte a été aussi l'Attila du pape, oubliant son mandat, *Di flagellar l'incarco contro i mortali hai solo*.

Verdi n'est pas plus guelfe que gibelin et se passerait assez volontiers de l'une et l'autre puissance. Mais comme jadis la Ligue lombarde, il préfère le pape à l'empereur. Dans la *Battaglia di Legnano*, pourtant créée à Rome en pleine révolution, Milan s'enorgueillira de la bénédiction pontificale ; à la Fenice, saint Léon fait à nouveau reculer Attila. Après tout, le pape, lui, est italien : comme lors du conclave de 1378, le raisonnement ne va peut-être guère plus loin. Le problème n'est pas, malgré les apparences, celui du temporel et du spirituel. La question romaine ne passionnera jamais Verdi : dans sa lettre précitée à Clarina Maffei, il déclare *l'affaire de Rome est un grand événement, mais qui me laisse froid, peut-être parce que je sens qu'elle pourrait être la cause de certains problèmes, à la fois ici et à l'étranger ; car je ne peux concilier le Parlement et le Collège des Cardinaux, la liberté de la presse et l'inquisition, le Code Civil et le Syllabus, et parce que cela m'effraie de voir que notre gouvernement n'a pas de politique et fait confiance au temps. Qu'un pape habile, astucieux, un homme vraiment rusé tel que Rome en a connus, arrive demain et il nous ruinera. Je ne peux pas concevoir une entente entre le pape et le roi d'Italie*. Sous les poncifs, le malaise est net. La fin de tout rôle temporel de l'Église est inconcevable et la coexistence de deux gouvernements dans la même ville, la solution « Cité du Vatican », déplaît à tous. Seul justement le temps la prouvera viable. Mais Verdi redit toujours et surtout la même crainte, une invasion allemande à propos de la question romaine, souvenir flou de 1849. La hantise du saint empire romain germanique reste vivace : sa fin est récente et le pangermanisme en plein essor peut faire craindre l'empire prussien plus que l'Autriche. Le paradoxe d'Attila n'est qu'apparent : sous les déguisements historiques, il s'agit de faire chasser par n'importe qui l'Allemand d'Italie, non d'établir la théocratie. Mais l'Église est ici dans le camp du Bien.

Verdi était irrité par certains ecclésiastiques (l'archevêque de Milan au temps des *Lombardi*) et professait un anticléricalisme fréquent chez les catholiques,

## Marie-Bernadette Bruguière

l'énervement face aux prédicateurs et confesseurs trop zélés (rappelons, encore en 1973, la riposte du chef d'État-major français, l'amiral de Joybert, catholique pratiquant, aux fantaisies d'un vicaire aux armées qui oubliait de distinguer Dieu et César : *Messieurs de la prêtrise, mêlez-vous de vos oignons*). Mais il était trop italien, donc catholique, pour un anticléricalisme viscéral à la Voltaire, comme celui qu'on trouvait alors en France, et s'il s'est un jour dit *presque athée*, c'est assurément une boutade passagère. C'est sans doute pourquoi dans son œuvre, surtout quand ses librettistes sont aussi italiens, les convergences entre spirituel et temporel l'emportent sur les conflits. Si les démons de *Giovanna d'Arco* hurlent *N'è supplizio il trionfo del ciel*, Verdi, ses dernières œuvres le confirment, semble préférer *Te lodiamo, gran Dio di vittoria, Te lodiamo, invincibil Signor, Tu salvezza, Tu guida, Tu gloria sei de'forti che t'aprono il cor* ou encore *Te, Dio, lodiam, Te confessar n'è vanto, signor possente dell'eteree squadre, Osanna a Te, che vincitor di morte schiudi ai redenti di Sion le porte*<sup>42</sup> !

---

<sup>42</sup> *I Lombardi*, finale. *Giovanna d'Arco*, II.

## LA DÉMOCRATIE DANS L'OPÉRA DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE : RÊVES INACHEVÉS

Le 6 fructidor an II (23 août 1794), le Théâtre des Arts créait à Paris *Denys le Tyran* de Grétry, sur un livret de Sylvain Maréchal, l'avocat bègue devenu bibliothécaire, sans-culotte et ami de Babeuf<sup>1</sup>. Chrysostome le savetier y dicte à Denys de Syracuse, caché sous la fausse identité du maître d'école Géronte, un programme révélateur : *Dans toutes tes leçons il faut que tu te piques D'inculquer aux enfants de notre République La sainte Égalité, l'obéissance aux lois, La majesté du peuple et la haine des rois*. Ainsi par une *bouche d'or* s'affirmaient à l'Opéra les principes républicains et démocratiques, comme ils étaient enseignés officiellement dans les écoles<sup>2</sup>. Une nouvelle ère s'ouvrait, la propagande artistique servant aussi le nouveau régime : *La Rosière républicaine* de Grétry redonne l'exemple le 3 septembre avec une « déprêtrisation » et une danse de la Raison dans une église... Mais le public fut tiède. De l'énorme production lyrique de circonstance de la Révolution, rien ne reste au répertoire<sup>3</sup>. Dès 1858 dans *Orphée aux Enfers*, la *majesté du peuple* se réduit à la pompeuse autosatisfaction du Conseil Municipal thébain, *Conseil municipal de la ville de Thèbes, Nous sommes les gardiens du bonheur pastoral, Nous soignons les enfants, dirigeons les éphèbes, Bref, nous sommes un bon conseil municipal*. La volonté générale est caricaturée par l'infamante Opinion Publique, *C'est l'Opinion Publique qui proclame ce qu'elle sait, Qui peut dans un sentier oblique Saisir la trace d'un forfait. Viens ! À l'Opinion c'est en vain qu'on résiste*<sup>4</sup>. En 1872, *La Fille de Madame Angot* conclut, de façon aussi célèbre qu'impertinente et désabusée, *C'n'était pas la peine, non pas la peine assurément, De changer de gouvernement*<sup>5</sup>. L'opéra républicain et démocratique est-il mort-né ? Il serait imprudent de conclure hâtivement à l'échec complet du thème démocratique sur les scènes lyriques. La réalité est plus complexe, en France ou ailleurs.

Les révolutions populaires et leurs exigences de justice avaient été courantes à l'opéra dès le XVII<sup>e</sup> siècle sans qu'on y vît malice : la mort de César, les Gracques, Marius, la chute des Décemvirs ou celle des Tarquins ont inspiré les auteurs, d'Alessandro Scarlatti à Cimarosa, entre –au moins !- 1694 et 1788, à Vienne,

---

<sup>1</sup> Auteur aussi au théâtre de la « prophétie » *Le jugement dernier des rois*, Théâtre de la République, 17.10.1793. Cf. M. Dommanget, *Sylvain Maréchal, l'Égalitaire, « l'Homme sans Dieu »*, Paris 1950, D. Hamiche, *Le Théâtre et la Révolution*, Paris 1973. Grétry, qui devait sa carrière à la cour de France et surtout à Marie-Antoinette, semble s'être sincèrement rallié à la Révolution et a fait en 1797 dans ses *Essais sur la musique* l'éloge de la politique artistique républicaine (IV 2, *De l'influence des gouvernements libres relativement aux arts*).

<sup>2</sup> G. Sicard, « La première République et les écoles primaires », *MAIT* 155, 1993, p. 233-242.

<sup>3</sup> Voir une liste très partielle dans « L'exploitation politique de l'Histoire ».

<sup>4</sup> Offenbach, *Orphée aux Enfers*, Meilhac et Halévy, Paris 21.10.1858, n° 1 et n° 7.

<sup>5</sup> Lecocq, *La Fille de Madame Angot*, Clairville, Siraudin et Koning, Bruxelles 4.12.1872, n° 6.

Naples, Rome ou Venise<sup>6</sup>. Même des émotions populaires moins légendaires ont paru à la scène : au Marché aux Oies de Hambourg en 1706, en écho aux récents troubles sociaux de la ville, le *Masaniello furioso* de Keiser montre la révolte napolitaine de 1647, rébellion fiscale et revendication de liberté mêlées, mais une bonne part de l'œuvre est consacrée à des amours complexes à la cour. D'autre part, le vieux courant pastoral, rénové plus tard par le souvenir de Rousseau ou le phalanstère de Fourier, nous vaut des communautés paisibles et quasi-démocratiques, du *Pastor fido* de Haendel à *Alfonso und Estrella* de Schubert et à *Guillaume Tell* de Rossini, en passant par les divers *Erwin und Elmira* et sans oublier ici encore la caricature par Offenbach dans *Orphée aux Enfers*, *Voici la douzième heure*, *Que chacun retourne en sa demeure*, *Allons, rentrons Nos blancs moutons*. Enfin, dans les circonstances exceptionnelles de 1849, Verdi présente à Rome une « bonne » démocratie, Milan unie autour de ses consuls pour défendre sa liberté, dans *La Battaglia di Legnano*, mais on n'y voit la cité qu'au milieu d'une mobilisation ou de la célébration d'une victoire<sup>7</sup>.

Tout cela reste superficiel : la démocratie est incidente dans ces œuvres, même si elles exaltent patriotisme et liberté. Mais on relève au XIX<sup>e</sup> siècle deux éléments intéressants : des rêves politiques qu'on peut qualifier de démocratiques, une démocratie toujours inachevée.

### LE RÊVE DÉMOCRATIQUE

Il se manifeste un peu sous tous les régimes, souvent peu camouflé. On connaît bien sûr *La Muette de Portici*<sup>8</sup>, que la censure de Charles X a autorisée sans grandes difficultés. Les censeurs avaient été plus inquiétés par l'opéra de Carafa<sup>9</sup> sur le même sujet, où l'histoire était *falsifiée pour encourager un certain air d'insurrection*, et le rôle de Masaniello *fort ennobli* par rapport à ses *cruautés qu'on ne put souffrir que huit ou dix jours*<sup>10</sup>.

Dans *La Muette...*, il est question de rétablir la justice et de renverser un tyran, étranger de surcroît (et le patriotisme est à la mode), mais aussi de donner ses droits au peuple, non de restaurer un souverain légitime ou de substituer un bon roi au mauvais, comme dans *Zelmira* de Rossini ou le faussement révolutionnaire *Tarare* de Beaumarchais et Salieri. Le complot des pêcheurs napolitains est populaire et la barcarolle de Masaniello le souligne symboliquement, *Sur le rivage assemblez-vous, Montez gaiement votre nacelle Et des vents bravez le courroux. Conduis ta barque avec prudence, Pêcheur, parle bas, Jette tes filets en silence, Pêcheur, parle bas, Le roi des mers ne t'échappera pas, L'heure viendra, sachons l'attendre, Plus tard nous saurons la saisir, Le courage fait entreprendre Mais l'adresse fait réussir*<sup>11</sup>. L'atmosphère est révolutionnaire, le peuple veut se venger : *Chacun à ces tyrans doit compte d'une offense, Et moi plus que vous tous ! Courons à la vengeance, clame Masaniello enflammé par le déshonneur de sa sœur* (II, finale). Le souvenir

<sup>6</sup> Voir « La liberté d'expression », n. 4, 8 et 3.

<sup>7</sup> Cammarano, Rome 27.1.1849.

<sup>8</sup> Auber, *La Muette de Portici*, Scribe et G. Delavigne, Paris 29.2.1828.

<sup>9</sup> Carafa, *Masaniello*, Moreau et Lafortelle, OC 27.12.1827.

<sup>10</sup> Voir J. Fulcher, *Le Grand Opéra en France : un Art Politique*, Paris, 1988, p. 30-44.

<sup>11</sup> II, n° 7. L'image empruntée à la pêche se retrouve souvent dans les scènes de conspiration.

## La démocratie dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle

des récents événements français est manifeste dans le duo de Masaniello et Pietro, qui ose emprunter un vers au 6<sup>e</sup> couplet de *La Marseillaise*, *Mieux vaut mourir que rester misérable ! Pour un esclave est-il quelque danger ? Tombe le joug qui nous accable, Et sous nos coups périsse l'étranger ! Amour sacré de la patrie, Rends-nous l'audace et la fierté, À mon pays je dois la vie, Il me devra sa liberté*<sup>12</sup>. L'insurrection évoque les « images d'Épinal » de la prise de la Bastille et les réminiscences de la *Marseillaise* sont encore perceptibles, *Courons à la vengeance ! Des armes, des flambeaux ! Et que notre vaillance Mette un terme à nos maux ! Marchons, marchons*<sup>13</sup> ! Mais Masaniello met la révolte sous la protection de Dieu et des saints, car sa cause est juste, le langage de l'oratorio succède brusquement aux appels révolutionnaires, *Invoquons du Très-Haut La faveur tutélaire, À genoux, guerriers, à genoux ! Dieu nous juge, que sa colère Aux combats marche devant nous ! Saint bienheureux, dont la divine image De nos enfants protège les berceaux, Toi qui nous rends la force et le courage, Tu nous vois tous à tes genoux ! Sois avec nous, protège-nous ! Fais aujourd'hui pour nous des miracles nouveaux !* Cette prière à saint Janvier a-t-elle désarmé une censure vraiment bonne fille ? Même cette invocation aurait pu passer pour une provocation : lors de la prise de Naples par les Français et de la république parthénopeenne, le « miracle de saint Janvier » avait paru favoriser les envahisseurs ; les auteurs (et les censeurs) le savaient-ils ? Le roi Ferdinand en avait gardé rancune au patron de la ville, lui donnant pour rival saint François de Paule à qui il dédia l'église édiflée pour célébrer le retour de la monarchie...

Mais on doit noter que les amours d'Elvire et d'Alphonse, fils du vice-roi, tiennent autant de place que la rébellion : tout l'acte I est occupé par les confidences d'Alphonse à Lorenzo et son remords d'avoir abusé d'une muette et de l'avoir abandonnée, par la joie d'Elvire au moment d'épouser Alphonse, l'arrivée de Fenella, qui vient, par gestes, raconter son histoire à Elvire et demander son aide, enfin la découverte et la révélation par Fenella de l'identité de son séducteur et l'aveu d'Alphonse. La politique n'arrive qu'à l'acte II avec la conjuration ; la moitié de l'acte III est encore consacrée au duo d'Elvire et Alphonse et au ballet du marché de Naples, la politique ne retrouvant ses droits qu'au finale, avec la tentative d'arrestation de Fenella et l'insurrection. L'acte IV mêle plus étroitement les deux fils de l'intrigue, avec les remords de Masaniello, le mécontentement de Pietro et des autres révoltés, l'arrivée d'Alphonse et Elvire demandant asile, l'hésitation de Fenella et la décision de Masaniello de sauver les fugitifs, qui exaspère Pietro. L'acte V est politiquement en pleine confusion, avec la mort lente de Masaniello dont le poison trouble l'esprit, le retour victorieux d'Alphonse et l'éruption du Vésuve, qui affole les rebelles et qui fit une bonne part du succès de l'œuvre.

Près d'un demi-siècle plus tard, le sujet est repris, beaucoup plus politiquement, par le Brésilien Antonio Gomes à Gênes sous un autre titre<sup>14</sup>. *Masaniello* servant de titre en Italie à *La Muette de Portici*, Ghislanzoni adaptant le roman de Mirecourt

<sup>12</sup> II, n° 8. Le 6<sup>e</sup> couplet de la *Marseillaise* dit : *Amour sacré de la patrie, Conduis, soutiens, nos bras vengeurs. Liberté, Liberté chérie, Combats avec tes défenseurs ! Sous nos drapeaux que la Victoire Accoure à tes mâles accents, Que tes ennemis expirants Voient ton triomphe et notre gloire ! Aux armes, citoyens ! Formez vos bataillons ! Marchons, marchons ! Qu'un sang impur abreuve nos sillons !*

<sup>13</sup> III, n° 12, finale.

<sup>14</sup> *Salvator Rosa*, Ghislanzoni d'ap. Eugène de Mirecourt (*Masaniello*), Carlo Felice 22.3.1874.

prit un autre personnage éponyme, le peintre Salvator Rosa, transformé gratuitement en héros révolutionnaire. Masaniello reste un rôle primordial, créé par Giraldoni<sup>15</sup>. La première scène, entre Rosa et Masaniello, évoque la tyrannie du vice-roi étranger, le duc d'Arcos, *Armarsi e oprar convien, In te, nel popolo, in Dio confido. La giusta causa trionferà –Segnal d'allarmi ? –Sarà tal grido Cui tutto un popolo risponderà, All'armi ! Iddio lo vuol ! Infrangasi il poter Del despota stranier, Che infesta il nostro suol ! –Di patria il sacro amor*<sup>16</sup> *Tutto m'infiamma il cor, Dello stranier cadrà il poter –A mezzodi, quando gli esosi sgherri A estorcere verranno Il reo tributo, dalla piazza tuoni Il fatal grido.* Le soulèvement est dû ici à la haine de l'étranger et aux exactions fiscales, non à un désir de vengeance personnelle de Masaniello ou de ses amis. Masaniello est sûr du triomphe, car la cause est juste et Dieu les soutiendra, *Onnipossente È un popol che combatte Nella giusta ira sua, folgore è desso, Folgor di Dio che ogni barriera abbatte.* Salvatore complète *Santa, divina è l'ira Ch'ogni tuo detto spira.* Mais il envisage le cas où Arcos voudrait traiter ; Masaniello, avec quelque hésitation, décide qu'il faudra s'arrêter là, *Se ai dritti nostri ei rende Giustizia, Al vinto i patti io detterò, Dal sangue abborro, il sai, E il popolo giammai Di ree, codarde stragi Le glorie sue macchiò.* Les deux amis proclament leur union d'esprit, *Fratelli in un pensier, Fratelli in un desir, Di liberar la patria, Di vincere o morir ! Ghislanzoni, qui avait fait en 1872 une version italienne de Don Carlos, s'est souvenu ici du duo de Carlos et Posa.*

Resté seul, Salvatore médite sur le noble cœur de Masaniello et la grandeur du peuple, *Sublime cor, nobile spirito ! E un figlio Del popolo è costui, Di quel popolo onesto e generoso Che per dispregio suol chiamarsi plebe.* Accusé par le duc de conspirer contre le pouvoir souverain, il rectifie : *D'un popolo che soffre Ragione ai dritti io rendo, Io franco a voi favello, Chè un vil sarei tacendo. Allor che degli oppressi si innalza il grido a Dio, Fra questi e i rei che opprimono Segnato è il posto mio.* Quand le duc, qui prétend user de clémence envers un génie, lui demande ce que veulent les révoltés, Rosa répond *Rivivan gli statuti Di Carlo Quinto, Cessino gli orribili tributi.* Plus que de chasser l'étranger, il s'agit de rétablir d'anciennes franchises. On est ici plus près du thème traditionnel du gouverneur indigne, Pizzarro, Gessler ou Angelo<sup>17</sup>, que d'un courant démocratique. Quand le duc demande trêve et négociations, à l'acte II, la majorité du peuple accepte, *Le nefande tasse Sien tolte, i diritti nostri Si rintegrino appieno, altro non chiede Il popolo.* Les promesses du duc, une fois l'accord conclu, semblent amener la réconciliation dans un gouvernement bien réglé, *Per te la pace in Napoli, La libertà rivive ! Di Carlo Quinto a voi Le antiche leggi io rendo, A un popolo di eroi Nulla poss'io negar.* (À Masaniello) *Vieni, o di popoli Invitto duce, Da te avran luce I miei pensier, Presso il mio trono Tu regnerai, Sarai tu l'arbitro Del mio poter – Masaniello : Di questo popolo Che in me si onora Io sempre i dritti Difenderò. Sia la mia Napoli felice ognora, E di obbedirti superbo andrò –Chœur : Da quell'amplesso Che tutti onora Sorge un'aurora Di libertà. No, lo Spagnuolo Sul nostro suolo Uno straniero Più non sarà.* Mais ce n'est ni la démocratie ni

<sup>15</sup> Créateur de *Boccanegra*, de Renato du *Ballo in maschera* et du *Duc d'Albe* de Donizetti.

<sup>16</sup> Traduction presque mot à mot de *La Muette de Portici* et souvenir de la *Marseillaise*.

<sup>17</sup> Beethoven, *Fidelio*, Vienne 20.11.1805, rév. 29.3.1806, et (nouveau liv.) 23.5.1814. Rossini, *Guillaume Tell*. Wagner, *Das Liebesverbot*, Magdebourg 29.3.1836, d'ap. Shakespeare, *Measure for measure*.



## La démocratie dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle

l'indépendance. Pourtant, pendant la brève fuite d'Arcos et de sa cour à Castelnuovo, c'est bien l'indépendance qu'ont proclamée Masaniello et la foule, *Napoli il sappia e il sappia il mondo, Or di Filippo Quarto Re della Spagna è caduto per sempre Il barbaro poter, Liberi siamo ! Del despota stranier Infranto è il rio poter ! E sul redento suol Splende più bello il sol*. Et le peuple a voulu faire Masaniello roi, *Al prode Masaniello una corona offriamo, A lui che i dritti ognora del popolo affermò E in Napoli l'amor di libertà destò*. Masaniello refuse cette offre, non comme Rienzi par principe, mais parce qu'il s'estime incapable. Il veut seulement retourner à son ancienne vie, *A me le care Gioie serene della mia capanna, La mia barchetta, I cieli azzurri e il mare. Povero nacqui, e ai perfidi Splendori io non anelo*. Si à l'acte III, il se prend par moments pour un roi, c'est dans le délire, sous l'effet de la drogue qu'Arcos lui a fait administrer. La politique est primordiale dans cet opéra, mais avec quelque confusion, qu'on retrouve chez l'architrâtre de l'histoire, le duc d'Arcos : il joue double jeu en signant des pactes, fait droguer Masaniello pour le rendre fou et le fait abattre, veut liquider Rosa parce qu'il est aimé de sa fille Isabella, force Isabella à accepter la main de Gonzalez en la menaçant d'exécuter Salvatore, mais a un instant de grâce à l'acte II, où il rêve d'affections familiales que lui interdisent ses devoirs politiques et les remords qu'ils suscitent<sup>18</sup>.

Beaucoup plus net était le *Rienzi*<sup>19</sup> qui valut à Wagner une solide réputation subversive. Il ne s'agit plus d'un peuple-nation insurgé contre des étrangers, mais d'un affrontement entre plèbe et patriciat, avec déjà des relents d'Internationale. Le choix du héros et son titre, historique, de *tribun*, ne laissent pas de doute à un public tant soit peu cultivé. Rienzi, au contraire de Tarare, refuse la couronne offerte, afin que les Romains restent libres : *J'ai voulu vous faire libres !... Que le Sénat fasse les lois. Mais vous m'avez pris pour votre protecteur, l'homme juste, reconnu par le peuple. Regardez donc chez vos ancêtres, et nommez-moi Tribun du Peuple* (finale I). À l'acte II, les messagers de la paix, *jeunes gens des meilleures familles de Rome*, rapportent la progression spontanée de la liberté et de la paix, *Sur le sol sacré de Rome, la joie pétillait partout ! Les rayons dorés du soleil ont pénétré dans les sombres crevasses rocheuses, les navires font voile gaiement de la mer vers la sécurité des baies ! Car la paix est venue, la lumière de la liberté a été conquise !... Partout, j'ai trouvé la paix, et les échos de la joie retentissaient, librement le berger garde son troupeau, les champs produisent une riche moisson ;* devant la liberté et la paix croulent les forteresses (en vocalises descriptives si rares chez Wagner) et fleurit la prospérité, *Der Burgen Wälle stürzen ein, denn frei will jeder Römer sein*. C'est avec six ans d'avance le climat de 1848. Mais on peut noter

---

<sup>18</sup> *Oh qual mi appare Allo sguardo, al pensier, vortice orrendo Di delitti e di sangue ! E qual mercede Al mio lungo soffrir ? E qual sollievo All'atre cure ed ai rimorsi atroci ? Logoro arnese del poter, sospetto Al re, alla patria, sovra strania terra Infamato morire e maledetto ! Di sposo, di padre, le gioie tenere, I teneri affetti son muti per me. Mi chiaman possente, ma schiavo mi tiene, Mi incalza ai delitti lo scettro di un re. Se in cor di clemenza mi parla una voce, D'un popol straziato s'io piego al dolor. Punisci, punisci, mi grida una voce, Son legge a chi regna la strage e il terror !* La suite du rôle efface cette probable imitation du monologue de Philippe II dans *Don Carlos*.

<sup>19</sup> Wagner, d'ap. Bulwer-Lytton, Dresde 20.10.1842. Sur la réputation de Wagner, J. Fulcher, « Wagner, Comte and Proudhon, the Aesthetics of Positivism in France », *Symposium* 1979, « Wagner as Democrat and Realist in France », *Stanford French Review*, 1981, *Le Grand Opéra en France : un art politique*, Paris 1988, p. 136 s.

que Rienzi, tel Masaniello, se met sous la protection de Dieu et de l'Église : il est encouragé par le cardinal Raimondo, légat du pape<sup>20</sup>, et dans la bataille finalement inévitable contre les nobles, le cri populaire est *Santo Spirito cavaliere* (III 3) !

Dans la Florence des Médicis que présente Leoncavallo fasciné par la Renaissance<sup>21</sup> et par les leçons de Carducci, nul n'est vraiment démocrate. Laurent de Médicis séduit le peuple par des fêtes, par sa politique d'encouragement aux lettres et aux arts : poète, il donne une grande place à Politien, lui rend hommage et le dit *degno figlio di Virgilio e Dante : Si renda omaggio al vate, Gloria toscana e dell'Italia intera, Cantate i versi ove la musa vera Schietta sorride In una forme che'l pensier conquide, E l'anima riscalda al santo raggio ! S'intoni adunque, orsù ! « Ben venga maggio » !* Mais s'il peut, dans la *tacita selva, verde solitudine*, rêver un instant à *l'oblio degli alti onor, di vane glorie, La pace, unico ben*, ou chanter l'amour, *la nuvola Che fa più bello il ciel, Il fior che sa rinascere Sovra'l suo verde stel*, seul le pouvoir suprême est son vrai but. Son frère Julien, qui de *l'antica Grecia sogna la vite forte*, préfère la chasse à la politique. La conjuration des Pazzi est une lutte pour le pouvoir dans l'aristocratie, avec le soutien du pape, non un projet démocratique, bien que Pazzi parle de liberté. Montesecco est envoyé par le pape Sixte IV, qui voudrait unifier l'Italie sous son autorité, *Perchè pace durevole s'abbia l'Italia intera, Li stati suoi dee stringere un'alleanza vera, E tutti insiem dipendere da un centro, il Vatican. Questa strana repubblica ai Medici venduta A Sisto non accomoda, e la vorria caduta Pria che sovr'essa stendasi di Lorenzo la man*. L'archevêque Salviati s'allie au pape qui croit inutile de verser le sang, mais s'en remet au choix des conjurés. Bandini et Pazzi, jaloux des Médicis, choisissent de tuer les deux frères. Pazzi affirme *Libera la patria questa volta Là su la piazza al popolo potremo proclamar*, malgré Montesecco qui craint la popularité de Laurent, *Il popol che intrattiene Con ludi e stili e laudi lo acclama e gli vuol bene, E se il vede in periglio su noi si può scagliar*. Ces craintes paraissent fondées pendant la fête sur la place de la Trinité : la foule acclame Laurent, *Egli è il primo dei cantori, Egli è il primo cittadino ! Gloria al nobil Fiorentino ! Ei l'onore è di Fiorenza Per la sua magnificenza*, et lance le cri de ralliement des Médicis, *Palle !* Les conspirateurs maugréent *Fa schifo questa plebe, Egli è un re che si acclama – o un istrion !* Ils prétendent vouloir rendre la liberté à Florence et tentent d'exciter le peuple contre les Médicis avec quelque succès, dans l'église Sainte-Réparate avant l'assassinat : *Si dan l'aria da principi Li Medici oramai ! Osar interrompere Il sacro rito !* (Laurent, puis Julien, arrivent en retard à la messe) *E guai Se si protesta ! – Il popolo Se vuol... -Ei non vorrà ! S'ei ringhia, splendide feste Lauro gli allestirà, E frà le danze e i cantici S'oblia la servitù ! – Intanto il Magnifico Si noma – O sorte ria ! – Feste che paga il pubblico Erario ! – E noi paghiamo ! Ei governa celandosi, Ma è lui che noi serviamo. Saria tempo di scuotere Codesto giogo alfin ! S'è paziente il buon popolo, Ogni pazienza ha fin !* Tandis que les prêtres chantent le *Credo*, les conjurés continuent à égrener les griefs : après

<sup>20</sup> La Papauté siégeant alors en Avignon, Raimondo représente le pape à Rome.

<sup>21</sup> Leoncavallo, *I Medici*, cp, Milan 9.11.1893 (Julien de Médicis était chanté par F. Tamagno, créateur d'*Otello* de Verdi). Ce devait être (sur les instances du baryton Victor Maurel, créateur de Iago dans *Otello* et de Falstaff en 1893) le début d'un *poème épique en forme de trilogie historique* sur la Renaissance, nommé *Crepusculum* en hommage au *Crépuscule des Dieux*, mais les autres parties, *Gerolamo Savonarola* et *Cesare Borgia*, ne furent même pas commencées.

## La démocratie dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle

l'argent, les mœurs, *Mentre stringer Lorenzo Il nostro giogo intende, In orgie ed in tripudi Giulian le notti spende. Le fanciulle del popolo Servono al bel garzon Di svago ! E i padri dormono Contenti ! –Dannazione ! Dell'onor nostro ridere Egli non deve invan ! –Un di verrà dei deboli, Tal di non è lontan.* Julien est tué, mais Politien pousse Laurent dans la sacristie, l'y enferme et garde la porte avec quatre hommes d'armes. Pazzi essaie de maintenir l'enthousiasme populaire, criant *Esulta, o popolo ! Libera è la città ! Or al palagio accorrasì, Gridando Libertà !* Une partie du peuple répond *A'Pazzi onor ! Libertà !* Mais les femmes du peuple sont horrifiées par ce sacrilège, meurtre et combat dans une église, *Iddio fan complice Di tanta iniquità !* Laurent sort de la sacristie, déclare à Politien effrayé *Non si tratta di vivere, L'ora è solenne, è d'uopo di regnar !* Le peuple hésite à sa vue, *Lorenzo ! Quale audacia ! Mostrarsi ancora osò ! Tiranno !* Mais Laurent interroge *Son io stesso, e a chiedervi Perchè d'un tal misfatto Qui vengo.* Des voix confuses répondent, citant les conjurés : il a vidé les caisses publiques et tenté, comme le font depuis longtemps les Médicis, de devenir Prince de Florence ; les uns réclament *Il despota Ai giudici meniam,* d'autres rétorquent *No, che parli e scolpisi S'egli lo puote ! Udiam !* Laurent, tel l'Antoine shakespearien (expressément cité en épigraphe de l'acte IV)<sup>22</sup>, les retourne peu à peu dans un grand rappel historique sur ses ancêtres et sur lui-même, *Da lunga pezza i Medici Braman, diceste, il regno di Toscana. Così lorda la storia Quest'invida e ingrata razza umana !* (Mouvements et cris dans la foule) *Vi spiace il vero ? Orsù, morti, sorgete E'l premio al vostro oprar oggi cogliete ! Pel ben della repubblica, Il suo fratel Salvestro denunziava. Gianni gli onor che'l popolo Offriagli dopo i Ciompi rifiutava, e Cosimo Fiorenza tanto amò Che padre della patria lo chiamò !* La foule est touchée, *Ei fatti rammenta, Il vero egli dice... Pur de'suoi carnefici Tacea l'infelice !* Laurent continue, *Codesti furo i despoti. Ed io che feci mai ? Soccorsi alle miserie, Con voi piansi e cantai ! Ma a che starmi a discutere Se la raggion quaggiù È resa un pregiudizio, E un nome la virtù ! Che più si tarda ? Armatevi, Punite il parlar mio, Il sacrilegio compiasi Sotto il guardo di Dio ! Come l'ocaso splendido La morte or io guarderò A me venirne, e intrepido A lei sorriderò !* En même temps, la foule, peu à peu, exige avec une violence croissante de châtier les conjurés, *Lorenzo si vendichi ! Rivolta, rivolta ! Fia giudice il popolo ! Giustizia ! Rivolta ! Facciamo giustizia De'Pazzi e Salvati ! All'Arno si gettino Li rei congiurati, Le case bruciam, Che più non si tardi ! All'Arno, all'Arno ! Gli empi codardi all'Arno ! Che più non si tardi Giustizia a compir !* Fioretta désespérée appelle Laurent pour le dernier soupir de son frère et la fureur populaire éclate : *Mano all'armi ! Che dunque s'aspetta Per punire il delitto crudel ! Palle ! Palle ! Tremenda vendetta !* Resté seul, Laurent médite, *Del trono a me spianato hanno il cammin, Tu mi vendica, o plebe ! Io regno alfin !* La démocratie a été dans toute l'œuvre une ombre fugitive, sous son plus mauvais visage, dans les propos de Pazzi et de ses agents. Le peuple de Florence est peut-être séduit un instant par le mot *Libertà*, mais cela ne dure pas et il ne saurait visiblement que faire de cette liberté.

Les rêves démocratiques de *Fiesque* nous conduisent à Gênes<sup>23</sup>. Le livret, simplifiant à l'excès le drame de Schiller, manque de clarté sur les aspects

<sup>22</sup> Shakespeare, *Julius Caesar*, III 2.

<sup>23</sup> Lalo, *Fiesque*, Beauquier, cp 1866/68, cr. Festival de Montpellier 2006.

politiques. Fiesque, sous un masque de jeune homme brillant et insouciant, conspire contre le doge Andrea Doria et sa famille. Il s'unit aux conjurés républicains menés par Verrina, qui hait les Doria idéologiquement et personnellement (Gianettino Doria a déshonoré sa fille). Enthousiaste, Verrina s'exclame *Il ne dormait pas, le lion ! En lui veillait l'ambition De briser sa chaîne Et de délivrer notre Gênes ! Tyrans, par l'orgueil aveuglés, Il rugit, tremblez !... Tu ne songeais Qu'à la patrie, à la liberté ! Moi qui te croyais traître Aux serments d'autrefois !* Tous jurent d'abattre sous (leurs) coups Le tyran qui (les) oppresse, et y réussissent. Fiesque devient doge, réalisant l'ambition exprimée au début de l'acte II, *Sur le ciel a brillé Une lueur de pourpre, Et des voix ont crié Gloire à Fiesque, Doge de Gênes !... J'entends la marche triomphale Qui me mène à la cathédrale D'où je sortirai Doge, Roi ! Elle est à moi, cette Gênes superbe !* À l'acte III, la foule acclame le sauveur de notre cité : au premier magistrat, *Le conseil de la ville Remet avec ces clefs La puissance civile.* Tout semble préparer un règne heureux.

L'histoire de France est mise à contribution avec *Étienne Marcel* en 1879, l'année où *La Marseillaise* devient hymne national<sup>24</sup>. Le livret de Louis Gallet, l'économiste de l'hôpital Beaujon devenu le principal collaborateur de Saint-Saëns<sup>25</sup>, se pique d'authenticité, évoquant les édits monétaires de 1358 ou l'affaire Perrin Marc, mais n'évite ni les erreurs ni les bizarreries, en particulier l'étrange métamorphose de Robert de Lorris en jeune amoureux de grande noblesse<sup>26</sup>. Son Étienne Marcel est celui du décor de l'Hôtel de Ville de Paris, avec des réminiscences de la Révolution, voire de la Commune, ce qui suscite des ambiguïtés. Patriotisme, ambition et rancœur se mêlent chez Marcel : il a clairement mûri son projet d'insurrection en attendant l'occasion offerte par l'arrestation de Perrin Marc en violation du droit d'asile et à la fureur de Robert le Coq (évêque non de Paris mais de Laon). Dès que Lorris et ses amis sont sortis, il rassemble les siens, *Ils sont partis tous ces valets, Et nous ne craignons plus leur oreille indiscreète. L'heure du châtimement est proche, L'œuvre est prête, À votre tour êtes-vous prêts ?* Bourgeois et artisans répondent ce qui va être un leitmotiv, *Que soit prochaine L'heure où la chaîne Se brisera, Oui qu'elle sonne, Ici personne Ne manquera* (I 4). La révolte est prête, dans une atmosphère de haine de classe contre les écuyers du Dauphin, traduite quelques instants plus tôt par l'hôtelier protestant contre les dévaluations, *Je paye des impôts fort lourds, et ces seigneurs, Grâce aux édits royaux, se font faux monnayeurs* (I 1), comme si la politique monétaire dépendait des nobles... Le finale du 1<sup>er</sup> tableau mêle demandes de justice et revendications politiques, mais déjà celles-ci prédominent, chez les différents groupes : *Pour sauvegarder nos franchises, Marcel, vers toi nous accourons ! Que nos libertés reconquises Brisent enfin le joug Qui pèse sur nos fronts. Que soit prochaine*

<sup>24</sup> Lyon, 8.2.1879, Paris, Opéra Populaire, 14.10.1884.

<sup>25</sup> Auteur de plus de 50 livrets, de romans, comédies, récits de voyages et rapports officiels. Pour Saint-Saëns, *La Princesse jaune* 1873, *Le Déluge* 1875, *Proserpine* 1887, *Ascanio* 1888, *Déjanire* 1895. Pour Bizet, *Djamileh* 1873. Pour Massenet, *Thaïs*, *Le roi de Lahore* et *Le Cid*.

<sup>26</sup> De l'âge de Marcel, son beau-frère, Robert de Lorris, de très fraîche noblesse, a navigué effrontément et habilement entre les partis. Gallet en fait un valeureux écuyer du Dauphin, épris de « Béatrix » Marcel (les filles de Marcel s'appelaient Marie, Jeanne et Marguerite) qu'il protège des « gens du roi », mais fidèle défenseur de son maître. Robert de Clermont, maréchal de Normandie, est transformé en *duc* de Clermont. Sur Marcel, J. Favier, *La guerre de Cent Ans*, Paris 1980, p. 225-256. Vision plus hagiographique chez C. Poulain, *Étienne Marcel*, Paris 1994.

## La démocratie dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle

*L'heure où la chaîne Se brisera...* –Échevins : *C'est au nom des bourgeois que chacun de nous parle. Armés contre le Dauphin Charles, Nous voulons arracher le pouvoir de sa main ! Il faut que nous soyons maîtres de nous demain !* –L'évêque : *Nous venons au nom de l'Église, Au nom du Dieu vivant par le prince outragé. Nous mesurons l'horreur de la faute commise, Il faut que le ciel soit vengé ! Il méconnaît nos droits, il est impitoyable, Pour lui nous serons sans merci.* Marcel s'échauffe et en deux phrases, passe du patriotisme et des demandes de justice à la rébellion politique, en même temps que dans ses propos le Dauphin, de victime, devient persécuteur : *Au nom du peuple qu'on accable, Messires, moi, je parle ici, Vienne le jour ou l'heure favorable, Et tous ces braves gens se lèveront aussi !... Voici que la mesure est pleine ! L'Anglais nous envahit, De son royal domaine, le Dauphin, un enfant, ne va plus rien garder ! De vils conseillers, un peuple qu'on opprime... Ah ! Devant tant de maux la faiblesse est un crime ! Rien ne doit plus nous retarder !... On vole votre épargne, on outrage vos filles, Des soudards vont semant la honte en vos familles, On viole le droit d'asile. On vous a pris, À vous, votre pouvoir, ô prêtres de Paris, À vous, vos libertés, échevins, À vous-mêmes, pauvres gens, Le métier qui vous donnait du pain ! Ah, tu récolteras, Charles, ce que tu sèmes, Et ton peuple abattu se révolte à la fin ! Aux armes, mes amis, Bannissons les vaines alarmes Et courons au palais ! Aux armes !* Le souvenir de la Marseillaise touche à la paraphrase, mais il est piquant que l'atteinte à l'épargne passe, dans les griefs, avant l'honneur outragé (bien que Marcel craigne, à tort, pour celui de sa fille)... La foule, insensible aux nuances politiques, s'enflamme et court aux armes en criant *Que soit prochaine L'heure où la chaîne Se brisera...* *Jusqu'au dernier nous combattrons, Brisons le joug, levons nos fronts ! L'écho de Samson et Dalila (Israël, romps tes chaînes, Ô peuple, lève-toi, Viens assouvir ta haine Et combats pour tes lois)* est très net, jusque dans la musique. Seul, Jehan Maillart, qui va devenir la conscience de Marcel comme Eustache est son âme damnée, a compris et redouté la dérive, *Prends garde, compagnon, dangereux sont tes rêves ! Sers notre liberté, mais sans trahir le roi. Les colères que tu soulèves Se retourneront contre toi.* Mais Marcel repousse le prophète de malheur (qui ne peut que déplorer *Ah, Marcel, voilà donc ce que tu voulais !*) et court vers son destin.

Au palais, les seigneurs s'inquiètent, *Paris murmure et gronde*, mais Clermont répond avec légèreté *Le bourgeois de Paris est bruyant mais docile, Il donne son argent, laissons-le donc crier.* Le Dauphin, plus réfléchi, est inquiet, *Messire, j'ai peur de ces hommes. Pourquoi les dédaigner ? Ils sont forts et nombreux. Faibles comme nous sommes, Que pourrions-nous contre eux ?* Pourtant, quand l'émeute est aux portes, lui seul tente de dominer la situation, *Ouvrez les portes !* –Clermont : *Quoi ! Céder aux factieux !* –Dauphin : *Obéissez ! Je suis le Régent ! Je le veux ! Ouvrez ! Je ne veux pas que le sang coule.* (À Robert) *Va, je saurai mourir calme et fier, comme un roi.* Il tente de s'opposer aux mutins : quand Marcel exige *Sire duc, écoutez*, il répond *Je devrais refuser ici de vous entendre, Vous qui venez suivi de sujets révoltés.* Marcel déchaîné s'emporte, bien qu'il semble un peu revenu de ses positions précédentes : la patrie est son souci premier et c'est aux « mauvais conseillers », non à Charles lui-même qu'il en veut maintenant, *Duc, notre cause est juste ! Et prêts à la défendre, Ceux qui sont avec moi ne sont pas contre vous, Mais contre ceux-là seuls qui perdent la patrie Et qui vous séparent de nous. Au maréchal de Normandie, À Robert de Clermont enfin vous vous livrez !* Clermont lui

reproche de faire, par ces troubles, le jeu de l'ennemi, *Quand l'Anglais triomphant marche de ville en ville, Vous rêvez la discorde et la guerre civile ! Des malheurs de la France un jour vous répondrez !* Mais Marcel contre-attaque, *Nos malheurs ? C'est à vous que j'en demande compte, À vous, l'auteur de notre honte, À vous qui retenez ce prince, cet enfant, Loin de ceux dont les bras le feraient triomphant ! C'est à vous, dont la main avide Trois fois depuis un an a fait le trésor vide, C'est à vous que nous réclamerons Le prix de tous nos deuils et de tous nos affronts ! Funestes conseillers qui trompez votre maître, Retirez-vous enfin !* C'est à lui qu'est censée aller la sympathie du public, bien qu'il ne fasse rien, au contraire, pour calmer la violence et qu'il prenne le Dauphin en otage. La foule crie, *À mort, à mort le traître ! Il faut qu'il soit châtié ! Laissez-nous faire justice ! Qu'il périsse ! Plus de retards ! Plus de pitié !* –Marcel : *Sire Duc, un seul mot et la foule soumise Va tomber à vos pieds* –Dauphin : *Qu'allez-vous demander ?* –Marcel : *Chassez vos conseillers ! Dans la guerre entreprise Par nous seuls laissez-vous guider !* –Dauphin : *Jamais ! Retirez-vous !* –Marcel : *Duc ! Je vous en conjure, soyez à nous !* La foule reprend ses menaces, Clermont est assassiné, Robert de Lorris encerclé ne peut ni le défendre ni protéger Charles. Marcel dicte ses conditions, en coiffant le Dauphin du chaperon aux couleurs de Paris, *Sire duc, acceptez ici notre alliance, Et prenez nos couleurs : la paix est à ce prix.* La foule, inconsciente, crie *Noël au duc ! Noël au prévôt de Paris !* Si la foule donne une piètre image démocratique, Marcel reste le héros.

À l'acte II sa conscience le trouble un instant, *Je dois compte à Dieu du sang versé.* Mais il veut l'oublier, *Paris est libre ! Ceux qui voulaient sa ruine sont morts.* Sa femme s'inquiète, *Marcel, la justice divine Maudit celui par qui le sang fut répandu.* Il la fait taire, *N'as-tu point entendu ? Paris est libre ! libre !* Classique et spécieuse justification révolutionnaire, écho de « *Ce sang était-il donc si pur ?* » et peut-être version « républicaine » de *Paris vaut bien une messe.* Mais le héros va être emporté dans des excès qu'il n'avait pas prévu, dans une longue fuite en avant...

Dans ce registre et plus conforme encore à l'Histoire des hussards noirs de la République, se présente la révolte paysanne dans *La Jacquerie* de Lalo, achevée par Arthur Coquard, sur un livret d'É. Blau et S. Arnaud<sup>27</sup>. Tandis que des seigneurs marchent sur Paris pour liquider Étienne Marcel, les paysans écrasés d'impôts, dont on exige de nouveaux versements pour marier la fille du comte, se soulèvent à l'appel du jeune Robert. Celui-ci est allé à Paris *s'instruire et apprendre, pour devenir et plus grand et meilleur,* selon sa vieille mère, et il revient rebelle : *Les seigneurs ne font que du mal, Avec eux chaque jour n'amène Que fatigue, misère et peine, D'un matin à l'autre matin, Taille, corvées, aides, service, Des plaids et des procès sans fin, Où nous n'avons nulle justice... Notre labeur ne sert à rien, Ils nous prennent tout notre bien, La terre et les fruits de la terre, Les bois et les bêtes des bois, Que Dieu pour tous a voulu faire, Nos foyers et nos toits, Ils ont tout pris sans aucun droit. Mais le jour vient, l'heure est prochaine, Où la cité, le bois, la plaine,*

<sup>27</sup> Monte-Carlo 9.3.1895, Paris OC 23.12.1895. Des 4 actes, seul le 1<sup>er</sup> fut composé et en partie orchestré par Lalo qui réutilisa de larges extraits de son *Fiesque* de 1866, non représenté. Nous tenons à remercier notre collègue Jean-Michel Poughon, qui nous a aimablement communiqué la partition chant et piano de cette œuvre terminée par son aïeul A. Coquard.

## La démocratie dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle

Verront debout, brisant leur chaîne, Tous les vaillants et tous les forts, La victoire est pour nous certaine, Car Dieu n'aime que le bon droit... Écoutez ! dans toute la France, Le même cri s'est répété, Partout, partout, même souffrance, Partout même cri : Liberté ! Justice ! Liberté (II 1) ! Face au comte, il expose les mêmes griefs que Marcel face au maréchal : La liberté ! Ah ! Pensez-vous qu'un peuple se résigne À ne vouloir jamais ce qu'il a mérité ? –Mérité d'être libre ? Et qui t'en a fait digne ? –C'est votre indignité ! Au château jadis, la chaumière Pardonnait l'asservissement. Elle savait qu'en temps de guerre Il la défendait vaillamment, Mais nous ne devons plus ni respects ni servages Aux gardiens oublieux de leurs nobles métiers, Et vos droits sont tombés avec votre courage Dans les champs de Crécy comme en ceux de Poitiers. Comme les Parisiens d'Étienne Marcel, les héros de *La Jacquerie* sont prêts à ajouter la guerre civile à une défaite qu'ils attribuent irrationnellement à la lâcheté (sans doute y a-t-il ici, chez les librettistes, des souvenirs plus ou moins vagues des rancœurs de 1870, les accusations de trahison contre Bazaine, etc). Ils sont aussi sûrs de savoir mieux faire...

Avec plus ou moins de violence<sup>28</sup>, l'opéra rêve donc de soulèvements populaires réussis, qui améliorent ou restaurent justice et liberté et portent le peuple au pouvoir. Mais il y a des ombres et les rêves sont sans lendemain, car toutes ces histoires, on le sait, finissent mal.

### LA DÉMOCRATIE INACHEVÉE : VIOLENCE ET IMMATURITÉ

Le respect de la vérité historique, proclamé sinon observé depuis la *Préface de Cromwell*, impose l'échec final de ces tentatives. Le goût du noir du romantisme et des écoles suivantes explique qu'on ait choisi de narrer jusqu'au terme des expériences tragiques : on aurait pu ne montrer que la phase réussie des rébellions, selon l'ancienne conception du *lieto fine*. La concentration de l'intérêt, pour des motifs artistiques évidents, sur les destins individuels, justifie au contraire que *Virginia*<sup>29</sup> s'achève par la mort de l'héroïne, non par la chute des décemvirs<sup>30</sup>. L'aspect démocratique y est faible : on entend passer en coulisse la procession funèbre de Siccus Dentatus et Icilio s'oppose violemment à Appio, mais leur querelle ne porte que marginalement sur les droits des patriciens ou des plébéiens. Curieusement, les rares opéras dont un peuple est le vrai protagoniste, *Nabucco* ou *Boris Godounov*, ne contiennent pas d'éléments démocratiques. Et ceux, rares aussi au XIX<sup>e</sup> siècle, qui évoquent la Révolution française<sup>31</sup>, ne la montrent guère

<sup>28</sup> Plus violent que *La Jacquerie* de Lalo et Coquard est, au XX<sup>e</sup> siècle, l'opéra de G. Marinuzzi, *Jacquerie*, Donaudy d'ap. E. Sue (*Les Mystères du Peuple*), Buenos-Aires 1918. La « tyrannie seigneuriale » est longuement décrite et la *Giacomeria* éclate pour une affaire de *ius primae noctis*, bien que le compositeur ait souligné que le livret était très convenable ! Tous ces textes expriment une véritable haine de classe, bien que les références à Dieu éloignent du marxisme.

<sup>29</sup> Mercadante, *Virginia*, Cammarano, SC 7.4.1866. Remis à la mode par Alfieri (1783), le sujet a inspiré Casella, Sc. 1812, Vaccai, Rome 1845, Petrella, Naples 1861.

<sup>30</sup> Scarlatti a traité *La Caduta de' Decemviri*, en 1697, avec le succès de la révolte. Cammarano a préféré noircir la tragédie avec l'assassinat d'Icilio, qui fut d'après Tite-Live, tribun après la révolte.

<sup>31</sup> On ne connaît guère au XIX<sup>e</sup> siècle que Giordano, *Andrea Chenier*, Illica, Sc. 1896. Au XX<sup>e</sup> siècle : Massenet, *Thérèse*, J. Claretie, Monte-Carlo 1907. Kienzl, *Der Kuhreigen*, Vienne 1911. Mascagni, *Il Piccolo Marat*, Rome 1921. Poulenc, *Dialogues des Carmélites*, Milan 26.1.1957, Paris 21.6.1957. Respighi, *Marie Victoire*, Guiraud, cp 1912, cr. Rome 2004. Von Einem, *Dantons Tod* (Salzbourg 6.8.1947) est introuvable en enregistrement.

trionphante ou bénéfique. Seule, *Madame Sans-Gêne*<sup>32</sup>, au début du XX<sup>e</sup> siècle, insiste sur le peuple. Mais il ne s'agit pas de démocratie. On voit plutôt la Révolution dévorant ses enfants, dans *Andrea Chenier*. Au-delà des raisons dramatiques et artistiques, ce parti pris de l'échec démocratique, auquel la censure est étrangère<sup>33</sup>, pourrait s'expliquer par une philosophie de l'histoire et une certaine analyse politique : le véritable opéra démocratique ne pourrait narrer que le futur, car –ainsi le veut le « sens de l'histoire »- le peuple, même en 1789, n'est pas vraiment prêt.

Le peuple ne sait pas se révolter seul. Il lui faut des meneurs, qu'il n'est pas toujours capable de suivre, car la peur le fait aisément reculer. Dans *Don Carlos*, la « superstition » l'arrête : il suffit à l'Inquisiteur, nonagénaire et aveugle, de surgir en tonnant *Peuple sacrilège ! Prosterne-toi devant celui que Dieu protège ! À genoux !* pour que l'émeute s'apaise<sup>34</sup>. Dans *Les Vêpres siciliennes*<sup>35</sup>, le tumulte soulevé péniblement par l'énergie de la duchesse Hélène retombe à la seule apparition de Montfort. Dans *Le Duc d'Albe* de Donizetti, finalement achevé par Salvi en 1882, l'entrée du duc d'Albe coupe court, de même, à l'effort d'Amelia<sup>36</sup>.

Le peuple peut être égaré par de mauvais guides, qui ne flattent que ses basses passions, dans leur propre intérêt : le trio anabaptiste du *Prophète*, Zacharie, Jonas, Mathisen, soulève les paysans en leur faisant espérer la place et les biens de leurs seigneurs, qui seront *esclaves à leur tour*<sup>37</sup>. Le peuple souvent cesse d'être le peuple pour devenir la masse, la foule, le nombre, la populace<sup>38</sup>. Ainsi Vercingétorix est chassé par les trames de Gobannit<sup>39</sup>, ainsi s'effondrent les triomphes populaires, *la foule est traître au peuple*<sup>40</sup>.

Dans *La Muette de Portici*, le peuple détruit sa victoire en ne sachant pas garder la mesure. Masaniello, très vite, a horreur des excès et du sang versé, mais ne peut contrôler le mouvement qu'il a déclenché, *Spectacle affreux ! Jour de terreur ! Nos soldats révoltés ont fait trop de victimes, Et je n'ai pu désarmer leur fureur ! Je ne sais quel dégoût s'empare de mon cœur, Par des forfaits nous punissons des crimes. Ô Dieu ! Toi qui m'as destiné À remplir ce sanglant office, Pour achever le sacrifice, Grand Dieu, que ne m'as-tu donné Leur inexorable justice ! Adoucis la rigueur de tes arrêts terribles. Ne pourrais-je fléchir ces tigres inflexibles ? Ô Dieu puissant, touche leur cœur !... Et cependant pour eux, mon cœur est alarmé, Le vice-roi, que poursuivait leur rage, Aux murs du Château-Neuf est encore enfermé, Il*

<sup>32</sup> Giordano, Simoni d'ap. Sardou, New York 25.1.1915. L'acte I se passe le 10 août 1792 (avec récit des combats) et met en scène Fouché. Madame Sans-Gêne fait l'éloge du peuple devant les sœurs de Napoléon, à qui elle rappelle leurs origines.

<sup>33</sup> Le caractère subversif éventuel de ces sujets est dans le fait de la révolte, non dans son dénouement ou la présentation qui en est faite. Or la censure a accepté les sujets.

<sup>34</sup> Verdi, Méry et Du Locle, Paris 11.3.1867.

<sup>35</sup> Verdi, Scribe, Paris 13.6.1855.

<sup>36</sup> Rome 22.3.1882. On sait que le livret du *Duc d'Albe*, écrit par Scribe en 1839 pour Donizetti (qui mourut en laissant l'œuvre inachevée) fut proposé par Scribe à Verdi et modifié pour les *Vêpres siciliennes*.

<sup>37</sup> Meyerbeer, *Le Prophète*, Scribe, Paris 16.4.1849. Cf. J. Fulcher, *Le Grand Opéra*, p. 111 s.

<sup>38</sup> Voir Mirabeau, discours de juin 1789 sur le mot « peuple », et G. Burdeau, *Traité de Science Politique*, VI, Paris 1977 (2<sup>e</sup> éd.), p. 386-388.

<sup>39</sup> Canteloube, *Vercingétorix*, Clémentel et Louwyck, Paris 1933. Voir « Les mythes de fondation dans un opéra national-républicain ».

<sup>40</sup> V. Hugo, *Les Misérables*, IV<sup>e</sup> partie, livre IX, ch. II.



## La démocratie dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle

*faut par un assaut consommer notre ouvrage.* Mais la description que Fenella, par gestes, lui fait du pillage de la ville et des excès commis, achève de le décourager, *J'ai voulu, mais en vain, Mettre un terme au carnage... Oui, des torches en feu dévorent des palais, Des enfants étouffés par leur mère, Des frères frappés par leurs frères, Hélas ! J'ai vu tous ces forfaits, Mais tu le sais, je n'en suis pas coupable.* Le peuple, lui, se grise de sang, il écoute de mauvais conseillers, tel Pietro, qui le poussent à une vengeance cruelle (*Vengeance* et non plus *Justice* : la dérive est là) et le dressent contre son propre libérateur, jugé trop mou, car Masaniello a compris la nécessité de la clémence : *Que veut le peuple,* demande Masaniello –Pietro : *Il demande vengeance ! Plus de tyrans ! L'honneur t'engage ! Plus d'esclavage ! Plus de tyrans ! –Trop de sang, de carnage, Ont signalé votre fureur, Je saurai mettre un terme à votre aveugle rage –Tu voudrais vainement enchaîner notre ardeur, Tu nous trahis !...* (avec la foule) *Tyran, crains mon juste transport ! –Je suis tyran pour faire grâce, comme toi pour donner la mort.* Les opposants à Masaniello ne sont qu'un petit nombre de meneurs déçus, la masse des Napolitains lui reste fidèle, *Par le peuple conduits, Marchant d'un pas docile, Les magistrats napolitains Viennent déposer dans (ses) mains Les clefs des portes de la ville, chantant Honneur, honneur et gloire ! Célébrons ce héros ! On lui doit la victoire, La paix et le repos.* Mais, avec Pietro, les conjurés murmurent, *De le frapper j'aurai la gloire, Malheur à lui, j'en fais serment, Du haut de son char de victoire Je ferai tomber ce tyran !* Parce que Pietro lui verse un poison lent, Masaniello, devenu à moitié fou, ne peut empêcher à l'acte V la contre-attaque espagnole et il est finalement abattu par ses anciens amis en voulant sauver de leur rage la princesse Elvire, qui a protégé sa sœur. Dans *Salvator Rosa* en revanche, Masaniello n'est pas trahi réellement par les siens : seuls Corcelli et sa troupe de brigands, insurgés par cupidité et que l'interdiction du pillage a rendus furieux, se rallient à Arcos ; ils assassinent Masaniello dans une église à l'acte IV, mais le peuple napolitain n'a pas justifié l'espoir du comte de Badajoz, *Il popolar favore Come vento è mutabile.*

Le même schéma, à peu de choses près, se retrouve dans les autres épisodes. Rienzi fait grâce, malgré ses amis, aux nobles qui ont voulu le tuer, mais il doit finalement les combattre et croit triompher définitivement, *La victoire remportée n'est pas plus dure que l'acte héroïque de Brutus*<sup>41</sup>. *Allons en triomphe au Capitole !... La liberté, la paix sont de retour, le joug de l'esclavage est fini !* Mais les autres chefs du peuple lui reprochent les morts dus à sa vaine clémence et s'allient à ses ennemis. Le tribun, abandonné aussi par le cardinal qui l'excommunie alors qu'il attendait un *Te Deum* (IV 2)<sup>42</sup>, finit victime d'un peuple qui n'a pas compris ses rêves et d'une Église qui le trahit. Baroncelli n'hésite pas, pour exciter la fureur du peuple, à l'accuser de trahison (comme Appio le tentera en vain pour Icilio<sup>43</sup>) : il aurait cherché une alliance avec les nobles, par le mariage de sa sœur Irene avec Adriano Colonna. Dans *La Jacquerie*, Robert est très vite dépassé par le bûcheron Guillaume, d'emblée partisan de la violence totale alors que Robert est plus nuancé, moins sauvagement manichéen ; à Paris, Robert, blessé en aidant un

<sup>41</sup> Brutus avait condamné ses fils qui trahissaient. Ici, Adriano pleure son père Colonna, tué dans la bataille. Il va abandonner Rienzi et le trahir par piété filiale.

<sup>42</sup> Le cardinal Raimondo et le pape changent de position pour des raisons de politique extérieure : Rienzi prétendait intervenir dans l'élection impériale.

<sup>43</sup> Vaccai, *Virginia*, Giuliani, Rome 1845.

autre roturier, a été recueilli dans un couvent, soigné et sauvé par Blanche, la fille du comte ; sans connaître leurs identités, ils se sont en secret épris l'un de l'autre. Robert, horrifié de la voir près du comte, la sauve quand Guillaume veut la tuer avec son père. Mais Guillaume frappe le comte et abat Robert en l'accusant de trahison : Robert est venu demander pardon à Blanche avant le dernier combat, où il va chercher la mort ; pendant leurs aveux, Guillaume et les Jacques les surprennent et veulent les pendre. L'approche de l'armée seigneuriale disperse les Jacques, Guillaume n'a que le temps de tuer Robert, tandis que Blanche jure d'entrer au couvent. Dans *Andrea Chenier*, le poète qui à l'acte I rêvait de réformes sociales est déjà suspect à l'acte II ; à l'acte III Gérard, essayant de le sauver devant le tribunal révolutionnaire, devient suspect lui-même, *La rivoluzione i figli suoi divora !*

Dans *Fiesque*, le livret manque de clarté sur les motifs de rupture. Verrina a été certes présenté comme un *vieux républicain de Rome*. Dès le début, il affirme *Pour l'esclave la vie est l'éternel hiver*. Pour sonder les vrais sentiments de Fiesque, il lui a fait porter un tableau représentant *La mort de Virginie* et l'a commenté, *Voyez, voyez ! Il a du sang aux bras ! Romains ! Romains ! Il a tué sa fille ! Dans ses mains Le fer brille, C'est votre liberté Qui naît de ce trépas !* Sa manœuvre réussit, il a bien un chef, *jeune, ardent, téméraire*, mais il ne voulait apparemment pas faire de ce chef un doge. Fâcheusement, le livret ne dit pas ce qu'il voulait. *République* est ici vide de sens politique vrai : Gênes en est une et le doge n'est que le chef de l'État. Sans autre programme que *la liberté*, on pourrait prendre Verrina pour un anarchiste, ce qu'il n'est pas. Il va en tout cas détruire le résultat de la conjuration. Quand tous acclament Fiesque, il se tient à l'écart, proclamant *Aux fêtes des puissants Je ne sais prendre part !* Fiesque essaie de renouer leur amitié, *Malgré la pourpre et l'or Je suis toujours ton frère*, mais Verrina, inflexible, répond *C'est au Fiesque d'hier Que mon cœur se donna... Si tu veux d'un ami Sentir encor l'étreinte, Rejette cette pourpre Et je te rends mon cœur !* Devant le refus de Fiesque, il rejette toute amitié, *Ce serait une chaîne ! Maintenant je te hais, Et de toute ma haine !* Une dernière fois, il tente de le faire renoncer à la pourpre, *Tu le sais, je t'aimais comme un frère, Vois ces yeux qui jamais n'ont pleuré, Comprends-tu quelle douleur amère Se déchaîne en mon cœur ulcéré ? Loin de toi cette pourpre odieuse, Et je suis ton ami d'autrefois ! Vérité, lumière radieuse, Viens frapper son esprit à ma voix ! Il se tait, insensible à mes larmes.* Il attire Fiesque dans un piège, rappelant qu'*en commençant un règne il faut être clément ! Là-bas, sur les vaisseaux les rameurs de galères Gémissent sous le fouet : mets fin à leur misère !* Fiesque aussitôt déclare *Ils sont libres*, mais Verrina veut l'entraîner à bord, *Sans souci de ton rang, Viens t'entendre bénir avec des pleurs de joie, Ce spectacle vaut bien la peine qu'on le voie !* Fiesque accepte, Verrina vérifie que personne ne passe et en arrivant à la passerelle le précipite à la mer, criant *Il est mort ! Vive la patrie !* On voit mal ce que la patrie retire de ce meurtre, sinon de nouveaux désordres. On ignore aussi ce que Fiesque voulait vraiment être : un doge bienfaisant, à la *Boccanegra* ? Le livret est trop elliptique. En tout cas, les rêves de tous les personnages sont brisés.

*Étienne Marcel* nous offre peut-être l'exemple le plus intéressant. Ce n'est pas tant le peuple qui se trahit, malgré les excès de la scène du palais, que le héros lui-même, emporté par des événements qui le dépassent. Comme tous les autres chefs

## La démocratie dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle

de révolte, Marcel joint à l'idéal politique des griefs personnels<sup>44</sup>. Au contraire de Masaniello, il se laisse emporter par eux, surtout par sa haine pour Robert de Lorris, l'écuyer du Dauphin, épris de sa fille. Cette haine est absurde ; Marcel, quand Robert vient de sauver l'honneur de Béatrix, le soupçonne gratuitement de vouloir faire d'elle sa maîtresse, alors que ses intentions du jeune homme sont honorables, *Je pressens une autre trahison, Cet homme l'aime peut-être ! Valet de cour, il ira s'égayer avec son maître Des maux qu'il nous causera* (I 3). Quand il découvre que Béatrix l'aime aussi, sa rage éclate, *C'est à lui que ton cœur s'est donné, À ce valet de cour qui rit de ta tendresse ! Qu'aurait-il fait de toi, ma fille ? Sa maîtresse ? Oui, je le frapperai sans remords, sans faiblesse, Celui qui m'a ravi le cœur de mon enfant !* Sa haine de classe l'aveugle ; à l'acte III, c'est l'ennemi personnel qu'il veut tuer en Robert, beaucoup plus que l'agent du Dauphin. Ce sera le début de sa chute

Dans Paris, à l'acte III, le désordre s'est établi. Eustache excite le peuple « libéré » à la licence, proclamant *Allons, les enfants de Paris ! Nous ne craignons plus les bastilles Et nous nous moquons du sergent !* Ainsi dans le *Couronnement de Tarare*<sup>45</sup>, un peuple « effréné » criait *Nous n'obéirons à personne*, mais il se voyait aussitôt rappeler que *La liberté n'est pas d'abuser de ses droits* et que *Licence, abus de liberté, Sont les sources du crime et de la pauvreté*. Jean Maillard s'inquiète de voir ainsi les Parisiens oublier la réalité, les dangers de la guerre, *C'est pitié de les voir s'étourdir de la sorte, Quand l'Anglais est à notre porte, Quand le roi de Navarre étend sur nous la main, Comptant surprendre un jour la ville sans défense Et voler le trône de France ! Un traître lui pourrait livrer Paris demain*. Ce traître, Maillard le devine en Eustache, *Cet homme est dangereux*. Il va le mettre en garde : *Qu'allais-tu faire Hors de la porte Saint-Denis cette nuit ? – La lune était claire et me souriait – Trêve à d'insolents défis ! Saint-Denis appartient à Charles de Navarre. Ce n'est pas sans raison, drôle, je te le dis, Qu'un homme comme toi s'égare Vers le camp de nos ennemis – Ce roi n'était-il pas notre allié naguère ? – Il nous fait aujourd'hui la guerre, Il nous a lâchement trahis. Prends garde et souviens-toi que je veille*. Eustache sent le danger, Marcel qu'il a poussé à la rébellion le déçoit, et il cherche le plus sûr moyen de se sauver, *Au risque de tout perdre il nous faut tout oser, Le Dauphin Charles est redoutable, son parti relève le front, Marcel semble impuissant à dominer la ville, Les Parisiens, las de la guerre civile, À quelque nouveau maître encor se livreront ! Charles est fort, Mais le roi de Navarre est habile, C'est pour lui que bientôt nos portes s'ouvriront*. En attendant, il continue son travail d'agitateur. Il reconnaît Robert, entré clandestinement déguisé dans Paris, et le dénonce à Marcel, *Ce que je veux, Messire Robert de Lorris, C'est vous dire que les espions du Dauphin Sont à Paris de bonne prise, Et que je vous arrête enfin !*

C'est le tournant de l'opéra : Marcel croit tenir sa vengeance et s'acharne dans sa volonté de tuer Robert, Maillard, plus lucide, va calmer la foule. Masaniello ou Rienzi s'étaient perdus par la clémence, Marcel se perd par une volonté de vengeance aveugle contre celui qui a promis à sa fille de le sauver. Il ameuté la

---

<sup>44</sup> Masaniello voulait venger sa sœur Fenella, séduite et abandonnée par le fils du vice-roi. Rienzi aussi a une sœur, Irene, que les nobles ont tenté d'enlever.

<sup>45</sup> Salieri, *Tarare*, Beaumarchais, 1787. Le *Couronnement de Tarare* a été ajouté en 1790.

foule, *Ô peuple de Paris, Charles Dauphin de France A trahi ses serments et rompu l'alliance Qui l'unissait à nous, Il a fui son palais et du fond des provinces, Ses barons et ses princes Se sont levés bientôt pour servir son courroux*<sup>46</sup>. Une redoutable armée Sous ses ordres s'est formée. Il menace Paris. Mais pour ses bataillons Paris ne saurait être une facile proie, Doutant de ses soldats, voici qu'il nous envoie de lâches espions ! La foule hurle à la mort, mais Maillard intervient : *Sa faute, peut-être, pour vous, Marcel, C'est avoir eu En ces temps de malheur cette rare vertu De rester fidèle à son maître. Allons ! Laissez aller cet homme.* La foule, et d'abord les femmes, commence à demander avec lui *Qu'il soit libre !* Maillard insiste, *Écoute la voix de la foule*<sup>47</sup>, *Elle défend que le sang coule, Elle n'en a que trop versé.* Marcel s'obstine, versant peu à peu dans l'hybris tyrannique : *Taisez-vous ! Seul je commande ici ! Que l'arrêt sanglant s'accomplisse ! Rien ne saurait m'apaiser, Ici ma volonté l'emporte, Malheur à qui la veut briser.* Mais il n'est soutenu que par les artisans menés par Eustache. Maillard, avec le chœur, reprend, *<la foule> est aujourd'hui la plus forte, Que sa puissance enfin l'emporte, Le temps de la tienne est passé ! Écoute l'arrêt de la foule, écoute sa voix, Que sa volonté s'accomplisse, Le temps de la tienne est passé.* La foule enchaîne *Que notre volonté l'emporte, Il ne faut plus que le sang coule.* Cette fois, elle est dominée par de bons sentiments, mais le pouvoir né de l'insurrection s'effrite.

Marcel cède enfin, mais comprend que le peuple l'abandonne et, oubliant ses propres responsabilités, se lamente sur cette ingratitude, *Tous sont partis, Aucun n'a détourné la tête, aucun ne m'a tendu la main, Naguère on m'acclamait... Ce soir on me dédaigne et peut-être on m'oublie, Mais bientôt on se souviendra. Prompt à me reprocher les maux de la patrie, Quelque infâme me frappera, Et sur ma mémoire flétrie, On entendra ceux-là, pour qui j'ai tant lutté, Implorer le mépris de la postérité ! Ah, peuple, c'est en vain que l'on te sacrifie Son cœur, sa pensée et sa vie ! Tu n'as que des affronts pour tous les dévouements ! Trop tard j'apprends à te connaître ! Un seul mot a suffi, sur les lèvres d'un traître, Pour que mon pouvoir touche à ses derniers moments !* Moins lucide que le Gérard de Chenier (Hugo ou Michelet jugeraient normal qu'un homme du XIV<sup>e</sup> siècle voie moins clair que ceux de 1794), il reste néanmoins sympathique à son librettiste, qui va lui donner bien des circonstances atténuantes. C'est un homme blessé par le revirement de l'opinion (et la perte d'un pouvoir qui l'a enivré) qu'Eustache va tenter, lui présentant –avec quelle insistance !- le roi de Navarre comme son seul recours, l'unique espoir de salut, organisant la rencontre avec l'envoyé navarrais Jossier de Mâcon. Marcel résiste d'abord, *Tais-toi ! Me proposer en face, à moi, Cette forfaiture et cette infamie ! Suis-je tombé si bas Qu'on vienne marchander mon âme, Mon honneur ! – Interrogez le peuple Ou le Dauphin de France, Votre cause est perdue et la mort vous attend. Charles de Navarre est votre seule espérance –Pourquoi cet homme a-t-il parlé ? Et sur quelle pente fatale S'égare mon esprit troublé ?... Démon ! Toi qui tentes mon âme, Quel rôle infâme Viens-tu de jouer parmi nous ? Je t'ai vu déchaînant la fureur populaire, Je te vois l'instrument d'une cause contraire – Maître, ceux-là sont fous Qui ne savent parfois changer de caractère. Vous êtes un*

<sup>46</sup> Écho du jacobinisme : la province (déjà « girondine ») soutient le Dauphin, Paris est seul.

<sup>47</sup> C'est, semble-t-il, le seul cas à l'opéra où la *vox populi*, opposée à celle de son chef, est pourtant *vox Dei*.

## La démocratie dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle

*lion, moi je suis un renard.* Marcel a choisi le mauvais conseiller qui flattait ses passions, et voit trop tard où il l'a entraîné. Pendant ce temps, Maillard, qui n'a jamais oublié au milieu des luttes civiles le danger extérieur, veille à protéger Paris et donne ses ordres, *La trahison marche autour de nous sans bruit. Interdisez à tous les portes de la ville.* Sortant de l'entrevue avec Josseran de Mâcon, Eustache une dernière fois tente Marcel, *Prévôt, faites ce qu'il vous dit, Et vous serez ce soir gouverneur de Paris, Sinon, par le Dauphin, demain vous serez pris, Et perdu haut et court !* Marcel finit par accepter, non pour cette vaine ambition d'être gouverneur, mais pour *forcer le peuple à être libre : Une implacable loi me pousse vers l'abîme. Je livrerai Paris, Je commettrai ce crime. Eh bien ! Tu l'as voulu, toi que j'ai tant aimé, Peuple ingrat dont la haine aujourd'hui me repousse ! Si par toi l'avenir glorieux m'est fermé, Du moins pour ton salut j'accomplirai ma tâche, S'il en est temps encore, oui, je te sauverai, À l'étau je t'arracherai, Toi qui veux retomber sous le joug de ton maître !* Quand, à la porte, on lui refuse les clés selon l'ordre de Maillard, il tente de retrouver son pouvoir perdu, prêt à déchaîner la guerre civile dans Paris même, *Qui donc prétend repousser ma demande ? Et mon pouvoir, qui donc ose le dédaigner ? Ah, j'aurai bien raison de Maillard et d'eux tous ! Les Confrères de Notre-Dame Vont venir à mon aide ! (À Josseran) Allez ! Et sur mon âme, Ce que je veux sera comme je vous l'ai dit !*

C'est l'instant où Robert, qui a surpris la conversation, va le mettre face à sa conscience et tenter de le sauver, *Ainsi Marcel déserte, ainsi Marcel trahit ! C'est vrai, vous conspirez, Non plus contre le duc, mais contre Paris même !... Rebelle, on peut vous pardonner, Mais traître à la patrie, on doit vous condamner. N'allez donc pas plus loin sur ce chemin funeste, Notre duc Charles est bon, sa clémence vous reste !* Marcel a compris, mais son orgueil se révolte, *Sa clémence ? Ah, jamais !* Les prières de Marguerite sa femme et de Béatrix ne peuvent le fléchir, pas plus que les derniers efforts de Robert, *Le peuple a brisé son idole, Le peuple a maudit votre nom, Votre dernier espoir s'envole, Ô Marcel, revenez à vous !* Marcel, désormais lucide, ne consomme pas la trahison, mais, las de vivre, va délibérément chercher la mort de la main de Maillard, refusant le sauf-conduit donné par Robert à qui il confie sa fille, *Il est trop tard ! Ce n'est plus l'heure Du repentir et du pardon, Oui, ma faveur ne fut qu'un leurre, Le peuple a maudit mon nom, Je reste seul ! Eh bien, qu'importe ! Seul je lutterai contre tous, Mon bras est fort, mon âme est forte... Je sais la faute commise, Et quelle suite j'en attends ! Mais j'irai jusqu'au bout. En pareille entreprise, Quand on a fait le premier pas, On triomphe ou l'on meurt, on ne recule pas ! Il est trop tard !... Maillard et les siens déjà sont prévenus, Et mes projets leur sont connus... Je suis las de lutter, de souffrir... C'est la mort que je veux, c'est la mort que j'appelle.* Les derniers instants, avec l'entrée du Dauphin Charles à qui Maillard a fait ouvrir, montrent la vanité du rêve de Marcel, la versatilité du peuple et l'infamie d'Eustache, toujours prêt en vrai *renard* à tirer partie des situations : Maillard clame *Noël au duc !* – Eustache : *Largesse au peuple de Paris !* – Chœur : *Noël au duc, Largesse au peuple de Paris ! Noël ! Noël !*

Étienne Marcel, au terme d'un livret moins simpliste que ne le laisse prévoir l'acte I, est victime de son rêve et de son *hybris*, mais, de justesse, sans la tache d'une trahison accomplie. En 1879 en France, plus encore que de démocratie, on rêve de Revanche et bientôt d'union sacrée. Une femme du peuple, la vivandière

Marion<sup>48</sup>, enrôlera Georges l'*aristo* sur l'air de *La Marseillaise* pour sauver la patrie, *Viens avec nous, petit ! Si tu tombes au feu, tu meurs comme un vaillant* : Georges va se battre pour la République en Vendée, mais Marion lui évitera de tuer ou de capturer son père (qu'elle sauvera). Mais la démocratie, dans l'opéra français, reste absente, du XVIII<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup>. Même si les dirigeants sont élus, leur pouvoir reste de type monarchique : Tarare était élu roi, le Vercingétorix de Canteloube le sera aussi et si l'élection de Zurga est de forme démocratique, son pouvoir est absolu<sup>49</sup>.

C'est hors de France que la scène lyrique offre le rêve démocratique le plus près de l'accomplissement avec le dernier opéra politique de Verdi, le *Simon Boccanegra* rénové<sup>50</sup>, si on néglige comme les auteurs eux-mêmes l'ambiguïté entre aristocratie et démocratie, et malgré l'incertitude où laisse le dénouement avec la vengeance du traître et la mort du doge. Certes, la démocratie a été d'abord pervertie, dans l'élection même de Simon. Paolo a payé Pietro en lui promettant *Oro, possanza, onore*, et Pietro répond *Vendo a tal prezzo il popolar favore*. Paolo fait élire Simon, parce que le corsaire sera, croit-il, un jouet plus souple que *Lorenzin l'usuriere*, le candidat officiel des *popolani*. Mais quand il fait l'éloge du *prode che da' nostri mari cacciava l'african pirata, e al liguro vessillo rese l'antica rinomanza altera*, il semble sincère, un instant, et son enthousiasme sonne franc, comme quand il jettera aux électeurs le nom du *prode*, du *popolan* réclamé, *Simone Boccanegra ! Il corsar al alto scrano !* Peut-être cet instant d'enthousiasme compte-t-il dans l'élection, autant que les manœuvres de Pietro, qui prétend froidement *Lorenzin venduto ai Fieschi*. Simon est en tout cas un doge<sup>51</sup> modèle et s'il a payé ses dettes à ceux qui l'ont mis au pouvoir, il ne gouverne pas selon leurs méthodes. À la fin de la scène du conseil, le doge élu par les *popolani* est manifestement déçu par l'attitude du peuple, mais refuse de se laisser intimider par l'émeute, *Morte al Doge ? Sta ben. Tu, araldo, Schiudi le porte del palagio E annunzia al volgo Gentilesco e plebeo Ch'io non lo temo, Che le minacce udii, che qui l'attendo*. Les cris de mort se changent en *Evviva il doge !* Le commentaire de Simon, *Ecco le plebi*, montre son désenchantement devant les réalités du pouvoir, *Quest'è dunque del popolo la voce ? Da lungi tuono d'uragan, da presso Grido di donne e di fanciulli*. Mais quelques minutes plus tard, quand les membres du conseil eux-mêmes sont prêts à se battre, il réconcilie les factions nobiliaire et démocratique, *Plebe ! Patrizi ! Popolo Della feroce storia ! Erede sol dell'odio Dei Spinola, dei Doria ! Mentre v'invita estatico Il regno ampio dei mari, Voi nei fraterni lari Vi lacerate il cor ! Piango su voi, sul placido Raggio del vostro clivo, Là dove invan germoglia Il ramo dell'ulivo, Piango sulla mendace Festa dei vostri fiori, E vo gridando pace, E vo gridando amor !* À son appel la cité entière rejette celui qui a trahi sa charge et utilisé le parti populaire dans son propre intérêt, en trahissant l'honneur du peuple par sa vénalité et ses détournements de pouvoir : *Paolo ! In te risiede l'austero dritto popolar. È accolto l'onore cittadin nella tua fede : Bramo l'ausilio tuo... V'è*

<sup>48</sup> Godard, *La Vivandière*, Bruxelles 21.3.1893, Paris OC 1895. Godard a écrit une *Jeanne d'Arc* (1891).

<sup>49</sup> Bizet, *Les pêcheurs de perles*, Cormon et Carré, Paris 30.9.1863.

<sup>50</sup> Piave, Fen. 12.3.1857, rév. Boito Sc. 24.3.1881.

<sup>51</sup> Le prologue emploie indifféremment les titres de Doge ou de *Primo Abbate*. Seul le second serait exact en 1339 : c'est après son élection que Boccanegra s'est fait donner le titre de doge, avec de nouveaux pouvoirs.

## La démocratie dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle

*in queste mura un vil che m'ode e impallidisce in volto. Già la mia man l'afferra per le chiome. Io so il suo nome... È nella sua paura...* Ce vil personnage, c'est Paolo, dont le doge a compris les menées, sans le démasquer publiquement, préférant le forcer, dans l'exercice de la charge qu'il déshonore, à se maudire lui-même, *Tu, al cospetto del ciel e al mio cospetto sei testimôn. Sul manigoldo impuro Piombi il tuon del mio detto, Sia maledetto! E tu, ripeti il giuro! Paolo: Sia maledetto!* (à part) *Orror!* –Tous : *Sia maledetto!* Cette malédiction spectaculaire sur laquelle tombe le rideau garantit les applaudissements, mais Verdi dépasse là le simple effet théâtral. Boccanegra complète son œuvre en arrêtant une nouvelle émeute, puis en mariant sa fille au jeune chef du patriciat Gabriele Adorno. Il insiste encore sur la paix civile en faisant cesser les manifestations de joie après la dernière défaite des émeutiers, *S'estinguano le faci e non s'offenda Col clamor del trionfo ai prodi estinti*. Mais son empoisonnement par Paolo laisse une fin « ouverte » : il obtient, en réglant (fort peu démocratiquement) sa succession dans son dernier souffle, que la réconciliation perdure, au moins un temps, *Senatori, sancite il voto estremo, Questo serto ducal la fronte cinga Di Gabriele Adorno*. La paix se manifeste dans la prière de tous pour le doge assassiné, *Pace per lui*. Mais qu'advient-il des rêves de Boccanegra ?

Peut-être Puccini donne-t-il un début de réponse, non avec les rêves républicains ou démocratiques de Mario Cavaradossi<sup>52</sup>, mais dans l'air où Rinuccio<sup>53</sup> chante la nouvelle Florence, la montée de la *gente nuova* où il veut prendre femme, la nécessaire union des partis pour enrichir et embellir la ville : un air qui est d'abord un chant d'amour, un hymne à la beauté de Florence, *Firenze è come un albero fiorito, Che in piazza dei Signori ha tronco e fronde, Ma le radici nuove forze apportano Dalle convalli limpide e feconde! E Firenze germoglia ed alle stelle Salgon palagi e torri snelle! L'Arno, prima di correre alla foce, Canta baciando piazza Santa Croce, E il suo canto è sì dolce e si sonoro Che a lui son scesi i ruscelletti in coro! Così scendonvi dotti in arti e scienze, A far più ricca e splendida Firenze! E di Val d'Elsa giù dalle castella Ben venga Arnolfo a far la torre bella! E venga Giotto dal Mugel selvoso, E il Medici mercante coraggioso! Basta con gli odi gretti e coi ripicchi! Viva la gente nuova e Gianni Schicchi!*

Comme jadis l'apologue de Menenius Agrippa, mais avec plus de poésie, l'image de l'arbre et de ses racines montre l'inéluctable nécessité de l'union et de la concorde dans la cité. On ne saurait pourtant y voir un appel véritable à la démocratie. Mais il semble, pour autant qu'on puisse en juger, dans la mesure où les opéras du XX<sup>e</sup> siècle récent sont rarement accessibles, que la vraie démocratie reste un rêve d'avenir, même dans les opéras soviétiques : il faut réaliser des progrès, mais ce sont les lendemains qui chanteront. *Sous toutes les latitudes de notre planète, on peut entendre, forte et distincte, la voix confiante de Moscou réchauffée par l'amour du peuple*<sup>54</sup>. Mais même dans l'idyllique nouveau *Quartier des Cerisiers*, doté pour tous du confort moderne et soigneusement réglementé par les commissions populaires, la corruption sème le désordre, le bureaucrate Drebednyov

<sup>52</sup> Puccini, *Tosca*, Illica et Giacosa, Rome 14.1.1900.

<sup>53</sup> Puccini, *Gianni Schicchi*, Forzano, New York 14.12.1918.

<sup>54</sup> Chostakovitch, *Moskva, Cheremushki* (*Moscou, Tcheriomouchki* ou *Moscou, Quartier des Cerisiers*), V. Mass et M. Tchervinski, Moscou 24.1.1959.

## Marie-Bernadette Bruguière

faisant retenir les clés pour s'approprier un appartement plus grand, et dans cette ère du « Dégel » khrouchtchévien, c'est grâce à un « jardin magique » qu'à *Tcheriomouchki, les cerisiers sont en fleurs, et les rêves de tous ceux qui y vivent deviennent réalité.*



LES MYTHES DE FONDATION DANS UN OPÉRA  
« NATIONAL-RÉPUBLICAIN » :  
VERCINGÉTORIX DE CANTELOUBE

De l'Ardéchois Joseph Canteloube (1879-1957), on n'entend plus que les *Chants d'Auvergne*, installés par l'engouement américain<sup>1</sup> dans les récitals et les catalogues discographiques. Les archives de l'Institut national de l'audiovisuel recèlent un enregistrement de l'opéra auvergnat naturaliste *Le Mas*, écrit en 1911-1913, créé à l'Opéra de Paris en 1929. Mais *Vercingétorix*, « épopée lyrique » en 4 actes, n'éveille que le souvenir d'une photographie de Georges Thill avec une forêt de cheveux<sup>2</sup>, une cuirasse vaguement celtique et un manteau trop bien drapé. L'opéra n'a pas été repris et Thill n'a pas gravé son *étourdissant ut de poitrine*<sup>3</sup> qui couronnait l'acte II. Pourtant, autour de lui et de Marthe Nespoulous (Mélissa), le plateau du 22 juin 1933 était bien digne des fastes du Palais Garnier : Marjorie Lawrence (Keltis) y côtoyait Martial Singher (Ségovax l'archidruide), avec qui elle enregistra huit jours plus tard le duo Telramund-Ortrud de *Lohengrin*. La contralto Kitty Lapeyrette, créatrice de Waltraute du *Crépuscule des Dieux* à Paris un quart de siècle auparavant, Erda et Fricka renommée, incarnait la Grande Prêtresse, André Pernet (interprète de Wotan, Marke, Gurnemanz) était Gobannit, père de Mélissa. Un ensemble bien wagnérien, même pour les seconds rôles<sup>4</sup>, et indéniablement prestigieux : le talent des interprètes fut reconnu et salué. Mais dès la première, malgré la présence du Président de la République, public et critiques semblent unanimement être venus avec la ferme intention, non de siffler mais de rire, ce qui mène plus sûrement encore au fiasco. Une réaction à la famine d'Alésia, au dernier acte, donne le ton : -J'ai faim, dit l'un d'entre eux (des Gaulois) –Du pain ! réclame un autre. Et une voix répond stoïquement –Mange de la terre ! Cette dernière réplique, suscitant de malodorantes variantes dans le public, dut être supprimée<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Jusque dans les romans d'espionnage : *I came from the Auvergne originally...Mountains and mists. And rain –And folk songs*, répond l'héroïne (Helen Mac Innes, *The double image*, Londres 1965).

<sup>2</sup> La numismatique avait imposé l'abandon des moustaches dont s'affublaient précédemment les statues de Vercingétorix. Si la tête frappée sur ses monnaies est son portrait et non une image divine, Vercingétorix était glabre, avec des cheveux très courts. L'Opéra lui a gardé de longs cheveux, probablement pour contraster avec les Romains.

<sup>3</sup> Robert Kemp sur la première, *Comoedia*, 30.6.1933.

<sup>4</sup> Les ténors Édouard Madlen (Soldat), Raoul Gilles (Vercassillaun), Jean Deleu (Tarvillos, Soldat), Henri Le Clézio (Durnac, pour son début à l'Opéra), le baryton-basse Jules Forest (Soldat), les basses Léon Ernst (Vieillard, Soldat), Pierre Froumenty (Critognat), Henry Bertrand Etcheverry (Viridomar), ont chanté *Parsifal*, *Tannhauser* (écuyers ou chevaliers), *Lohengrin* (héraut), *Meistersingen* (Sachs, maîtres, veilleur), *Tristan* (Marke, Melot), le *Ring* (Gunther, Hagen, Wotan, Hunding, Fasolt). Plusieurs ont créé *Elektra* de Strauss à Paris en 1932.

<sup>5</sup> A. Segond, *Georges Thill ou l'âge d'or de l'Opéra*, Lyon 1980, p. 80. Dans le livret original, Critognat dit *Mangeons la terre*.

## Marie-Bernadette Bruguière

Que le principal librettiste –associé à J. H. Louwyck, auteur en 1929 de *Retour de flamme*, roman paru dans *La Petite Illustration*– ait été Étienne Clémentel, hiérarque radical, ancien ministre, président du Conseil désigné en 1929, pilier de la III<sup>e</sup> République, explique cette hilarité préméditée. S’il avait eu dans sa jeunesse des ambitions artistiques et littéraires frustrées<sup>6</sup>, il venait de l’Enregistrement (qui ne passe pas pour lyrique, bien que divers écrivains en soient issus) et on le connaissait comme rapporteur du budget et maintes fois ministre<sup>7</sup>. Mais jeune receveur à Riom, il faisait déjà des conférences sur l’âme celtique. Il était de plus un pur Auvergnat. Né près de Clermont en 1864 –année où l’Académie française propose Vercingétorix comme sujet de son concours de poésie<sup>8</sup>–, il a fait dans le Puy-de-Dôme études et carrière<sup>9</sup>, en a été député de 1900 à 1919, sénateur jusqu’en 1935, et y mourra à Pionsat le jour de Noël 1936. Mais justement, outre que le patriotisme en musique avait peu de chances de faire recette entre l’affaire Stavisky et les difficultés internationales, l’image des Auvergnats dans l’opinion est plutôt celle du *bougnat* des « Vins et charbons » que celle d’un héros. L’Auvergne n’a eu ni Chateaubriand, ni La Villemarqué, ni Brizeux, ni Mistral, pour être à la mode comme la Bretagne ou la Provence. Que le livret fût dédié à *la mémoire glorieuse et vénérée de Paul Doumer, Président de la République* n’y changeait rien : malgré sa fin tragique, on voyait mal Doumer en Vercingétorix. Les bonnes intentions tombèrent dans une terre aride : *Les paroles n’ont aucune importance, puisqu’on les chante et que par conséquent personne ne les entend. Il n’en est pas de même de la musique, qui fait beaucoup de bruit*<sup>10</sup>. Le spectateur est le *confiant électeur qui écoute son député, qui l’applaudit, qui s’en va rasséréné, ragaillard, vers l’âge vie*

---

<sup>6</sup> Après des études de droit et de lettres, il a appris la peinture chez le Clermontois Carot et le modelage chez Fulconnis. Après la maladie qui lui fit abandonner la politique active en octobre 1930, il s’est à nouveau consacré à la peinture (détails donnés par la rubrique nécrologique d’E. Franceschini dans *Le Temps*).

<sup>7</sup> Ministre des Colonies de Rouvier 24.1.1905-13.3.1906, il prône la coopération avec les indigènes (modèle du Barsac de J. Verne, *L’étonnante aventure de la mission Barsac*, bien que Barsac soit censé être Aixois ?). Ministre de l’Agriculture de Barthou en 1906, des Finances (Ribot, juin 1914), du Commerce sous Briand, Ribot, Painlevé, Clemenceau (1915-1919), du Travail dans le 6<sup>e</sup> cabinet Briand, des Finances (après la victoire du cartel) sous Herriot (il démissionne huit jours avant la chute du cabinet). Rapporteur général du budget en 1914.

<sup>8</sup> Voir A. Simon, *Vercingétorix et l’idéologie française*, Paris 1989, p.49 s.

<sup>9</sup> Études aux Facultés de Clermont. Receveur de l’enregistrement à Thiers, puis Riom. Notaire à Riom, 1889, président de sa chambre syndicale. Parallèlement, secrétaire du député Gomot, conseiller municipal puis adjoint à Clermont, député lors de l’élection partielle de Clermont en 1900, maire de Riom, conseiller général, vice-président de la Chambre 1909. Battu en 1919. Sénateur, président de la commission des Finances. Favorise la création de coopératives pour conserver, transformer et vendre les produits agricoles. Conclut en 1916 les accords de Londres sur la baisse du prix du blé. Représente la France avec L. Loucheur au Conseil allié des transports maritimes et au Conseil interallié des matières premières. Impose une procédure obligatoire de conciliation et d’arbitrage des conflits du travail (étendue aux armateurs et marins quand il est ministre de la Marine sous Clemenceau). Fait grouper les syndicats professionnels en Confédération générale de la production française (devenue Confédération générale du patronat français). Favorise les groupements régionaux de Chambres de commerce et la création d’une Chambre internationale du commerce. Rénovent l’artisanat, réforme l’enseignement professionnel maritime, crée l’office technique et scientifique des pêches maritimes.

<sup>10</sup> H. Prunières, *Revue Musicale*, 7.8.1933. D. Porte, *Roma Diva*, Paris 1987, qui fait de *Vercingétorix* une pénétrante étude p. 523-540, commente à juste titre, *savante critique !* Mais c’est ce que dit Stendhal du *Freischütz* (et de presque tout l’opéra après Cimarosa).

## Vercingétorix

quotidienne, en fredonnant, sur un air pour Français moyen<sup>11</sup> Liberté et Lumière, champignon, tabatière... *L'électeur s'en fut, content d'avoir enfin contemplé en face les rêves de ses aïeux, la liberté dans la lumière, et la Beauté dans l'Opéra Parlementaire*<sup>12</sup>. Certes, le livret peut, à un œil innocent, sembler un simple prolongement du *grand opéra français*, mais Scribe, s'il n'était pas ministre, n'était pas neutre<sup>13</sup>, et en 1933, il y a plus.

Au sommet du puy de Dôme, au solstice d'été, Ségovax attend et salue le lever du soleil. La foule apporte des offrandes, le druide Durnac accueille *ces paysans Symbolisant Le peuple profond de la plaine*<sup>14</sup>. Survient avec ses hommes le centurion Régulus, portant *le salut de César* au jeune chef Vercingétorix dont la noce s'apprête. Son arrogance laisse prévoir l'incident<sup>15</sup>. Vercingétorix et Mélissa vont échanger leur foi quand Régulus force le passage, offrant au fiancé *un don brigué des familles romaines Les plus hautaines, Le titre d'Ami de César*<sup>16</sup>. Prenant Vercingétorix à part, il lui promet un trône à Gergovie s'il donne sa foi à César. Mais les légionnaires désœuvrés tentent de violenter Épone et brutalisent son mari Tarvillos. Vercingétorix les frappe et jette à Régulus *Va, remporte à César ses promesses fleuries, Je n'en veux pas*. Rappelant que depuis six ans Rome combat la Gaule, il refuse une paix destructrice de liberté. Gobannit craint de tout perdre dans une guerre vouée à l'échec et pousse sa fille à retenir son fiancé. Mais Vercingétorix, s'il jure devant Ségovax de n'avoir pour femme que Mélissa, jure aussi de ne pas la toucher *tant que César et ses soldats piétineront Nos ancêtres couchés sous la terre des Gaules*. Il offre les victimes destinées au sacrifice nuptial pour savoir si *Teutatès approuve et légitime (Ses) rêves d'avenir*. Mais *le désir des dieux reste obscur*, le Conseil des chefs doit trancher. Manipulés par Gobannit, les chefs divisés se laissent persuader que Vercingétorix est mû par l'ambition comme jadis son père (exécuté pour avoir voulu se faire roi), la foule devient hostile. Banni, Vercingétorix en appelle au reste du pays, *à tout le passé, à la terre, pour une fraternité nouvelle*. Il part sous les vociférations, croyant voir *au fond de l'avenir Resplendir Sur notre race entière L'idéal radieux Des aïeux, La liberté dans la lumière*.

À l'île de Sein la nuit, Keltis, une des neuf druidesses, prie Bélisame la lune pour que les âmes volent *éperdument dans (sa) vaste lumière*. Une barque aborde l'île interdite aux profanes. À l'appel de Keltis, sept druidesses veulent massacrer Vercingétorix, débarqué malgré leurs imprécations, pour chercher un oracle, au-delà du silence des druides et de la *froide logique*, demandant aux filles de la Nuit et de l'Océan de *plus lointaines causes, Ainsi qu'on découvre le soir Tant d'astres inconnus que cachait la lumière*. Keltis seule veut l'écouter avant de le tuer, mais il

---

<sup>11</sup> Il s'agit du refrain de *Malbrouk s'en va-t-en guerre, mironton, ton ton mirontaine*. Vers 1930, on chantait, fort trivialement, *Trou du c., champignon, tabatière*.

<sup>12</sup> A. Cœuroy, *Paris-Midi*, 26.6.1933.

<sup>13</sup> Cf. J. Fulcher, *Le Grand Opéra en France : un art politique, 1820-1870*, Paris 1988.

<sup>14</sup> Les moissonneurs avaient aussi leur place dans *Le Mas*. L'hommage à l'agriculture est déjà chez Berlioz, *Les Troyens*, III, *Tous les honneurs pour le plus grand des arts, l'art qui nourrit les hommes* (reprises régulières à Paris depuis 1921). Mais quand Tarvillos prie *Que mon champ d'épis d'or déborde*, le public entendait sans doute l'ancien ministre de l'Agriculture.

<sup>15</sup> *Cesse tes balivernes*, dit-il à Durnac. Notons cet ordre à ses soldats (l'enjambement, sinon la rime, eût ravi Hugo) *Laissez tranquilles ces dévots ! Dessanglez vos Chevaux !*

<sup>16</sup> Le librettiste oublie que César est alors loin d'être maître de Rome et dictateur.

affirme *Je veux délivrer notre race Et je viens appeler au secours tous vos dieux.* Surgit alors la Grande Prêtresse, jusque là cachée et silencieuse. Par ses questions, elle s'assure que Vercingétorix est *celui qui doit venir.* Elle exige, au-delà de son serment, un total sacrifice : qu'il renonce à Mélissa, à l'espoir d'une postérité charnelle, car la Patrie, Gaule nouvelle créée par lui, sera sa seule fille. Aux druidesses, elle explique que le profanateur, comme le veut la loi, est mort : devant elles est *le demi-dieu dont l'âme ardente et l'âpre effort Vont enfin créer la Patrie.* Les druidesses, venues *des divers clans gaulois,* fondent en Vercingétorix ces *âmes fragmentaires* pour qu'il soit *l'animateur de la Patrie.* Une tempête subite alarme la Grande Prêtresse : Vercingétorix évitera-t-il *le défaut celtique,* saura-t-il *voir les autres souffrir Comme (il saura) souffrir lui-même ?* Keltis le suivra, rappel de son devoir et signe du pouvoir des dieux. Sûr de sa mission et de sa victoire, Vercingétorix part en plein ouragan, entraînant Keltis : *Ah ! pourvu que les cieux Ne s'écroulent pas sur ma tête, Je cours braver d'un cœur joyeux Les plus effarantes tempêtes Des cœurs, des peuples et des flots !... Je sens monter en moi des forces infinies<sup>17</sup> !*

À Gergovie, Keltis convainc les chefs de renoncer à leur vision « noble » de la guerre. Seul Gobannit, persuadé qu'elle est la maîtresse de Vercingétorix, s'entête, trahit et fait des signaux à César quand Vercingétorix a dégarni le camp pour tendre une embuscade. Mais Keltis va prévenir les soldats et Mélissa horrifiée donne l'alarme. Keltis incite les femmes à jeter leurs bijoux pour retarder les Romains. Victorieux, les Gaulois proclament Vercingétorix roi. Ségovax approuve. Mélissa, blessée par son père qu'elle a refusé de suivre chez les Romains, demande à Vercingétorix de l'aide et une explication, lui reprochant de s'être engagé seul, quand ils étaient *deux au matin du serment.* Tous, même Ségovax, ignorant le serment de Sein, affirment au roi que, son vœu accompli par sa victoire, il lui faut une reine et des fils. Ébranlé, il ouvre les bras à Mélissa qui pose un instant la tête sur son épaule. Il se ressaisit, cherchant Keltis, trop tard. *Keltis est partie !* clament plusieurs voix. *Stupeur,* indique le livret. *Un crissement de cymbales déchire soudain la musique comme si quelque chose se brisait.*

À Alise, les Gaulois assiégés meurent de faim. Vercingétorix les encourage, les secours approchent. Mais les alliés *restent là-bas, sur la colline* au lieu d'appuyer la sortie. Vaincus, les chefs rendent Vercingétorix responsable du désastre. Gobannit survient, suivi de Régulus qui apporte les conditions de paix : une alliance, mais César exige *que tous les clans gaulois aident (ses) alliés* et que Vercingétorix resté roi vienne *aider Rome à conquérir le monde.* Tous approuvent, *sauf mon âme,* interrompt le roi, car *la Gaule serait esclave* et il *la préfère morte qu'asservie.* Gobannit entraîne Mélissa. Vercingétorix, pour sauver les autres de la famine, exige d'être livré à César, *Qu'on mette à mon cheval tous ses harnais de fête... Devant toi, Teutatès, j'offre ma vie En holocauste à la Patrie !* Ainsi *dévoué* aux dieux<sup>18</sup>, il reste seul, implorant la déesse de Sein d'accepter son sacrifice et pleurant son échec, *Je n'ai pas su fondre aux feux de liberté Toute ma race dans une ardente harmonie...*

---

<sup>17</sup> Le fameux *ut de poitrine* était donné sur la dernière syllabe.

<sup>18</sup> C'est paradoxalement le rite de la *deutio* romaine. Il faut éviter aux Gaulois l'infamie de livrer leur chef volontairement : comme le dit Ségovax, après ce vœu, *Il est sacré ! Nul ne peut empêcher le sacrifice !*

## Vercingétorix

*Je crains d'avoir forfait... et ma vie est finie. Mais Keltis apparaît : par son sacrifice, il crée la Patrie. La Gaule va plier, mais Rome tombera sous un poing plus brutal... Le monde alors verra debout dans ses ruines Tes fils rayonnants d'idéal. D'âge en âge dans le malheur les fils spirituels de Vercingétorix ranimeront la flamme. Dans une lumière de rêve, les Gaulois et leurs descendants, évoquant les éléments les plus symboliques de l'histoire de notre race, chantent le matin merveilleux Où tous les hommes sous les cieux Vivront enfin dans la fraternité plénière Le grand rêve de nos aïeux, La liberté dans la Lumière ! Et le thème de la Marseillaise, en la majeur, éclate pour accompagner ce finale<sup>19</sup>...*

Que *Vercingétorix* soit un opéra « national-républicain », la fin seule le ferait deviner. Le héros semble parfois, entre deux envolées lyriques sur la gloire des Gaulois, chanter le programme radical : cela amusait sûrement un public plus au fait qu'aujourd'hui des discours doctrinaux, première cause d'échec. Mais l'échec a sans doute une autre raison<sup>20</sup> : Vercingétorix n'a jamais été pleinement un « mythe de fondation » ; il faudra voir pourquoi.

### UN OPÉRA « NATIONAL-RÉPUBLICAIN »

Émile Vuillermoz exprima en 1933 une idée analogue par la formule pittoresque d'*opéra sur papier tricolore*. Clémentel et Louwyck évitent au long des 4 actes le mot *nation*, préférant *patrie*, voire *race*<sup>21</sup>, pour esquiver l'anachronisme, ou parce que le nationalisme est alors surtout de droite. Mais c'est évidemment la nation que Vercingétorix doit construire, selon des conceptions bien connues. Imposée par les sources, la royauté de Vercingétorix brouille superficiellement les pistes, mais son analyse fait ressurgir des programmes républicains. Enfin, dans la formation du héros par les druides, dans sa conception du pouvoir et sa philosophie de l'histoire, éclate l'influence de la franc-maçonnerie.

La création par Vercingétorix de la patrie gauloise se conforme aux analyses révolutionnaires et à la conviction républicaine d'une invention de la nation par la révolution, théories redites en 1932. *Comment ces ordres séparés, rivaux, ennemis, auraient-ils eu le sens de l'unité nationale ?... La royauté qui avait consommé l'unité politique du pays, d'une part en y faisant rentrer tous les grands fiefs indépendants, et d'autre part en ressuscitant l'État par reconstitution de la souveraineté, œuvre essentielle qui fit sa gloire, s'arrêta en route et n'entreprit pas de faire l'unité de la nation*<sup>22</sup>. Pour Julien Benda, *il ne suffisait pas pour que la*

<sup>19</sup> L'association n'est pas neuve, cf A. Simon, *l. c.*, p. 55. Le livret suit à peu près César, *De bello gallico* VII, arrangeant des épisodes (les femmes de Gergovie, la « livraison » de Vercingétorix) et concentrant à Gergovie et Alésia des incidents épars, sauf l'acte II, de pure invention. Depuis Chateaubriand et Velléda, les druidesses de Sein sont inévitables dans un roman « gaulois », des *Mystères du Peuple* de Sue à *La fiancée du Loup de la Mer* de G. G. Toudouze, Paris 1957. Cf. J. Carcopino, *César*, Paris 1968, rééd., et *Alésia et les ruses de César*, Paris 1958.

<sup>20</sup> La musique n'était apparemment pas en cause. Canteloube passe pour un compositeur honnête, sinon génial, et *Le Mas* a été repris.

<sup>21</sup> *Race* doit être pris dans le sens courant au XIX<sup>e</sup> siècle, pour lequel on préfère aujourd'hui le mot *ethnie*. Il n'est pas question de races supérieures ou inférieures comme pour Gobineau, le pangermanisme ou Hitler. Hitler, chancelier en 1933, avait interdit la traduction française de *Mein Kampf*. La seule qui fut faite, illégalement, parut plus tard ; il n'y a pas eu encore en 1933 de glissement de sens du mot, par rapport notamment à Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*

<sup>22</sup> M. Deslandres, *Histoire constitutionnelle des Français de 1790 à 1870*, Paris 1932, p. 21-22.

*France fût une nation que son sol appartînt à tous les Français, il fallait que chaque Français sentît que le sol de la France toute entière était à lui, et non pas uniquement la partie de ce sol où il résidait... Il fallait substituer à l'idée de possession individuelle l'idée de possession collective, substituer à l'idée d'une terre de France composée de morceaux appartenant chacun à un Français, l'idée d'une terre de France transcendante à ces morceaux et appartenant à la collection des Français, d'une France transcendante aux individus encore que n'agissant que par eux*<sup>23</sup>. Le 5 mai 1939, pour le cent-cinquantième de 1789, Herriot proclamera *Oui, la royauté avait, par un effort plusieurs fois séculaire, assemblé les terres dont se compose notre harmonieux pays et leur avait imposé au moins l'unité que résumait son ascendant ; mais, comme on l'a dit justement, elle avait centralisé plutôt qu'unifié... C'est un royaume, ce n'est pas encore une nation... Une nuit d'enthousiasme suffit pour briser les vieux cadres... Désormais l'unité française devient possible. La loi du 22 décembre 1789... peut faire surgir un véritable esprit national en créant les départements. Leurs noms... évoqueront les diverses régions naturelles dont les ressources sont désormais rassemblées pour former, sous le contrôle d'un peuple uni, cette puissance morale, cette personne prestigieuse qui s'appelle la France. La nation est créée volontairement, chacun sacrifie ses intérêts propres sur l'autel de la patrie et de l'intérêt général, dans la régénération évoquée en novembre 1789 par Thouret, l'amour de la nation est consacré par la Fédération*<sup>24</sup>. Tout cela reparait dans la Gaule de Clémentel.

Les Gaulois de l'acte I, même sympathiques, sont individualistes et d'un patriotisme rudimentaire. Critognat est un baroudeur, *J'aime la franche et large besogne... Qu'on ripaille, Travaille Ou cogne, J'en suis !* Mauvaise tête et bon cœur : il défend Vercingétorix à l'acte IV et refuse de le livrer, *La faim nous rend hargneux peut-être, Mais nous t'aimons et nul d'entre nous n'est un traître ! Un ordre et nous partons mourir à tes côtés.* Pour Viridomar, *jeter (son) clan en avant Pour le profit des autres clans Serait un crime.* À l'acte III, tous refusent le combat collectif et obscur, réclamant des actions d'éclat : *Moi, je ne pioche pas, je cogne,* proclame Critognat, et Viridomar, comme chef, refuse de *s'enterrer dans des trous.* Keltis explique que *Glaive ou soc, pioche, casque ou pelle, Le fer est toujours noble et beau, Où la terre-mère condense Sa mystérieuse puissance,* et aussi que *Vaincre c'est savoir obéir et souffrir, Les morts sont des soldats perdus.* Inspiré de César (BG VII 30), ce passage est surtout un hommage aux combattants de 14-18, qui ont accepté de s'enterrer dans des trous au lieu de chercher des *élans fougueux mais téméraires*, comme le siège de Gergovie et la famine d'Alésia rappellent le siège de Paris de 1870. Gobannit, caricature d'aristocrate, a des vues plus courtes encore : *Tu vas perdre ta récolte, tes fils, tes troupes, ta maison,* dit-il à l'acte I à Vercassillaun ; à Gergovie, il affirme *Ma patrie ? Ah ! c'est ma fille flétrie Et mon domaine saccagé.*

Vercingétorix d'emblée voit plus loin, *la Gaule n'est pas vaincue ! César n'a brisé Que des clans divisés Par de fratricides querelles. Si nos Tribus Ne luttaient*

<sup>23</sup> *Histoire des Français dans leur volonté d'être une nation*, Paris 1932, p. 89.

<sup>24</sup> A. Mathiez, *Les origines des cultes révolutionnaires*, Paris 1904, p. 39. Discours d'Herriot, 1939. Il est piquant de trouver ce thème, de la terre de toute la France et de l'Empire apportée sur le site, dans la cérémonie organisée en 1942 à Gergovie par Vichy (A. Simon, *l. c.*, p. 115 s).

## Vercingétorix

*plus Entre elles, Si des Alpes à l'Océan, Si du Rhin jusqu'aux Pyrénées, Toutes soudain d'un seul élan Se ruaient sur les légions étonnées, Rien ne résisterait à leurs forces mêlées !... Le clan est trop étroit, il faut qu'il s'élargisse !... Je veux qu'une Gaule immortelle Plus unie, plus forte et plus belle Se lève sous le ciel doré !* Il jure à la Grande Prêtresse *J'unirai les Gaules. Tous nos clans marcheront épaules contre épaules.* Mais la juxtaposition ne suffit pas, la prêtresse exige une fusion, *C'est une étrange et divine postérité Dont tu peux devenir le père !... Étreins dans ta vigueur et la terre et les cieux, Éveille à ton appel la grande Âme Celtique, Et tu vas engendrer une fille mystique, Être mystérieux Fait de terre et de chair, de mémoire et de rêve, Qu'espéraient sans le voir nos plus lointains aïeux. Ah ! qu'enfin la « Patrie » en frémissant se lève !* Les druidesses unissent en Vercingétorix les âmes des clans et des principes vitaux de l'univers. Canteloube n'a composé que leur chœur final, *Reçois Des clans gaulois Les serments d'alliance, Prends en toi l'essence De notre puissance Et sois Le héros qu'on aime et qu'on prie, Sois le libérateur Et sois l'animateur De la Patrie... Que l'Ar-vern, que l'Ar-den et que l'Ar-mor frémissent De ton ardeur ! Que les monts, les forêts et les mers t'obéissent ! Gloire au libérateur ! Gloire à toi dont l'effort va créer la Patrie !* Mais il vaut la peine de citer l'ensemble tel qu'il figure dans le livret : Ar-mor : *Je t'apporte la force immense de la mer ! Que tes clans déchaînés, pareils aux flots sauvages Qui détruisent le roc en sable sur les plages Brisent le bloc romain et sauvent l'univers !* –Ar-vern : *Sois tel qu'un mont sacré qui reçoit sur sa cime La pluie ou les rayons des cieux Et les verse en torrents de flots purs et joyeux Sur tout un pays qu'il anime !* –Ar-den : *Reçois le calme large et puissant des forêts ! Que leur sève, dans tes artères Monte ainsi que le sang précieux de la terre, Et que nul ouragan ne t'ébranle jamais !* -4° druidesse : *Plus rude qu'un cyclone et douce que la brise, Que ton âme soit sœur du vent, Souffle sur tous les cœur une tendresse exquise, Mais les éveille aussi, secoue, entraîne, attise, Et pousse la race en avant !* -5° druidesse : *Les Morts, ce vaste clan qui dans le sol celtique Attend le signal du réveil, T'insufflent par ma voix leur grande âme héroïque. Ah ! fais lever sur eux l'espoir comme un soleil !* -6° druidesse : *Voici l'âme des fils qui vont naître à ta race ! Ah ! prends garde à ne pas faillir ! Ton destin sur chacun va marquer une trace Jusqu'au plus lointain avenir !* -7° druidesse : *C'est mon souffle qui tient nos frères dans la vie, Et mon cœur, en battant, règle les autres cœurs. Mais qu'à ton rythme neuf la Gaule s'unifie Et vibre désormais au gré de tes ardeurs !* –Keltis : *Le secret vit en moi des puissances divines Qui dans la nuit du sol durcissent les métaux Et forment les tendres racines. Prends-les ! et fais ainsi des âmes de héros !* –La Grande Prêtresse : *Dès cet instant je mets sur ton épaule Tout le poids du passé, du présent, du futur ! Plus tu seras vaillant et pur, Et plus telle sera la Gaule !* Dans cet acte, Vercingétorix a, *d'un élan, gravi la cime.* Les deux actes suivants dissocient les étapes, sur le plan humain : à Gergovie, l'union et la royauté, à Alise la fusion par le sacrifice.

L'acte de Sein évoque à la fois la Fête de la Fédération et les hymnes révolutionnaires. Mais le livret apporte deux éléments nouveaux à la nation telle que la révolution la voyait. La nation de *Vercingétorix* n'est pas purement abstraite, elle fait appel, dans l'ensemble des druidesses, à des principes immatériels et s'inscrit dans l'histoire. Au-delà du panthéisme des celtisants, la nation de Renan transparait, voire *la terre et les morts* : la guerre est passée par là, avec ses traces indélébiles. Le

tableau final est éloquent : Vercingétorix monte à cheval et va s'éloigner quand soudain toute la scène s'éclaire d'une lumière de rêve. Chefs, guerriers et peuples réapparaissent debout et l'acclament. Mais il serait à souhaiter pour donner à ce tableau son ampleur logique, que cette foule évoquât – au moins par les costumes – les époques et les éléments les plus symboliques de l'histoire de notre race : Gaulois conquérants, pairs de Charlemagne, chevaliers des Croisades, compagnons de Jeanne d'Arc, mousquetaires de Louis XIV, soldats de la Révolution, de l'Empire, de notre épopée coloniale, de la Guerre du Droit<sup>25</sup>, et aussi les grandes figures « civiles » -même féminines<sup>26</sup>- qui, dans la politique, les arts, les lettres, la philosophie, les sciences etc, attestèrent l'éternelle floraison du génie celtique. Même si le brave Clémentel confond finale d'opéra et défilé de 14 juillet, il cherche à récupérer, non à gommer le passé, même les Croisés naguère honnis des républicains<sup>27</sup>, désormais précurseurs du mandat français en Syrie. D'autre part, la naissance définitive de la nation exige le sang du fondateur. Le sacrifice de Vercingétorix, politiquement vain (sa mort ne change pas le sort de la Gaule), est métaphysiquement nécessaire. Keltis, qui gémissait à Gergovie *Pourquoi faut-il tant de sang Pour que la liberté fleurisse*, explique la Patrie enfin va germer dans ton sang ! Au-delà des réminiscences littéraires, *Teutatès veut du sang*, voire *Les dieux ont soif*, et de souvenirs flous de rites apparemment étrangers à la Gaule<sup>28</sup>, il faut justifier par le but supposé les hécatombes de 1789-1815, comme semble l'indiquer après Gergovie (=Valmy ?) l'hymne de victoire, *Une source rouge a coulé Hohé ! Sur les flancs noirs de Gergovie ! Que désormais sur notre vie, Hohé ! Jaillisse ainsi la liberté ! Nos clans joyeux ont écarté, Hohé ! La vigueur des lourdes cohortes ! Amis, écrasons de la sorte, Hohé ! Tout ce qui nous a divisés !* Notons enfin le côté girondin des notables radicaux, tant dans la mise en épigraphe du *Livre d'Or* de Riom que dans la dédicace *À l'Ar-vern, à l'Ar-mor, à l'Ar-den, aux Patries celtiques toujours vivantes et à la France qui les unit.*

Le républicanisme est presque aussi manifeste. Dès 1904, inaugurant à Riom une statue de *la mort du chef*, Clémentel n'affirmait-il pas *Grâce à ces prêtres à serpe d'or... la grande pensée de la Fraternité germa à côté de cet amour violent de l'indépendance qui fait le tréfonds de l'âme celtique, ... prépara la Déclaration des droits de l'homme, qui fit enfin la Révolution française comme le retour sur la scène de notre véritable génie national ?*

<sup>25</sup> Celle de 14-18. Quand à l'acte I Régulus proclame *Le droit, pour un Romain, c'est la vigueur du poing*, l'auteur pense aux théories allemandes, *Recht ist Macht*, et si bouffon que ce soit en matière juridique, assimile Rome à l'Allemagne.

<sup>26</sup> On aimerait savoir à quelles femmes (outre Jeanne d'Arc) pensait l'auteur.

<sup>27</sup> Sue, *Les mystères du peuple* : *À défaut d'oreilles de chameaux ou de têtes d'ânes, on se nourrissait de chair humaine, et l'Église approuvait fort ces repas de cannibales à la condition que le mangé fût un Sarrasin.*

<sup>28</sup> Voir les sacrifices d'Iphigénie, de Macarie (*Les Héraclides*), de Ménécée (*Les Phéniciennes*) ou d'une fille d'Érechthée (Euripide, frg 362) pour obtenir une victoire ou sauver la cité, ou la fondation de Rome et le meurtre de Rémus, geste nécessaire, puisqu'il déterminait mystiquement le futur et assurait, semblait-il, à jamais, l'inviolabilité de la Ville. De ce sacrifice sanglant, le premier qui ait été offert à la divinité de Rome, le peuple conservera toujours un souvenir épouvanté... Rome se sent désespérément solidaire du sang de Rémus (P. Grimal, *La civilisation romaine*, Paris 1960, p. 26). Mais on ne connaît pas de parallèles gaulois (nous ignorons les éventuels rapports entre les sacrifices humains gaulois et les rites de fondation).



## Vercingétorix

L'histoire imposait que Vercingétorix devînt roi. Mais quel roi ? Un guerrier victorieux et un juste. Vercassillaun proclame *Puisque ton glaive a brisé l'ennemi, Ô Vercingétorix, sois notre roi !* Le héros demande l'avis des dieux, Ségovax, tourné vers le *Dôme sacré*, prie *Puisqu'il est juste et maintiendra le droit, Ô Teutatès, sacre-le roi !* Comme le *Dôme s'éclaire*, l'archidruide achève *Le dieu sourit enfin au rêve de ton père, Fils de Celtill, je te proclame roi !* Mais cette royauté est moins celle dont rêvait Celtill que celle de Louis XVI en 1789 qui, selon Bouché, n'est pas *sur le trône par le hasard de la naissance, il y est par le choix de la nation, elle l'y a élevé* (Bouché ajoutait *comme autrefois nos braves aïeux ont élevé Pharamond sur le bouclier*, Vercingétorix remplace Pharamond !). Il est, comme le voulait Siéyès, *chef de la nation, premier citoyen*, bref, osons l'anachronisme, un monarque constitutionnel, d'ailleurs fort mal obéi.

Mais l'important est de définir le rôle du peuple, le pouvoir du nombre. À l'acte I, le héros, *insulté par les chefs, déconcerté par le silence des dieux, demande aux Druides de l'éclairer*. Ségovax déplore *Quand les dieux sont muets, le nombre seul décide*. Suit cet échange révélateur : Vercingétorix : *Mais le nombre est souvent stupide !* –Gobannit : *Il nous insulte !* –Vercassillaun : *Le nombre t'a donné tort, Obéis à la loi du plus fort* –Vercingétorix : *J'ai refusé tantôt la servitude, Je la refuse encor, Qu'ils s'appellent César, intérêt, multitude, Je n'obéis pas aux tyrans !* –Cavaros, vexé : *Merci !* –Vercingétorix : *Je les méprise Et je les brise !* De même, Vercingétorix explique à la Grande Prêtresse *J'ai refusé d'obéir à la loi du nombre*, et elle le relève joyeusement, *Ton cœur est d'un chef ! La foule et le troupeau Roulent d'instinct vers les abîmes, Le chef doit les pousser sans cesse vers les cimes, Vers l'azur, vers le clair, vers le beau !* Malgré les apparences, ces propos, ni réactionnaires ni bonapartistes, s'inscrivent dans une longue suite. Depuis que Rousseau a proclamé la volonté générale infaillible en ajoutant qu'il fallait l'éclairer, révolutionnaires et républicains ont tenté de distinguer peuple et foule, d'éviter les critiques de Platon ou de Cicéron sur le règne du nombre, suivant le discours de Mirabeau de juin 1789, *On a cru m'opposer le plus terrible dilemme, en disant que le mot peuple signifie nécessairement trop ou trop peu ; que si on l'explique dans le même sens que le latin populus, il signifie la nation, et qu'alors il a une acception plus étendue que le titre auquel aspire la généralité de l'Assemblée ; que si on l'entend dans un sens plus restreint, comme le latin plebs, alors il suppose des ordres, des différences d'ordres, et que c'est là ce que nous voulons prévenir. On a même été jusqu'à craindre que ce mot ne signifîât ce que les Latins appelaient vulgus, ce que les Anglais appellent mob, ce que les aristocrates, tant nobles que roturiers, appellent insolemment canaille*. Victor Hugo a tracé de lyriques frontières : *Il y a l'émeute et il y a l'insurrection ; ce sont deux colères ; l'une a tort, l'autre a droit... L'instinct des masses, hier clairvoyant, peut demain être troublé... Israël contre Moïse, Athènes contre Phocion, Rome contre Scipion, c'est l'émeute ; Paris contre la Bastille, c'est l'insurrection. Les soldats contre Alexandre, les matelots contre Christophe Colomb, c'est la même révolte, révolte impie : pourquoi ? C'est qu'Alexandre fait pour l'Asie avec l'épée ce que Christophe Colomb fait pour l'Amérique avec la boussole ; Alexandre, comme Colomb, trouve un monde. Ces dons d'un monde à la civilisation sont de tels accroissements de lumière que toute résistance, là, est coupable. Quelquefois, le peuple se fausse fidélité à lui-même. La foule est traître au peuple... Le bruit du*

*droit en mouvement se reconnaît, et il ne sort pas toujours du tremblement des masses bouleversées... Il n'y a d'insurrection qu'en avant*<sup>29</sup>. Vercingétorix, s'opposant au nom du progrès aux chefs et à la foule dévoyée, incarne donc l'insurrection et le droit. Il a aussi pour père spirituel le philosophe radical Alain, qui écrit dans *La Dépêche de Rouen* en 1912 *La démocratie n'est pas le règne du nombre, c'est le règne du droit. Cette formule, que j'ai rencontrée ces jours, est bonne à méditer dans ce moment de notre histoire. Car tous les proportionnalistes me paraissent avoir une tout autre conception de la République. Selon ce qu'ils disent, il suffit que le pouvoir soit remis aux plus forts ; la justice n'en demande pas plus. Pour moi, je conçois la République tout à fait autrement. Il n'y a point de tyrannie légitime ; et la force du nombre ne peut point créer le plus petit commencement de droit. Le droit est dans l'égalité... Le peuple veut des législateurs et non des tyrans. Voilà pourquoi il est puéril de compter si exactement les voix ; cela laisse croire que le parti le plus fort aura le droit d'être injuste. Système odieux.*

Comme le philosophe percheron, Vercingétorix refuse la *tyrannie du nombre*. Il veut l'union, mais pourrait, comme le congrès radical de 1927, *la réclamer dans l'indépendance d'une pensée et d'une volonté qui ne s'inspirent que de l'intérêt fondamental du pays et qui ne cherchent que le triomphe de la démocratie*. Il représente le peuple tel que le conçoit la pensée philosophique et républicaine, *De cette attitude très générale des écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle, il résulte que le peuple dont ils font état dans leur système de philosophie n'est pas une donnée réelle, mais une construction théorique... La notion philosophique de peuple est, au XVIII<sup>e</sup> siècle, étrangère à toute considération de nombre. Une fois qu'on a mis à part les gens distingués par la naissance, la richesse ou le bonheur, le peuple devient le centre d'imputation quasi mystique de toute une série d'attributs qu'il doit, non à sa consistance, à sa valeur quantitative ou à sa force, mais à une qualité abstraite, impondérable, et dont on ne cherche aucune vérification expérimentale : sa souveraineté. Rien n'est plus étranger à Rousseau aussi bien qu'à Montesquieu et aux Encyclopédistes que de rapprocher les deux idées de peuple et de masse. Et c'est bien parce que le nombre n'a rien à voir avec la construction doctrinale de la notion de peuple que la pensée prérévolutionnaire fut sans cesse occupée à imaginer une volonté populaire qui ne fût pas purement et simplement la loi de la majorité. C'est parce que le nombre ne « faisait » pas le peuple que la souveraineté populaire put être dégagée au suffrage censitaire, et c'est aussi parce que la loi du nombre paraissait impuissante à légitimer l'obéissance que Rousseau vint l'enrober en l'édulcorant dans sa théorie de la volonté générale*<sup>30</sup>. Vercingétorix incarne la vraie volonté d'un peuple auquel il va infuser son âme. Mais il doit aussi éclairer la masse : c'est l'aspect maçonnique.

L'inspiration maçonnique surgit dès l'acte I. *Sur le point le plus élevé du Lieu consacré, debout, les Druides en robe blanche, dominés par la haute figure hiératique de l'Archidruide et tournés vers l'Orient, attendent avec recueillement la minute où les premiers rayons du soleil, franchissant l'horizon, tendront leurs flèches d'or sur la plaine endormie. Leur prière patriotique à Teutatès est sans*

<sup>29</sup> *Les Misérables*, 4<sup>e</sup> partie, livre X, ch. II.

<sup>30</sup> G. Burdeau, *Traité de Science Politique*, VI, Paris 1977, 2<sup>e</sup> éd., p. 386-388.

## Vercingétorix

équivoque, Ô Teutatès ! ô père De la Lumière ! Loin de toi nous souffrons, Nous errons, Parmi les ténèbres immenses ! Ton peuple ardent vers l'avenir s'élançe, Mais lourdement, nous nous heurtons Au mal, au mensonge, à l'envie. La Gaule, hélas, tremble, asservie ! Plus rien n'arrête l'étendard De César, L'ombre de la Louve rapace Couvrant ses prés, ses bois, ses champs, Déjà menace Les flancs De ton Dôme ! Ah ! viens délivrer tes enfants Du joug de Rome ! Lève enfin ton visage Éblouissant ! Qu'enfin ta lumière abolisse L'erreur, le doute et l'injustice !... Gloire à toi dont la clarté À l'appel de notre prière S'élargit sur la Gaule entière ! Que tes regards illimités Bondissant par-dessus les frontières Jettent sur chaque esprit et sur chaque cité Une autre et divine lumière, la liberté ! L'hymne au soleil est un vieux thème maçonnique, chez Rameau dans le prologue de *Nais*, chez Mozart dans *Thamos*. En 1933 bien sûr, l'association liberté-lumière, comme le rejet d'une Rome qui est celle à la fois de César et des papes, peut être formulée plus explicitement qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces thèmes traversent tout l'opéra. Pour persuader les chefs, Vercingétorix affirme *Devant la plus humble lumière, L'immense nuit recule pas à pas*. La Grande Prêtresse lui explique l'étendue de sa tâche, *Tu ne saurais l'entrevoir tout entière. Écoute : à travers le monde et depuis toujours Luttent l'Esprit et la Matière. Le poing brise le cœur, la haine mord l'Amour Et l'ombre cherche à voiler la lumière... Ah ! le rude combat et souvent inégal ! Mais depuis que Rome, Rome aux mains rougies, Étend sur l'univers son orgueil brutal, Ses soldats, sa force, ses orgies, Jamais tout ce qui sent et vibre Ne subit d'outrages plus mortels. Déjà le monde n'est plus libre, Rome a souillé tous les autels, Son glaive impitoyable brise Trente siècles de rêve et d'élan vers le beau. L'Égypte est morte et la Grèce agonise, La Gaule tient le suprême flambeau ! S'il tombe et que meure sa flamme, Le monde aura perdu sa liberté, son âme, Tout retomberait dans la nuit !* Cette vision de la conquête romaine et d'une Gaule gardienne de la civilisation est de pure fantaisie historique<sup>31</sup>. Mais dès le XVII<sup>e</sup> siècle la maçonnerie naissante en Angleterre, avec Aubrey, puis Toland et Stukeley, se réclame des Celtes et certains, en France, y feront écho<sup>32</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, on associe volontiers l'Égypte et la Gaule dans la généalogie franc-maçonne, bien que Lachâtre, maçon lui-même, ait rejeté ces fables dans son *Dictionnaire*. Sue dans *Les Mystères du Peuple* offre une Gaule mère de la civilisation et une société secrète gauloise, les *Enfants du gui*, qui lutte contre Rome et préfigure la franc-maçonnerie<sup>33</sup>. Rien d'étonnant à ce que la Grande Prêtresse voie en Vercingétorix *le grand héros qui*

<sup>31</sup> Voir P. M. Duval, *Les Celtes*, Paris 1977, et le catalogue de l'exposition *I Celti* (palais Grassi, Venise), dir. S. Moscati, v. fr. *Les Celtes*, Milan 1991. La littérature celtisante du XIX<sup>e</sup> siècle mêle les sources et projette sur la Gaule de Vercingétorix la littérature galloise ou irlandaise plus tardive (amenée en Gaule par la migration des Celtes en Armorique au V<sup>e</sup> siècle).

<sup>32</sup> S. Piggott, *Ancient Britons and the Antiquarian Imagination*, Londres 1989. Pour divers *Antiquarians*, le gallois venait de l'hébreu, les « Britons », descendants de Gomer, étaient pré-chrétiens comme les Gaulois de Lemaire de Belges et Stonehenge était la tombe de Boadicée (Aubrey l'attribuera aux Druides)... En France, voir Chiniac de la Bastide du Claux (avocat au Parlement), *Histoire de l'Église gallicane*, 1769, précédée d'un *Discours sur la nature et les dogmes de la religion gauloise* (réédité en 1997 avec une préface très celtique et druidique de Régis Blanchet, sous le titre *Connaissances du monde celtique au XVIII<sup>e</sup> siècle*).

<sup>33</sup> Les *Enfants du gui* apparaissent dans *Le collier de fer* ou *Faustine et Siomara*, 3<sup>e</sup> épisode des *Mystères du Peuple*, ch. I. Voir notre « Romantisme militant et manipulations de l'Histoire : l'Antiquité « prophétique » d'Eugène Sue dans les *Mystères du Peuple* », *Mélanges P. Montané de la Roque*, Toulouse 1986, p. 539-563.

doit bâtir *L'Arche de l'Avenir!* Et les invocations finales des actes I et IV soulignent l'association *liberté-lumière*.

Ce rôle, Vercingétorix y a été préparé par Ségovax, tel Tamino par Sarastro. La littérature à la gloire de Vercingétorix est souvent hostile aux druides, par anticléricalisme<sup>34</sup>. Rien de tel ici, car les Druides sont initiés et initiateurs. Vercingétorix le rappelle à Ségovax au conseil des chefs (la tirade n'a pas été composée) : *Ségovax, quand mon père fut élevé Sur le terrible autel que dévorait la flamme, C'est toi qui m'as sauvé Le corps et l'âme. Dans le silence des grands bois, Après quinze ans d'étude et de retraite, C'est ta voix Qui m'apprit les Triades où nos vieux poètes Enclosent au rythme des vers Les lois secrètes De l'univers. Mon cœur s'ouvrait aux purs rayons de ta doctrine Comme au soleil levant se dore la colline!* Ségovax est impuissant à déchiffrer le sort aux actes I et III, et Vercingétorix dit aux druidesses *Les druides ne sont que les fils du Soleil, Teutatès de clartés ardentes les inonde Mais il les éblouit, Leur raison n'aperçoit que le dessus du monde*. Mais en s'adressant aux *filles de la Nuit et de l'Océan*, il ne se détourne pas de la lumière, il en cherche une plus subtile : la déesse de Sein qu'il prie dans sa méditation finale, c'est la lune qu'a célébrée Keltis, *Dans les lueurs un cercle inconnu m'apparaît, Les limites de chaque objet Que la dure clarté solaire Agrégeait, Se relâchent et s'imprécisent, Tous les mondes s'idéalisent ... Achève, ô Bélisame! Fais que toutes les âmes Se libérant d'un brusque effort, Brisent leur gangue de matière, Et, la laissant tomber aux gouffres de la Mort, Volent, éperdument, dans la vaste lumière!* Ségovax et Keltis sont les interprètes complémentaires et non antagonistes du même message formateur d'un héros peu à peu initié<sup>35</sup>.

Vercingétorix radical et franc-maçon n'était pas nouveau, ni plus farfelu que certaines interprétations antérieures<sup>36</sup>. Mais l'Opéra n'était pas le bon endroit pour le présenter : ne fait pas *La flûte enchantée* qui veut ! Vercingétorix et les Gaulois, malgré bien des efforts, n'ont jamais pu fournir à la France un vrai mythe de fondation. Reste à voir pourquoi.

### VERCINGÉTORIX ET LA GAULE : UN MYTHE INADÉQUAT

Revenons à l'épigraphe de *Vercingétorix* pour analyser son contenu.

*Cet homme est encore notre maître. Avant lui, qu'y avait-il sur notre sol natal ? Des cités rivales et toujours en discorde. Avec ces tronçons et ces lambeaux d'un Peuple qui avait jadis épouvanté les Grecs et les Romains, Vercingétorix a fait la Patrie. De sa lutte et de son martyre est née la Gaule qui est devenue la France. Et l'on refuserait une glorification publique au Créateur de notre nationalité ! Que l'on ne nous objecte point l'éloignement de ses exploits et le lointain de sa gloire. L'œuvre de Vercingétorix est de toutes les heures. Oui ! toutes les fois que la France a bondi contre l'invasion Vercingétorix n'a cessé de revivre dans ses combattants, heureux ou malheureux, qu'importe ! C'est toujours la grande âme guerrière de l'Arverne qui a mené nos pères aux actions triomphantes ou aux résistances*

---

<sup>34</sup> A. Simon, *l. c.*, p. 71, 85, 94 s.

<sup>35</sup> On laisse de côté l'universalisme de la franc-maçonnerie. Seul le discours de la Grande Prêtresse (et le finale, discrètement) évoque l'aspect mondial de la lutte ténèbres-lumière.

<sup>36</sup> A. Simon, *l. c.*, *passim*.

## Vercingétorix

suprêmes. Guide lumineux, rayonnant modèle, Vercingétorix s'élève comme le contemporain de tous ceux qui veulent la France grande, superbe, éternelle ! Professeur à la Faculté des Lettres de Clermont, Emmanuel des Essarts lançait ainsi le 14 mars 1886 la souscription pour le monument à Vercingétorix. La copie de cet appel est la première feuille du Livre d'Or précieusement conservé au Musée Jeanne-d'Arc, à l'Hôtel de Ville de Riom, à côté des effigies de Vercingétorix sur monnaie d'or du royaume d'Arvernie, d'une pièce d'argent frappée par la Gens Hostilia à l'occasion du triomphe de César et représentant Vercingétorix après de longues années d'exécution à la prison de Mamertine, et de la lettre de la bonne Lorraine aux Bourgeois de Riom portant la signature authentique de Jeanne. Beau patriotisme local de Clémentel, élu maire de Riom dans les premières années du siècle : on comprend l'allusion de la presse au *confiant électeur*. Mais allons plus loin.

Vercingétorix apparaît ici, et la Gaule avec lui, comme un mythe de fondation pour la France. Ce n'est ni la première fois (le duc d'Aumale avait salué en lui *le premier des Français*) ni la dernière<sup>37</sup>. Le contenu du mythe explique pourtant son relatif échec. Peu importe que Vercingétorix soit *l'homme d'un seul livre*<sup>38</sup>, écrit par son vainqueur César. Énée, modèle des fondateurs mythiques, était vénéré dès le VII<sup>e</sup> siècle dans un Latium sans doute encore ignorant des poèmes homériques, mais l'Énée dont la légende triomphera avec Virgile et sera tant copiée est celui de la littérature grecque ennemie, non le *Lar Aineas* historique mais inconnu<sup>39</sup>. Peu importerait même que Vercingétorix ait été le contraire de ce qu'en dit la tradition, si l'hypothèse fascinante qui en fait un agent provocateur de César<sup>40</sup> pouvait être définitivement prouvée : les fondateurs mythiques des cités italiennes, Énée ou les Anténorides, ont été souvent dits traîtres<sup>41</sup>, ce qui n'a pas suffi à inverser le mythe, et l'histoire moderne confirme la vigueur des idées reçues en fait de héros. Peu importe enfin que la Gaule *mère de toute civilisation* soit une fantaisie historique et une pièce rapportée, empruntée justement à la légende troyenne de France : l'idée a assez de charme pour s'incruster. Mais pour servir de mythe fondateur à une nation, Vercingétorix a deux défauts rédhibitoires, que n'a pas vus le XIX<sup>e</sup> siècle qui ne comprenait pas les mythes : c'est un diviseur et un vaincu. On ne bâtit pas sur des négations.

L'exaltation d'une Gaule de fantaisie, *phare de la civilisation*, telle que la décrit la Grande Prêtresse, est antérieure à Clémentel. Député aussi, l'ancien communaliste Paschal Grousset (1845-1909), romancier associé parfois à Jules Verne sous le nom d'André Laurie<sup>42</sup>, s'y est livré dans *L'héritier de Robinson*, avec un de ses héros, l'archéologue Gloaguen : *Les Gaulois, nos pères, les Celtes d'avant César, les vieux*

<sup>37</sup> Duc d'Aumale, *Alésia. Étude sur la 7<sup>e</sup> campagne de César en Gaule*, Paris 1859, p. 134. A. Simon, *l. c.*, p. 113 s.

<sup>38</sup> J. Harmand, *Vercingétorix*, Paris 1984, p. 9.

<sup>39</sup> Bibliographie R. Chevallier, « Les avatars d'Énée depuis la dernière guerre mondiale », *Présence de Virgile, Caesarodunum XIII bis*, Paris 1976, p. 559-577. Catalogue de l'exposition *Enea nel Lazio. Archeologia e mito*, Rome 1981. M. Torelli, *Lavinio e Roma*, Rome 1984. A. Grandazzi, *La fondation de Rome*, Paris 1991.

<sup>40</sup> J. Harmand, *l. c.*, *passim*.

<sup>41</sup> J. P. Callu, « *Impius Aeneas ?* Échos virgiliens du Bas-Empire », *Présence de Virgile*, précité, p. 161-174. C. Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris 1985, p. 22.

<sup>42</sup> Notamment pour *L'épave du Cynthia* où apparaît discrètement l'enthousiasme celtisant.

*druides barbus qui ont laissé sur le sol de la Bretagne les majestueux monuments de leur civilisation, et dans toute l'Europe la trace visible de leur passage, voilà quels étaient au fond les objets véritables de son culte scientifique. M. Gloaguen se sentait Celte jusqu'au bout des ongles et il en était fier. Avec Jean Macé, il pensait que la France d'aujourd'hui fait trop bon marché de ses racines préhistoriques, de ce noble rameau de la race aryenne<sup>43</sup>, venu des rives de l'Oxus jusqu'aux bords de l'Atlantique quelques dizaines de siècles avant que les Grecs ou les Romains eussent un état-civil. L'influence celtique était pour lui la solution de plus d'un problème historique. Il voulait que les Étrusques n'aient été que les élèves de nos druides ; que la Grèce par les incursions gauloises en Macédoine, et même l'Égypte par les Phéniciens et les relations commerciales qu'ils entretenaient avec l'Armorique, n'aient fait qu'emprunter à la Gaule primitive ses arts et ses découvertes fondamentales. Sans les barbares latins et francs, la civilisation du monde eût été en avance de deux mille ans ! « Ce sont eux qui l'ont deux fois étouffée dans son berceau druidique ! » s'écriait-il parfois avec une ferveur singulière. Sue avait rempli de ces thèmes *La faucille d'or* et *La clochette d'airain*, les *Mystères du peuple* de la Gaule indépendante. Une mode venue, en fait, de Chateaubriand.*

Le texte publié des *Martyrs* donne au livre VII avec le discours de Camulogène une version très abrégée, mais révélatrice, de l'éloge de la Gaule confié initialement à Velléda<sup>44</sup>, *Ignorez-vous que l'épée de fer d'un Gaulois a seule servi de contrepoids à l'empire du monde ? Partout où il s'est remué quelque chose de grand, vous trouverez mes ancêtres. Les Gaulois seuls ne furent point étonnés à la vue d'Alexandre. César les combattit dix ans pour les soumettre, et Vercingétorix aurait soumis César si les Gaulois n'eussent été divisés. Les lieux les plus célèbres dans l'univers ont été assujettis à mes pères. Ils ont ravagé la Grèce, occupé Byzance, campé sur les ruines de Troie, possédé le royaume de Mithridate, et vaincu au-delà de Taurus ces Scythes qui n'avaient été vaincus par personne. Le destin de la terre paraît attaché à mes ancêtres, comme à une nation fatale et marquée d'un sceau mystérieux. Velléda ajoute au livre IX Est-ce là le reste de cette nation qui donnait des lois au monde ? Où sont ces États florissants de la Gaule, ce Conseil des Femmes auquel se soumit le grand Annibal ? Où sont ces Druides qui élevaient dans leurs collèges sacrés une nombreuse jeunesse ?... Ô île de Sayne, île vénérable et sacrée ! je suis demeurée seule des neuf vierges qui desservait votre sanctuaire !* Ce tableau couvre sans doute des allusions contemporaines, mais la gloire vient des romans du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>45</sup> et, au-delà, des légendes de l'ancienne France, issues du mythe troyen : Rigord au XIII<sup>e</sup> siècle fait fonder Paris par un Troyen un siècle avant Rome ; Jean Lemaire de Belges en 1500 dans les *Illustrations de Gaule et singularités de Troie* fait d'un Gaulois exilé le fondateur de Troie<sup>46</sup>. Dans sa 24<sup>e</sup> remarque sur le Livre VII des « *Martyrs* », Chateaubriand cite

---

<sup>43</sup> Mot à prendre dans son premier sens, linguistique et d'ailleurs encore imprécis : la plaque de Candahar du roman est censée prouver une parenté celto-chaldéenne.

<sup>44</sup> Texte complet éd. Pléiade, *Œuvres romanesques et voyages*, II, Paris 1969, p. 1633-1635.

<sup>45</sup> Chateaubriand avait lu *L'Astrée* (qui exalte la Gaule, son décor) et les romans « historiques » du XVII<sup>e</sup> siècle (éd. précitée, *Introduction*, p. 16-17 et sur les allusions contemporaines p. 18).

<sup>46</sup> Voir notre « Mythes de fondation et mission de la France : la légende troyenne », *L'influence de l'Antiquité sur la pensée politique européenne*, CERHIIP, Aix-en-Provence 1996, p. 51-75.

## Vercingétorix

Annius de Viterbe : *Il donne vingt-deux rois aux Gaulois avant la guerre de Troie : Dis ou Samothès, Sarron, fondateur des écoles druidiques, Boardus, inventeur de la poésie et de la musique, Celtès, Galatès, Belgicus, Lugdne, Allobrox, Pâris, Remus. Sous ce dernier roi arriva la prise de Troie et Francus, fils d'Hector, s'échappa de la ruine de sa patrie, se réfugia dans les Gaules et épousa la fille de Remus. Le romancier ne croit pas plus à ces fables qu'à l'origine troyenne des Francs, mais enrichit des unes et des autres le décor de son récit, comme il invente un descendant de Vercingétorix tué par Mérovée au livre VI : Il semblait que par cette mort l'Empire des Gaules en échappant aux Romains passait aux Francs. Ces mythes avaient leur raison, fonder l'unité du pays : Lemaire répond très exactement à ce qu'on attend au XV<sup>e</sup> siècle d'un mythe d'origine nationale : une gloire ancrée dans la réalité du pays. Les Gaulois-Troyens succèdent donc aux Francs-Troyens. La nation française devenue adulte et sûre d'elle-même est à elle-même son propre ancêtre, puisque Troyens et Francs-Troyens ne sont au fond que des Gaulois<sup>47</sup>.*

Chateaubriand oublie cette raison et suit l'historiographie de division des érudits du XVI<sup>e</sup> siècle, asservissement des Gaulois par Rome, puis des Romains par les Francs. Ses imitateurs, romanciers ou, hélas, historiens (la vocation d'Augustin Thierry est née de la lecture du chant guerrier des Francs), ont amplifié l'erreur. Au lieu d'exalter des ancêtres communs, le mythe de la grandeur celtique, tel que l'adapte le XIX<sup>e</sup> siècle avec Vercingétorix pour héros, devient facteur de division : il faut rejeter les Francs, « aristocrates »<sup>48</sup> et chrétiens, éliminer comme référence le baptême de Clovis qui créait une France monarchique « fille aînée de l'Église »<sup>49</sup>, rejeter Rome, *unique objet d'un ressentiment composite*. Autant et plus que celle des Césars, c'est la Rome des papes qu'on attaque. Les héros de Sue s'écrient *Je les redoute, ces princes des prêtres venant établir à Rome le siège de leur mystérieux empire ! à Rome, le centre de la plus effroyable tyrannie qui ait jamais écrasé le monde !... Malheur à la Gaule ! elle aura plus longtemps et plus cruellement à souffrir de l'oppression de la Rome des évêques qu'elle n'a souffert de l'oppression de la Rome des Césars et des empereurs*<sup>50</sup> ! Émile Lambin affirme *La Rome républicaine nous a écrasés, la Rome impériale ruinés (sic !), la Rome pontificale trahis, la Rome royale d'aujourd'hui s'allie à nos pires ennemis*<sup>51</sup>. Le contre-amiral

---

<sup>47</sup> C. Beaune, *l. c.*, p. 37. De même, J. Carcopino sur la légende troyenne de Rome, *Virgile et les origines d'Ostie*, Paris rééd. 1968, p. 677, *Apparentés aux Hellènes, aux Sicules, aux Thraces, les Troyens ne sont pas venus s'emparer du Latium, mais le reprendre ; et si, plus tard, les descendants d'Énée fondent Rome, les ancêtres d'Énée étaient venus d'Italie fonder Troie. Rome fut étrusque et grecque ; et par les Troyens, elle est issue de l'Asie qu'elle avait jadis colonisée et que, par un juste retour du destin, elle gouverne aujourd'hui. L'Vrbs en qui toutes les nations se mêlent est le monde en raccourci.*

<sup>48</sup> Siéyès (*Qu'est-ce que le Tiers État ?*) voulait les renvoyer dans les forêts de la Franconie (mais gardait l'héritage romain) : *la nation, alors épurée, pourra se consoler, je pense, d'être réduite à ne plus se croire composée que des descendants des Gaulois et des Romains.*

<sup>49</sup> Pourtant, l'insertion des Francs dans le tissu construit par une aristocratie de tradition culturelle romano-hellénistique, représentée essentiellement par l'épiscopat : *telle est la voie par laquelle la Gaule a pu finalement assumer une fonction de guide dans la restauration et la définition plus claire d'un Occident territorialement stabilisé* (nous traduisons ici G. Tabacco, « I processi di formazione dell'Europa carolingia », discours inaugural de la XXVII<sup>e</sup> Settimana del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, *Nascità dell'Europa ed Europa carolingia : un'equazione da verificare*, Spolète 1981, I, p. 34).

<sup>50</sup> *Les Mystères du Peuple.*

<sup>51</sup> Lambin, *La Gaule primitive*, Paris 1897, p. 59. Allusion à la Triplice.

Réveillère vaticine *C'est une honte qu'une poignée de pédants soit parvenue à nous convaincre que nous étions des Latins bâtards... Depuis 89, la lutte est ouverte en France entre le génie gaulois et le génie latin : le génie gaulois esprit de liberté, le génie latin esprit de servitude et de servilité*<sup>52</sup>. Cette haine fait appel à des sources hétéroclites, arguments de légistes sur l'indépendance du roi face à l'empire romain germanique et au pape, pamphlets italophobes du temps de Catherine de Médicis ou de Mazarin, et toutes les légendes noires déversées par la Réforme. On aboutit à la caricature de *Vercingétorix* : Rome confond le droit et le poing et écrase la civilisation, et *c'est la paix sinistre de l'ergastule Ou le silence des déserts Que Rome étend comme un linceul sur l'univers*<sup>53</sup>. Il faut, pour Réveillère, mettre entre parenthèses l'essentiel de notre histoire : *Vercingétorix le premier, eut l'idée de la patrie gauloise. Sous son inspiration, cette idée illumine nos pères comme un météore –elle s'éteignit avec la conquête romaine pour ne se réveiller qu'à la Révolution française. Malgré leurs erreurs ou leurs crimes, ce sera l'éternel honneur de nos révolutionnaires d'avoir recueilli l'héritage de Vercingétorix*<sup>54</sup>. Mais amputer la France de son héritage franc et surtout romain est impossible, ne fût-ce que pour la langue et le droit, ce qui prouve l'inadéquation du mythe. En faisant de *Vercingétorix le père de la patrie*, on ampute aussi la France matériellement : il n'a rassemblé que des tribus du centre (et les Éduens flottaient), le soutien des *peuples de l'Océan* a été verbal, le nord n'a pas bougé ; son action visait à attaquer la *Prouincia*, de Toulouse à Genève, où nul n'a changé de camp et où César a levé une légion entière, la V<sup>e</sup> *Alaudae*. On pourrait, dans l'histoire mythique, associer pour le Midi *Vercingétorix* au Simon de Montfort des occitanistes. Et les modernes indépendantistes bretons ne veulent pas de lui parce qu'il est « français ». Pour symboliser le pays, le choix est désastreux, dans le temps ou dans l'espace.

*Vercingétorix* divise et c'est un vaincu. On ne bâtit pas une idée nationale sur une défaite. En 1809 après la défaite prussienne, les Allemands ont exalté *Arminius*<sup>55</sup> : comme *Vercingétorix* il a combattu Rome, mais victorieusement, au moins une fois, et arrêté la conquête (Rome abandonne définitivement le projet de porter la frontière sur l'Elbe : la victoire de Germanicus sur *Arminius* ne sert qu'à récupérer les aigles et à stabiliser la frontière acquise) ; on ne peut rapprocher les mythes. Dans l'archétype des mythes de fondation, la légende troyenne, les Troyens sont bien des vaincus. Mais ce que la légende décrit n'est pas leur défaite, sauf comme point de départ, mais la revanche que leur offre le destin dans la fondation d'un empire. *Énée* n'a pu sauver Troie, il a sauvé l'essentiel, le *Palladium*, et créé un peuple de conquérants, fondateur de la Ville souveraine du monde<sup>56</sup>. Dans les versions médiévales, que le héros soit *Francion*, *Brutus* (en Angleterre<sup>57</sup>) ou un autre, la légende troyenne garde ce schéma. Mais on ne peut, quel qu'ait été le sort

---

<sup>52</sup> Réveillère, *Gaule et Gaulois*, Paris 1895, p. 42 et 61.

<sup>53</sup> C'est ce que Méry et Du Locle, librettistes du *Don Carlos* de Verdi, disent de la paix de Philippe II, *La paix du cimetière !... Votre empire est un désert immense* (II 7).

<sup>54</sup> Réveillère, *l. c.*, p. 59.

<sup>55</sup> H. von Kleist, *Hermannschlacht*, 1809 (éd. bilingue, *La bataille d'Arminius*, Paris 1931).

<sup>56</sup> Voir « La majesté de Rome ».

<sup>57</sup> Voir notre « De *Brutus* à *Britannia* : Troyens, Romains et saints dans le Moyen Âge britannique », *Méditerranées*, 17-18, 1999, p. 89-105.



## Vercingétorix

final de l'Arverne<sup>58</sup>, l'imaginer préparant une revanche après Alésia ! Si une défaite peut stimuler le patriotisme, on ne fonde pas une nation sur un échec<sup>59</sup>. Léonidas ou Roland sont des héros vaincus rachetés par la gloire, comme les centurions de Gergovie L. Fabius ou M. Petronius<sup>60</sup>, non des fondateurs.

Là se situe un curieux élément du mythe de Vercingétorix, la comparaison cent fois répétée avec Jeanne d'Arc, qui repose sur un contresens radical à propos de la Pucelle. Sous l'effet entre autres du romantisme, le XIX<sup>e</sup> siècle a cru que la mission de Jeanne s'accomplissait par sa mort. En 1865, Bréan écrit dans la préface de son drame *Vercingétorix : Notre histoire comme celle de tous les peuples se divise en trois époques bien distinctes ; et au sommet de chacune d'elles apparaît une grande figure qui domine toutes les autres : dans l'Antiquité, Vercingétorix ; au Moyen Âge, Jeanne d'Arc ; dans les temps modernes, Napoléon. Le patriotisme, la foi, la gloire. Et comme tout ce qui est grand se complète par l'adversité, comme toute illustration a son calvaire, à Vercingétorix une mort barbare dans les cachots de Rome, à Jeanne d'Arc le bûcher de Rouen, à Napoléon la captivité à Sainte-Hélène*<sup>61</sup>. Passons sur la bizarrerie de cette vision courte de l'Histoire : n'y aura-t-il rien après Napoléon ? Mais Jeanne d'Arc se résume à la foi et au bûcher : de la réalité de son action, rien. Pourtant le bûcher n'est, pour l'histoire de France, qu'un incident. Le rôle historique de Jeanne est déjà achevé quand elle est livrée aux Anglais. Sa mission, délivrer Orléans et faire sacrer le roi à Reims, est accomplie. En ce sens, elle est victorieuse, contrairement à Vercingétorix. Sans être une fondatrice de la France, elle a eu le rôle d'un « génie protecteur » permettant une « refondation », après la longue déchirure de la guerre civile et étrangère, par Charles VII le Victorieux. Un opéra sur Jeanne d'Arc au XVIII<sup>e</sup> siècle, quand les fins heureuses étaient l'usage, se serait terminé en toute logique à Reims ; la cantate *Giovanna d'Arco* de Rossini (1832) évoque brièvement le regard de *flamme* de l'ange de la mort, mais plus des trois quarts en sont consacrés à la gloire et au triomphe de celle qui, se fiant à Dieu, a sauvé le roi. On est loin du parallèle avec Vercingétorix, mais beaucoup plus près de la réalité<sup>62</sup>.

*Une nation est une âme, un principe spirituel*, dit Renan. *C'est une réussite historique*, ajoute Ferdinand Lot<sup>63</sup> : définitions plus complémentaires qu'antagonistes. Elles expliquent l'échec relatif de Vercingétorix comme mythe fondateur, et celui de l'opéra en 1933. Comme symbole national, le héros est mal choisi. Devenu républicain et radical, donc moins encore symbole d'union, il aurait eu besoin à l'Opéra d'un musicien de génie, pas seulement d'une partition utilisant pour la première fois les ondes Martenot. Le musicien Paul Le Flem a bien dit « *Vercingétorix* », tout en reprenant la forme consacrée du drame lyrique, devient,

<sup>58</sup> Son exécution n'est mentionnée que par Dion Cassius, au III<sup>e</sup> siècle de notre ère.

<sup>59</sup> Renan a écrit *la souffrance en commun unit plus que la joie. En fait de souvenirs nationaux, les deuils valent mieux que les triomphes, car ils imposent des devoirs ; ils commandent l'effort en commun* (*Qu'est-ce qu'une nation ?* Paris 1882). Mais ni Waterloo ni Sedan (évidemment présent à son esprit) n'ont uni plus qu'Alésia, au contraire du 11 novembre 1918 (même si cette dernière union a été brève).

<sup>60</sup> *BG* VII 47 et 50.

<sup>61</sup> *Vercingétorix*, Orléans 1865, p. 3.

<sup>62</sup> Le parallèle Vercingétorix-Jeanne d'Arc n'a pas toujours paru suffisant. Sue l'a doublé du sacrifice d'Héna, druidesse de Sein, victime volontaire poignardée et brûlée en offrande à Hésus.

<sup>63</sup> « Qu'est-ce qu'une nation ? », *Mercure de France*, 306, 1949 p. 45 (repris dans *Recueil des travaux historiques de Ferdinand Lot*, Paris-Genève 1968, p. 269).

## Marie-Bernadette Bruguière

par le caractère noble et sévère de l'action, par le souffle puissant qui l'anime, par la présence constante d'un peuple qui souffre, vibre et s'enthousiasme, une épopée lyrique<sup>64</sup>, mais ces éloges vont d'abord au sujet (avec ses faiblesses), pas à la réalisation. On ne peut se borner à dire *Heureux Italiens, chez qui un Verdi put exalter, sa vie durant, le sentiment national, sans se voir accuser des pires intentions politicardes, et surtout sans susciter chez les auditeurs et chez les critiques d'autre réaction que l'enthousiasme*<sup>65</sup> ! Outre son génie musical, Verdi sentait les sujets à effet patriotique et savait les imposer à ses librettistes. L'acte de Côme de *Legnano* avec l'appel à l'unité italienne, la scène du conseil du *Boccanegra* rénové qui joint à l'unité un vœu de paix civile, sont des idées du musicien, dont on a vu l'efficacité<sup>66</sup>. Sa *Giovanna d'Arco*, malgré ses fantaisies historiques, ne fait pas rire les Français<sup>67</sup>. Mais en France, ce n'est pas de *Vercingétorix* mais des *Troyens* de Berlioz qu'on a pu dire *Il y a de grandes beautés dans cet opéra si en dehors des habitudes du public : un large et pur sentiment de l'Antiquité y règne, et il y passe par moments avec un éclat de clairon, comme un souffle de poésie homérique*<sup>68</sup>. Berlioz avait choisi le meilleur mythe...

---

<sup>64</sup> *Comoedia*, 24.6.1933.

<sup>65</sup> D. Porte, *Roma Diva*, p. 540.

<sup>66</sup> *La battaglia di Legnano*, Rome 1849. *Simon Boccanegra*, 2<sup>e</sup> version, Boito, Sc. 24.3.1881.

<sup>67</sup> Les 12 et 14.12.1963 à Toulouse, les représentations avec Rita Orlandi-Malaspina pour les 150 ans de la naissance de Verdi ont ému public et critiques.

<sup>68</sup> Le commentaire est de Théophile Gautier.

**BLANCHE D'AQUITAINE ET UGO, CONTE DI PARIGI :  
D'UN DRAME POLITIQUE ORLÉANISTE  
À UNE TRAGÉDIE PASSIONNELLE LÉGITIMISTE ?**

Hippolyte Louis Florent Bis, né à Douai le 29 août 1789, aurait pu rester rond-de-cuir des droits réunis à Lille, mais sa mutation à Paris en 1816 lui permit, sans quitter l'administration<sup>1</sup>, de trouver une gloire littéraire fugitive : les grands dictionnaires biographiques du XIX<sup>e</sup> siècle l'ignorent, seul le *Dictionnaire universel des contemporains* de Vapereau lui consacre encore une notice après 1855 et son nom ne survit que comme co-librettiste, le moins connu, de *Guillaume Tell*<sup>2</sup>. Sa première tragédie, *Lothaire* (1817), ne fut pas jouée, la dernière, *Jeanne de Flandre*, ne le fut (1845) que deux fois. *Attila* (1822) et *Blanche d'Aquitaine ou le dernier des Carlovingiens*<sup>3</sup> eurent un vif succès, grâce –dit Vapereau– à ces *allusions si avidement saisies par le public de la Restauration*, que l'orléaniste Bis ne ménageait pas. Pour *Attila*, on couvrait surtout d'applaudissements ces vers mis dans la bouche du roi des Huns, Juge pour les Français si ma haine est profonde : Ils osent conspirer la liberté du monde !... *Le héros de la seconde pièce*, Le dernier des Carlovingiens, n'était autre que le Duc d'Orléans, qui, en 1830, donna à l'audacieux auteur de l'avancement et la croix. La gloire s'effaça après le triomphe du parti. Absent du catalogue de la B.N., *Attila* ne dut pas être imprimé et *Blanche d'Aquitaine* fut si bien oubliée qu'on l'identifia en 1985<sup>4</sup> seulement comme la source d'un opéra de Donizetti, *Ugo, conte di Parigi*.

*Ugo, conte di Parigi*, créé à la Scala le 13 mars 1832, avait tous les atouts pour un succès éclatant : un texte de Felice Romani, depuis vingt ans le librettiste le plus recherché d'Italie et poète officiel de la Scala depuis 1814 tout en écrivant pour d'autres scènes<sup>5</sup>, qui venait de produire *Anna Bolena*, *La Sonnambula*, *Norma* et *I*

---

<sup>1</sup> Il a fini sa carrière comme chef de bureau à la direction des contributions indirectes.

<sup>2</sup> Rossini, *Guillaume Tell*, Étienne de Jouy, Bis, Marrast et A. Crémieux, Paris 3.8.1829.

<sup>3</sup> Théâtre Français 29.10.1827, avec MM. Firmin (Louis V, roi de France), Ligier (Hugues Capet, comte de Paris), Joanny (Charles, duc de Lorraine), Saint-Aulaire (Gontran, ministre du roi), Dumilatre (Adhémar, capitaine des archers du roi), Lafitte (Geoffroy, homme d'armes à la suite de Hugues), Delaistre (un serf), Mlle Duchesnois (Blanche, femme de Louis), Mme Valmonzey (Émine, reine-mère), Mlle Brocard (Isabelle, princesse d'Aquitaine, sœur de Blanche).

<sup>4</sup> A. Weatherson et J. Black, « *Ugo, conte di Parigi*. Its Source, and the *Convenienze teatrali* which led to its short life on the stage », *Donizetti Society Journal*, 1985. Franca Cella, *Indagini sulle Fonti Francesi dei Libretti di Gaetano Donizetti* (Milan 1966) pensait à une chronique médiévale. Jeremy Commons, dans la plaquette de l'enr. de 1977 (enrichie pour l'édition CD après la découverte de la source), penchait pour une pièce oubliée, le livret ne correspondant pas aux sources connues sur la période.

<sup>5</sup> À 25 ans, il avait trouvé la gloire avec *La rosa bianca e la rosa rossa* et *Medea in Corinto* de Mayr (1812) et passait pour un nouveau Métastase, moins moralisateur et aux sujets plus modernes. Voir Emilia Branca-Romani, *Felice Romani e i più reputati maestri del suo tempo*, Turin, 1882 (seule source sur les déboires d'*Ugo*, les archives de la censure et la correspondance de Donizetti en 1832 ayant disparu). Voir aussi Mario Rinaldi, *Felice Romani*, 1965.

## Marie-Bernadette Bruguière

*Normanni a Parigi* ; des décors de Sanquirico, décorateur de la Scala de 1817 à 1832, qui n'évoquaient guère le X<sup>e</sup> siècle mais n'en étaient que plus somptueux ; une distribution de rêve, le « quatuor de la *Norma* » (la Pasta<sup>6</sup>, Bianca ; Giulia Grisi<sup>7</sup>, Adelia ; Domenico Donzelli<sup>8</sup>, Ugo ; Vincenzo Negrini<sup>9</sup>, Folco) complété par Clorinda Corradi-Pantanelli<sup>10</sup> (Luigi) et Felicità Baillou-Hillaret<sup>11</sup> (Emma). Mais si la critique, notamment la *Gazzetta Privilegiata di Milano*, reconnut des mérites à l'œuvre et aux chanteurs, le public fut tiède, *Ugo* quitta l'affiche après cinq représentations et ne se releva jamais de ce fiasco ; joué en 1835 à Pise avec Donzelli et Fanny Persiani<sup>12</sup> et à Trieste avec Donzelli, Luigia Boccabadati<sup>13</sup> et Cartagenova, en 1837 à Prague, en 1839 à Madrid et Ferrare (avec une basse dans le rôle de Luigi), en 1846 à Lisbonne, il ne parut jamais sur les grandes scènes internationales, Paris, Londres, Vienne ou Naples, servit dès 1832 à Donizetti de « carrière » pour ses nouveaux opéras<sup>14</sup> et disparut jusqu'à son exhumation en 1977 par *Opera Rara*<sup>15</sup> (divers extraits étaient pourtant publiés en Italie ou en France<sup>16</sup> - cavatine de Bianca, trio *Si, di scoprire*, duo Bianca-Adelia, air de Luigi- et Ricordi avait donné une réduction pour piano). Si on l'a remonté depuis (notamment à Bergame en 2003 avec de fâcheuses coupures), cet opéra dont Hugues Capet est le héros n'a pu être créé à Paris pour le millénaire capétien, malgré l'approbation

---

<sup>6</sup> Giuditta Negri-Pasta (1798-1865), *diva* illustre par l'étendue de sa voix et ses talents de tragédienne (bien que Musset l'ait jugée froide par rapport à la Malibran).

<sup>7</sup> Soprano (1811-1869), nièce de la Grassini, cousine de la danseuse Carlotta Grisi, sœur de la mezzo Giuditta Grisi, épouse du ténor Mario, une des plus belles voix de tous les temps, dit-on.

<sup>8</sup> Ténor (1790-1873), bergamasque comme Donizetti, débuta en 1809 et créa encore en 1841 Ruiz dans *Maria Padilla* de Donizetti (qui pourtant, comme Bellini, l'appréciait peu en 1831, le jugeant trop vieux, et ne lui donna pas d'air dans *Ugo*).

<sup>9</sup> Negrini, basse à la crinière berliozienne, chanta Valdeburgo (Bellini, *La Straniera*), Elmiro (Rossini, *Otello*), Ordamante (Mercadante, *I Normanni a Parigi*), Henri VIII (*Anna Bolena*).

<sup>10</sup> Créatrice en 1829 de Leonora dans *Rosmonda de Coccia*. Imposante, avec un soupçon de double menton, elle appréciait les rôles travestis : Falliero (Rossini, *Bianca e Falliero*), Parme 1830, Corrado (Pacini, *Il Corsaro*, rév. Sc. 1832), Malcolm (Rossini, *La Donna del Lago*), La Havane 1839 et Lima 1843, Rodrigo (Donizetti, *Pia de Tolomei*), Valparaiso 1848. On adapta curieusement pour elle le rôle de ténor d'Ugo (Donizetti, *Parisina*, « première » de Donizetti aux Etats-Unis) à la Nouvelle-Orléans en 1837, Lima en 1841, Santiago en 1844 et Valparaiso en 1845.

<sup>11</sup> Créa Teresa dans *Sonnambula*, Azila (Mercadante, *Ismalia ossia Amore e morte*, Romani d'ap. d'Arlincourt, Sc. 27.10.1832), Ida (Donizetti, *Gemma di Vergy*, 1834) et Oliviero (Donizetti, *Gianni di Parigi*, 1839). Donizetti semble avoir d'abord pensé à la *comprimaria* Marietta Sacchi, créatrice de Lorezza dans *Gianni di Parigi*, interprète de Fatima (Bellini, *Zaira*), Eleonora (Pacini, *La gelosia corretta*), Zoé (Pacini, *Il Corsaro*, rév. Sc. 1832).

<sup>12</sup> Fille (1812-1867) du ténor Tacchinardi, mariée au compositeur Persiani. Donizetti écrivit pour elle *Lucia di Lammermoor* en 1835 et en 1837 *Pia de Tolomei*. Interprète de Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti et des premiers opéras de Verdi (*Ernani*, *I due Foscari*).

<sup>13</sup> Créatrice de 5 rôles donizettiens, célébrée dans *Lucrezia Borgia*, la *Sonnambula* et *Giulietta e Romeo* de Vaccai.

<sup>14</sup> *Sancia di Castiglia* (1832), *Il furioso all'isola di S. Domingo* et *Parisina* (1833), *Marino Faliero* (1835), *Pia de Tolomei* révisée (1837) et la 2<sup>e</sup> version de *Gabriella di Vergy* (1838).

<sup>15</sup> Avec Janet Price (Bianca), Yvonne Kenny (Adelia), Della Jones (Luigi), Eiddwen Harray (Emma), Maurice Arthur (Ugo), Christian du Plessis (Folco), le Geoffrey Mitchell Choir et le New Philharmonia Orchestra, dir. Alun Francis.

<sup>16</sup> Cf. L. Inzaghi, « Catalogo generale delle opere », *Gaetano Donizetti*, dir. G. Tintori, Milan 1983, p. 155 : liste des sources italiennes publiées ou manuscrites (et des sources étrangères). Une version française de la cavatine de Bianca, *L'hymen s'apprête*, paroles de Tagliafico, a paru dans la collection « Les Maîtres italiens » chez Heugel.

## *Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi*

chaleureuse de la mairie de Paris et le soutien du directeur des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, le regretté Jean Musy.

Que l'exécrable tragédie de Bis (qui contient, c'est son moindre défaut, un alexandrin de 11 pieds) ait sombré dans l'oubli après un succès qui ne devait rien à la littérature, rien de plus normal : il y eut, d'après Alexandre Dumas, 257 pièces de théâtre créées en 1832, 3558 de 1809 à 1831, pas toujours imprimées<sup>17</sup> ; sans doute en a-t-on oublié de meilleures. L'échec d'*Ugo*, qui est un fort bel opéra, est plus difficile à expliquer. La fatigue des interprètes y fut sans doute pour quelque chose : depuis le 26 décembre 1831, début de la saison milanaise, les quatre protagonistes avaient chanté 34 *Norma*, Pasta, Grisi et Negrini, 8 *Anna Bolena*, Pasta et Negrini, 13 *Otello* de Rossini ; la *diva* n'avait guère cessé de chanter depuis les créations d'*Anna Bolena* et de *La Sonnambula*, reprises de juillet à octobre à Londres et à Paris<sup>18</sup> (rien d'étonnant à ce qu'elle ait fait alléger son écrasante scène finale, supprimant le *largetto* du duo avec Emma ; l'*aria di sortita* ajoutée en compensation au premier acte est bien moins éprouvante). La presse reconnut que les chanteurs avaient manqué de temps pour apprendre leurs rôles ; les modifications imposées par la censure ont dû raccourcir encore les délais. On a beaucoup incriminé ici la censure : ses exigences furent telles que Romani, pourtant peu porté à la rébellion, refusa de signer le livret final, considéré traditionnellement comme largement incompréhensible. En fait, depuis que la source est connue, on devine ce qui a dû être supprimé et de brèves indications dans ce qui reste diminuent les obscurités. Il faut résumer ici la pièce et le livret, en notant que Romani, à son habitude, a diminué le nombre des personnages, supprimant Gontran, Adhémar, Geoffroy et le serf. Émine a retrouvé son vrai nom d'Emma, Isabelle –prénom anachronique au X<sup>e</sup> siècle– est devenue Adelia<sup>19</sup>. Surtout –on verra pourquoi– Charles de Lorraine, oncle du roi, est devenu *Folco d'Angiò, prince du sang*<sup>20</sup>.

La pièce de Bis se passe à Laon en 987, dans *la grande salle d'un palais gothique* (sic). *À travers les arceaux on aperçoit une chapelle ; sur l'avant-scène s'élève la statue de Charlemagne*. Romani abandonne le « gothique » (Sanquirico alterne en fait gothique, roman et « classique ») et remplace la chapelle par la coupole de la cathédrale, ce qui n'importe guère, mais la disparition de la statue, remplacée par un trône, pourrait n'être pas neutre : le souvenir de Charlemagne hante la pièce de Bis, mais disparaît de l'opéra après les premières scènes. Mais les décors de Sanquirico ne suivent pas strictement les indications du livret ; le « vestibule » de la deuxième partie s'ouvre sur une cour où l'on voit la statue.

À l'acte I de Bis, Charles et Gontran, son âme damnée, ourdissent leur trame pour éliminer l'un par l'autre Louis et Hugues Capet et placer Charles sur le trône :

<sup>17</sup> A. Dumas, *Mes Mémoires*, rééd. 1989 (« Bouquins »), II, p. 999 et 617.

<sup>18</sup> Donizetti, *Anna Bolena*, Romani, Milan, Théâtre Carcano 26.12.1830, Londres 8.7.1831, Paris 1.9.1831, Bellini, *Sonnambula*, Romani, Sc. 8.3.1831, Londres 20.7.1831, Paris 24.10.1831.

<sup>19</sup> L'épouse d'Hugues Capet s'appelait Adélaïde d'Aquitaine. Elle n'était pas la sœur d'Aélis (Adélaïde) ou Blanche d'Anjou (et non d'Aquitaine), épouse de Louis V, mais Louis V était roi d'Aquitaine lors de son mariage en 982 –son père n'étant mort que trois ans plus tard–, d'où la confusion qui fit très tôt de l'Angevaine une Aquitaine.

<sup>20</sup> Les comtes d'Anjou ne sont pas princes du sang. Celui de 987 s'appelait Geoffroy, Foulque II est mort en 960, Foulque III sera comte sous Hugues Capet. Mais Folco avait, quand il fallut changer l'identité du personnage, l'avantage de se chanter comme Carlo, ce qui évitait de modifier la musique. On ignorait en 1829 comme en 1832 que Blanche était fille de Foulque II !

## Marie-Bernadette Bruguière

Blanche, épouse du roi, méprise son mari, hait sa belle-mère Émine (trop influente à son gré) et veut le pouvoir ; amoureuse d'Hugues, elle espère obtenir son aide pour tuer son mari et régner avec lui ; Charles, convaincu qu'Hugues a déjà empoisonné le roi Lothaire<sup>21</sup>, espère que le crime réussira pour faire condamner Hugues et Blanche et liquider toute opposition avec l'appui de l'empereur Othon. Pour précipiter la crise, Gontran a fait venir d'Aquitaine Isabelle, sœur de Blanche : il compte la faire offrir comme épouse à Hugues et forcer Blanche à se révéler. En attendant, il faut exciter la méfiance de Louis en prétendant qu'Hugues et Blanche s'aiment et qu'Hugues veut être roi. Isabelle ignore ces complots et veut de l'aide pour sa mère mourante, menacée par les Maures et des barons rebelles. Blanche espère repartir avec elle et l'armée de secours, qui sera nécessairement conduite par Hugues, le meilleur général du royaume. Elle révélera alors le secret d'Émine, qu'elle seule a surpris : la reine-mère a empoisonné son mari. Ainsi, son mariage apparemment rompu, Hugues et elle se feront donner le pouvoir par l'armée<sup>22</sup>. Effrayée par cet amour coupable et par l'hystérie de sa sœur, Isabelle aidera pourtant Blanche à venir en Aquitaine, espérant qu'elle s'y calmera. Louis se confie à sa mère : il craint l'ambition d'Hugues, vainqueur des rebelles rémois. Émine indique en vain le vrai danger, Charles ; le roi voit en son oncle l'image du père qu'il veut venger selon son devoir de fils. *La clémence est d'un roi*, insiste la reine, qui ajoute, troublée, *D'un fils aussi peut-être*, et s'enfuit avant d'en dire trop. Resté seul, Louis médite sur la haine de sa femme et la solitude du pouvoir, et aspire à la mort.

Acte II : un violent affrontement politique oppose Hugues à Charles, qui l'accuse presque ouvertement d'aimer Blanche et de vouloir assassiner Louis pour usurper le trône. Ils se défient, mais Louis les rappelle au respect dû au roi et à l'ordre. Blanche vient avec sa sœur implorer pour sa mère des secours que Louis promet, et proclame sa volonté d'aller près de sa mère mourante. Le roi consulte Hugues qui, tombant dans le piège<sup>23</sup>, juge sacré l'appel d'une mère. Louis interdit à Blanche de partir, lui rappelle qu'il restera son maître mais peut cesser d'être son époux. Furieuse et humiliée, Blanche espère l'aide d'Hugues, dont le roi a méprisé l'avis, et rejette les conseils de modération d'Isabelle ; elle ne songe qu'à se venger.

Acte III : poussée par les perfides conseils de Gontran, Blanche montre ses sentiments à Hugues et tente en vain d'obtenir un aveu. Émine et Louis consultent Hugues sur un mystérieux parchemin (œuvre de Gontran) qui laisse prévoir l'assassinat du roi. Hugues ne croit pas Charles capable de meurtre, mais veut éclaircir ce complot. Louis persiste, malgré sa mère, à se défier de lui, mais ne sait plus qui sont ses ennemis. Hanté par le souvenir de son père, il ne le pleure toutefois que devant Émine ; il voudrait avoir confiance en sa femme et se persuade qu'elle ne peut être criminelle : n'a-t-elle pas sous les yeux l'exemple d'Émine ? Effrayée par cet « exemple », la reine-mère cherche un tête-à-tête avec sa bru et ne cache pas ses craintes. Blanche lui révèle qu'elle a surpris son secret. Émine avoue, expliquant

---

<sup>21</sup> Il a d'abord cru que Gontran avait commis un « excès de zèle », mais le ministre, ignorant le vrai coupable, l'a persuadé que l'assassin était Hugues.

<sup>22</sup> On ignore si Hugues aime Blanche : un seul vers du 3<sup>e</sup> acte pourrait faire croire qu'un instant il est tenté, par ambition et non par amour, mais l'éventuelle tentation disparaît au vers suivant.

<sup>23</sup> Il ignore toujours que Blanche l'aime et que le roi le soupçonne de lui rendre cet amour.

## *Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi*

l'atrocité de ses remords. Terrifiée à son tour, Blanche renonce à ses idées de meurtre et les deux femmes se réconcilient.

Acte IV : la réconciliation est troublée par Charles, qui a éloigné l'armée pour faire croire au complot d'Hugues et redit ses soupçons sur les liens entre Hugues et Blanche. Hésitant, Louis offre à Blanche une étrange ordalie : qu'elle se confesse. Absoute, elle restera reine et aimée, sinon, elle mourra. Blanche, restée seule et inquiète, menace *Ah ! Dans ta Brunehaut crains une Frédégonde !*

Acte V : Blanche et Louis ont été tour à tour absous. Adhémar a éventé le piège de Charles et ramené l'armée, qui offre ses services à Hugues. Toujours loyal, Hugues refuse de se révolter contre son roi, auquel il propose de glorieux projets de campagnes. Tout est au mieux. Mais Blanche, versant le vin pour la communion de Louis, a laissé – involontairement ? – glisser dans la coupe sa bague empoisonnée. Elle l'avoue à Hugues. Il la repousse avec horreur et elle se suicide. Louis, mourant, arrive avec sa mère, suivi de Charles. Émine avoue son crime. Louis, pour assurer au royaume le bonheur qu'il n'a pu lui donner, lègue le trône à Hugues. Sur le cadavre du *dernier Carolingien*, Hugues et Charles s'affrontent. Au total, deux régicides, l'un passé, l'autre au cœur de la pièce, un changement de dynastie ébauché, des complots et projets d'usurpation, une lutte pour le pouvoir entre belle-mère et bru, une mère qui veut protéger son fils, une épouse qui hait son mari et aime un autre homme. Qu'en reste-t-il dans le livret de Romani, revu par la censure ?

L'opéra, au lieu des cinq actes de Bis, en compte deux<sup>24</sup>, chacun en deux parties. Il s'ouvre par la proclamation de la majorité de Luigi, pour qui Ugo était depuis cinq ans régent avec Emma. Le chœur des guerriers, évoquant Lotario non vengé, souhaite à son fils un règne plus prospère. Un traître les écoute : Folco destine à Luigi le sort de son père, le mépris d'une épouse coupable (il sait, sans jamais le dire expressément, qu'Emma a tué son mari), dont la loyauté d'Ugo et des troupes ne pourra le sauver. Le trône de Folco s'élèvera sur la ruine mutuelle d'Ugo et Luigi. Au milieu de la liesse générale, Ugo se démet de sa régence. Emma pose son diadème sur le front de son fils, espérant qu'il ne *s'éclipsera pas comme sur celui de Lotario*. Luigi promet de dédier son règne à la recherche du traître qui l'a fait orphelin, au grand effroi d'Emma. Mais Ugo rappelle que la piété filiale doit céder au vrai devoir du roi : la défense du royaume menacé de toutes parts. Luigi s'enthousiasme, tous s'associent à l'ensemble patriotique *L'orifiamma ondeggi al vento* (même Folco qui compte recueillir les fruits de la guerre), avant d'aller à l'église pour la bénédiction de la couronne. Bianca, seulement fiancée à Luigi, a refusé de se marier à cette occasion et accueille avec joie sa sœur Adelia ; elle lui révèle sa haine pour Luigi et Emma, *superbi, nudi d'ogni virtù*, et avoue aimer Ugo depuis qu'il est venu la chercher pour le roi en Aquitaine. Elle exige qu'Adelia invente un appel de leur mère mourante, qui lui évitera de devenir coupable. Secrètement fiancée à Ugo depuis le même moment, Adelia atterrée se sacrifie en silence et promet d'emmener Bianca près de leur mère : elles pleureront ensemble. Mais Luigi refuse ; que Bianca l'épouse enfin et lui-même la conduira en Aquitaine. Prise à son propre piège, Bianca refuse de se marier quand sa mère est mourante. Luigi accuse : elle en aime un autre et n'ose pas profaner l'autel. Bianca, drapée

---

<sup>24</sup> Les opéras italiens ont rarement 5 actes.

## Marie-Bernadette Bruguière

dans la vertu outragée, lui promet une haine éternelle. Le roi, désabusé, affirme qu'il connaît trop ce cœur qui a détruit tous ses espoirs. Adelia tente de calmer sa sœur et Folco feint d'apaiser Luigi, en se réjouissant, à part, de son succès.

Deuxième partie : Ugo rencontre Adelia ; il voudrait, en Aquitaine, demander sa main. Adelia, qui connaît trop sa sœur, le lui défend. Ignorant l'amour de Bianca, Ugo craint son orgueil ; doit-il conquérir des diadèmes pour Adelia, comme il aurait déjà pu le faire ? Adelia le rassure : elle n'aurait pas donné à un roi la foi qu'elle lui a jurée. Bianca survenant, Ugo sort sans qu'Adelia ait pu lui expliquer la situation. Bianca, furieuse de la méfiance de Luigi, est prête à se jeter à la tête d'Ugo. Les prières d'Adelia, l'arrivée de Luigi et de la cour, la retiennent à peine. Luigi, rappelant que leurs fiançailles sont une affaire d'État, souhaite une réconciliation que Bianca refuse. Poussé par Folco, Luigi offre à Ugo le commandement de l'expédition d'Aquitaine et la main d'Adelia, selon le testament secret du feu prince aquitain. Bianca proteste : un vrai chevalier doit d'abord sauver l'Aquitaine. Adelia, pour éviter un éclat de sa sœur, déclare qu'elle seule choisira l'écu de son cœur. Devant le refus chevaleresque d'Ugo, Luigi crie à la trahison, montrant à Ugo stupéfait et indigné le visage défaits de Bianca. Tandis qu'Ugo comprend enfin, Bianca avoue hautement. En vain Ugo rappelle qu'il ne sait pas mentir et se déclare épris d'une autre qu'il ne peut nommer, nul ne le croit et il doit briser son épée plutôt que de la rendre à Folco. La cour s'inquiète (le sort du père attend-il le fils ?), Folco se réjouit de son proche triomphe.

Acte II et troisième partie : Ugo emprisonné est rejoint par Bianca, qui lui offre la fuite et le trône d'Aquitaine, mais il refuse cette trahison. L'arrivée d'Adelia révèle enfin la vérité à Bianca. Devant ses menaces, Ugo accepte, pour sauver Adelia, de conduire les guerriers révoltés en sa faveur. Emma affirme à Luigi que Folco est plus dangereux pour lui qu'Ugo, avec raison : Ugo calme les mutins, révèle tout au roi, lui confie Adelia et lui remet son épée. Luigi la lui rend : Adelia et Ugo seront unis et Bianca renvoyée à sa mère. Il espère que Bianca un jour le regrettera ; le chœur l'assure de l'amour de son peuple. Quatrième partie : dans la nuit, avant les noces, Bianca songe à poignarder les fiancés, mais Folco lui donne une bague empoisonnée. Le vase fatal (la coupe nuptiale ?) est là, elle n'a qu'un geste à faire et prétend braver la colère du ciel. Mais de la chapelle vient la plainte d'Emma : depuis cinq ans, elle souffre sans espoir, l'infamie et l'horreur sont le fruit de son crime (qu'elle ne précise pas). Terrifiée, Bianca veut éviter de tels remords et implore l'aide d'Emma ; elles mêlent leurs larmes et Bianca s'apaise, mais le chœur nuptial ranime sa rage et elle s'empoisonne en redisant son amour et sa haine tandis que tous prient pour elle.

Est-il incompréhensible, ce livret « aménagé » ? Il vaudrait mieux le qualifier d'elliptique. Le chœur, Folco et Luigi laissent entendre dès le début que Lotario a été assassiné cinq ans auparavant (par le poison, précise Folco à la fin). Folco qualifie Emma de *rea consorte* et prétend lire ses remords sur son visage. L'effroi d'Emma devant le vœu de vengeance de Luigi fait deviner sa culpabilité. Dans sa plainte finale, elle laisse échapper que son crime remonte à cinq ans : a-t-on



## *Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi*

vraiment besoin d'autres précisions<sup>25</sup> ? La seule énigme est le mobile de l'assassinat, qui n'a plus d'importance.

Alexander Weatherson et John Black, après avoir identifié la source de l'opéra, ont cru pouvoir disculper la censure : Emilia Branca-Romani, narrant cinquante ans plus tard un épisode antérieur de douze ans à son mariage, a pu se tromper ou inventer (on sait par ailleurs que son œuvre n'est pas toujours fiable). Pour eux, Romani, avec sa longue expérience, aurait pu faire accepter le sujet à la censure. Les modifications du livret seraient dues aux *convenienze teatrali* et au caprice de la Pasta : le premier rôle de Bis serait celui d'Émine, qui aurait dû lui revenir, mais ayant déjà été deux fois dans la saison la rivale plus âgée et malheureuse de la Grisi, elle aurait refusé d'être sa belle-mère et encore perdante, imposant une révision complète. William Ashbrook et Jeremy Commons ont cependant relevé que les exigences connues de Pasta dans divers opéras concernent l'adéquation de la musique à sa voix, jamais les aspects dramatiques, et que les changements par rapport à la pièce de Bis touchent avant tout aux aspects politiques et moraux, relevant de la censure : toute l'adresse de Romani n'aurait pu faire accepter le double régicide, vrai sujet de Bis. Quand Mazzucato reprit le sujet en 1843 au Teatro Re de Milan, sans Pasta, il utilisa le livret tel que nous le connaissons, sous le titre *Luigi V, re di Francia* : preuve que les mutilations ne venaient pas d'un caprice de *diva*.

Ajoutons que si Pasta, dans le livret modifié, évitait d'être une belle-mère, elle redevenait la rivale malheureuse et plus âgée<sup>26</sup> ! Surtout, le rôle d'Émine, bien que plus important que celui d'Emma, *n'est pas* le premier : le Théâtre Français a son protocole, comme les opéras leurs *convenienze*. Titre et sous-titre, *Blanche d'Aquitaine ou le dernier des Carolingiens*, indiquent clairement les deux premiers rôles féminin et masculin, que confirme la liste des interprètes : mademoiselle Duchesnois (Blanche) précède madame Valmonzey (Émine) et Firmin (Louis V) précède Ligier (Hugues). Madame Valmonzey n'était guère, si l'on en croit Dumas, de celles pour qui on écrit des premiers rôles : elle *n'a laissé aucun souvenir comme talent, mais a laissé quelques souvenirs comme beauté*<sup>27</sup>. Enfin, il ne faut pas négliger l'histoire. Celle du X<sup>e</sup> siècle est moins malmenée qu'il n'y paraît : la meilleure source (pas toujours véridique), le manuscrit de Richer, n'a été redécouverte qu'en 1833 à Bamberg, oubliée depuis le XI<sup>e</sup> siècle. Bis et Romani n'ont disposé que de légendes venant souvent d'Adhémar de Chabannes : l'empoisonnement de Lothaire et de Louis V par leurs épouses, la régence d'Hugues pour Louis<sup>28</sup>, le « testament » de Louis léguant à Hugues son royaume, voire sa femme<sup>29</sup>. On ignorait qu'Aélis-Blanche d'Anjou (dont la vraie vie serait une mine

---

<sup>25</sup> Le résumé-programme des représentations de Lisbonne (les seules hors de l'empire autrichien) précise que Lotario a été tué par sa femme.

<sup>26</sup> Héritière de l'Aquitaine, Bianca est nécessairement l'aînée et Adelia le dit (I 5).

<sup>27</sup> A. Dumas, « Mon Odyssée à la Comédie-Française », *Souvenirs dramatiques*, Paris 1868.

<sup>28</sup> L'erreur vient d'Odorannus de Sens, *Chronique de Saint-Pierre le Vif*, II (éd. R. H. Bautier et M. Gilles, Paris 1972, p. 97), qui fait mourir Lothaire en 976 et Louis en 982, Lothaire confiant à Hugues son fils et le royaume, Louis donnant à son tour le royaume à Hugues.

<sup>29</sup> F. Lot, *Les derniers Carolingiens*, Paris, 1891, *Études sur le règne de Hugues Capet*, Paris, 1901. P. Riché, *Les Carolingiens*, Paris 1983. Y. Sassier, *Hugues Capet*, Paris, 1987.

de romans historiques<sup>30</sup>), ayant quitté Louis du vivant de Lothaire après un an de mariage, n'avait eu aucun rôle dans le changement de dynastie. Le haut Moyen Âge était à la mode, précisément parce qu'il était mal connu, ce qui laissait le champ libre à l'imagination des auteurs. Le 8 avril 1826 au Théâtre Français, Prévost d'Arlincourt, romancier fécond et inspirateur d'opéras<sup>31</sup>, avait donné *Le siège de Paris*, où le seul personnage historique était le futur roi Eudes, et avait justifié ses fantaisies en invoquant l'obscurité de la période et les ombres denses qui couvrent le IX<sup>e</sup> siècle. Bis a pu y trouver des idées, surtout pour le rôle du traître. Romani en a tiré un livret pour Mercadante<sup>32</sup> presque en même temps qu'il écrivait *Ugo* et s'en est assurément souvenu.

Plus importante que l'authenticité médiévale était l'histoire contemporaine : la situation en France en 1832 et la pièce de Bis pouvaient susciter des interprétations politiques fâcheuses. *Ugo* contient certes des éléments politiques traditionnels, mais alors que *Blanche d'Aquitaine* était avant tout un drame politique, *Ugo, conte di Parigi* est d'abord une tragédie passionnelle, où les éléments politiques restants ont changé de sens.

### UGO ET LA POLITIQUE TRADITIONNELLE

La politique n'a pas disparu d'*Ugo*, qui fournit un tableau assez classique du pouvoir, avec des thèmes déjà courants en Italie et qui le resteront pendant et après le *Risorgimento*, chez Verdi ou ses successeurs.

Le patriotisme, d'abord. Il n'est nullement banni par la censure : tout dépend de la façon dont il s'exprime. Que des sujets chantent la gloire de leur roi et de leur pays et veuillent les défendre est très bien vu. En 1832 d'ailleurs, s'il y a eu récemment des troubles, le grand mouvement *risorgimentale* n'est pas vraiment né et n'a pas de protecteur : seul le basculement du Piémont avec la branche cadette en 1831 fournit, mais plus tard, un fédérateur et des soutiens que n'avaient pas les groupuscules républicains (l'Association de la jeunesse italienne de Mazzini naît justement en 1831). Le patriotisme éclate dans *Ugo* dès l'*Introduzione*, étroitement associé au loyalisme populaire et en même temps aux premiers murmures de l'ambition. Le jeune roi Luigi est déclaré majeur dans la liesse générale : *No, che in ciel de' Carolingi Non è l'astro impallidito, D'alma luce rivestito Splende ancor pel nostro re. Dio, che il serto al crin gli cingi Di Lotario rivendicato, Sia per lui più*

---

<sup>30</sup> Née vers 945/50, morte vers 1026, elle eut cinq maris, Étienne de Brioude (mort vers 975), Raymond de Toulouse (mort en 978, d'où Guillaume Taillefer), Louis V (rupture en 983/4), Guillaume d'Arles le Libérateur, comte puis marquis de Provence (d'où la maison de Provence et Constance, épouse du roi Robert le Pieux), et Otte-Guillaume, comte de Mâcon et Bourgogne. Voir C. Lauranson-Rosaz, *L'Auvergne et ses marges (Velay, Gévaudan) du VIII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> s. La fin du monde antique ?* Le Puy-en-Velay 1993, et « Autour de la prise du pouvoir par Hugues Capet : les manœuvres angevines au service des premiers Capétiens dans le Midi, 956-1020 », *La Catalogne et la France méridionale autour de l'an mil*, éd. X. Barral i Altet, Barcelone 1991, p. 102-110. C. Settapani, *La Préhistoire des Capétiens*, I, Villeneuve d'Ascq 1993, p. 334-336.

<sup>31</sup> *Le solitaire*, 1821 (Carafa, *Le solitaire*, Paris 1822, Pavesi, *Il Solitario ed Elodia*, 1826, Persiani, *Il solitario*, Milan 1829, Eslava y Elizondo, *Il solitario del monte selvaggio*, 1841), *Ipsiboé*, 1823 (R. Kreutzer, *Ipsiboé*, Paris 1824), *L'étrangère*, 1825 (Bellini, *La Straniera*, 1829), *Ismalie ou La Mort et l'Amour*, 1828 (*Ismalia ossia Morte ed Amor*, Romani : Mercadante, Sc. 1832, Carnicer, Madrid 1838. *La Fattuchiera*, Cuyas, même liv., Barcelone 1838).

<sup>32</sup> *I Normanni a Parigi*, Turin, entre le 2 et le 7.2.1832

## Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi

*fortunato, Sia difeso ognor da te!* Luigi est invité par Ugo, son ancien régent, à délivrer le royaume des périls menaçants : *I Mauri i lidi infestano, Feroci più di pria, Dell'Aquitania a'danni Si muovono i Normanni, Ribelli ovunque sorgono Audaci avventurieri. Il brando formidabile Di Carlo Magno impugna, Vieni con me a combattere, Breve sarà la pugna Se de'Francesi eserciti Un rege è condottiero, Re de'Francesi, vieni con me.* Luigi répond, enthousiaste, *Si, mi avrai teco a vincere, Se il senno tuo m'aiuta.* Et Ugo lance le grand ensemble patriotique, l'un des plus beaux de Donizetti et de l'opéra italien (il a quelque parenté avec la première scène d'*Aida, Su, del Nilo*, bien que Verdi n'ait probablement pas connu Ugo). À cet ensemble, le traître même s'associe, espérant recueillir les fruits de la victoire, mais dans des termes révélateurs : c'est à lui que profitera cette renaissance de Charlemagne ; l'association était plus claire encore dans le texte original, où Folco s'appelait Carlo. Ugo entonne, suivi de Luigi et du chœur, *L'orifiamma ondeggi al vento, L'orifiamma vincitrice, Qual cometa di spavento Che de'rei la fin predice.* Folco complète, *E il gran Carlo a noi rinato L'universo crederà.* Le chœur reprend l'hymne aux Carolingiens et tous s'acheminent vers la cathédrale de Laon pour le couronnement.

Romani a ici admirablement exploité des fragments dispersés dans sa source de l'acte I à l'acte V, dans des contextes différents : I 4, Isabelle : *Le Maure attaque Urgel ; au bruit de son audace S'ébranlent de Bordeaux les murs mal affermis, Chaque vassal affecte un hommage insoumis, De notre père mort tous briguent l'héritage.* II 2, Hugues : *Le Maure, qui de l'Èbre oubliant les barrières, Pour attaquer Urgel débordé nos frontières, Le Germain dont naguère encor les étendards, En insultant Paris, flottaient au mont de Mars, Et l'Anglais, façonnant son île encor sauvage À peser sur les mers comme une autre Carthage<sup>33</sup>, S'adjugeraient bientôt vos débris disputés, S'ils ne craignaient ce peuple à qui vous insultez. Les Grands, libres par lui de chaînes étrangères, Du char de leur fortune écrasent ses misères* (pourquoi pas le char de l'État navigue sur un volcan ? Hugues affronte ici Charles sur le rôle du peuple, avec de claires allusions à la politique récente). II 5, Isabelle : *L'Aquitaine est en proie aux alarmes, Sire, et vous lui devez le secours de vos armes. Tandis que des barons le sacrilège orgueil La couvre de débris, l'enveloppe de deuil, Le Maure, à flots pressés s'échappant de l'Espagne Dispute la Navarre aux fils de Charlemagne Et veut, se rappelant ses belliqueux travaux, Par un sanglant chemin retrouver Roncevaux.* V 3, Hugues (incitant Louis à la gloire pour le consoler) : *Que le guerrier se venge!* –Louis : *Comment ?* –Hugues : *Par votre gloire et vos prospérités : Oubliez dans les camps les complots avortés. Le Sarrasin menace aux rivages de l'Èbre, Venez y rajeunir un souvenir célèbre, Et plantant l'oriflamme aux campagnes d'Urgel, Soyez digne de vous, fils de Charles-Martel!* –Louis : *Oui, ce cœur par la gloire est facile à convaincre, Ce bras lassé du sceptre aspire encore à vaincre, Marchons!*

La réunion de ces passages dans la première scène, où chacun attend de grandes choses du nouveau règne si la trahison ne le paralyse pas, est psychologiquement convaincante et dramatiquement efficace : le message patriotique passe parfaitement, comme le *Ritorna vincitor* d'*Aida*. Le thème de la patrie, après cette formulation éclatante, peut s'entrelacer à d'autres.

<sup>33</sup> En 987, l'Angleterre avait bien assez de ses propres affaires...

D'autres thèmes traditionnels apparaissent dès cette scène : Ugo a loyalement accompli son devoir de régent, mais toute régence est une période dangereuse où le pouvoir ne peut être exercé par son vrai titulaire, d'où la liesse générale à la majorité du roi. Le souvenir d'une longue histoire est ici présent à l'arrière-plan. Ugo est un grand général et le restera, mais la présence à la tête des armées du roi légitime, incarnation de la France et de sa dynastie, stimulera la vaillance des troupes : il est le nouveau Charlemagne ou du moins son continuateur. De même, les aventuriers rebelles cesseront de surgir partout : face à un roi majeur, ils n'oseront plus se poser en protecteurs du bien public ; on l'avait vu au temps de la Fronde, mais aussi dans la jeunesse de Louis XIII et plusieurs fois auparavant. Romani retrouvait ainsi des thèmes proches de ceux des *Normanni a Parigi*, où la régente Berta, mère d'un roi enfant et malade, affrontait la menace normande et les complots des Grands ; le comte Odone<sup>34</sup>, comme Ugo, la défendait loyalement.

Il faut que le jeune roi exerce bien ce métier de roi, avec ses servitudes. Ce thème est quasi omniprésent et Ugo est là pour guider Luigi dans les choix difficiles. La première ambition de Luigi est de se vouer à la recherche du meurtrier de son père, ce *Lotario invendicato* qu'évoquait le chœur, *Si, scoprire il perfido che mi privò d'un padre, Sarà primiero ed ultimo Del regno mio pensier, A te lo giuro, o madre, Lo giuro al mondo intier*. Une mission de justice, très louable ; il ignore qu'elle le mènerait à sa mère et à une nouvelle crise ; il ne comprend pas l'interruption d'Emma, *Cessa, deh, cessa, il giubilo Perchè turbar de'tuoi ?*<sup>35</sup> La scène s'inspire de Bis : Louis : *Il est temps de punir ces trames criminelles, Dans l'absence des lois soyons juste pour elles*. –Émine : *Ah ! contre le passé n'armez pas l'avenir, Mon fils, il est si doux de s'entendre bénir, De pardonner*. –*Mais mon père veut plus, mais il veut qu'on le venge, Mais contre ses bourreaux avec nous il se range, Et sûr de leur trépas promis par mes serments, Il nous confond tous deux dans ses embrassements*. –*J'expire ! Ah, loin de moi de sinistres images, Loin de moi des fureurs et de sanglants hommages, Ou fuyez mes regards ! –Ma mère ! – Loin de moi ! –La vengeance est d'un fils ! –La clémence est d'un roi ! D'un fils aussi peut-être !* Mais la suite diffère : Émine fuyait, craignant de se trahir, Louis, méditant sur ses malheurs, n'aspirait qu'à venger son père avant de mourir. Ugo (qui ignore la culpabilité d'Emma) rappelle respectueusement à Luigi un devoir plus urgent, *L'ultimo mio consiglio Perdona alla mia fede, Amor, pietà di figlio Ceda al dover di re*. Venger un roi assassiné n'est pas qu'un devoir de fils, c'est un retour à l'ordre et à la justice, mais la défense du royaume est un devoir supérieur : Luigi doit apprendre à maîtriser les priorités, ce que ne faisait pas Louis, qui ne pensait qu'à venger son père et le disait à sa mère. Plus tard, il devra, face à Bianca, savoir parler et agir en roi et non en amoureux : il est très jeune (Louis chez Bis paraît plus âgé) et aime passionnément la fiancée qui le repousse (Louis n'est plus amoureux, s'il l'a jamais été). Une première fois, il lui interdit de partir pour l'Aquitaine. Ne voyant en lui que le jeune amoureux qui vient de dire *Un anno intero è corso Che un tuo sorriso vo cercando invano*, elle ironise sur son autorité nouvelle *Oh, come presto Hai di re lo stile appreso ! Onde sensi in te si alteri ! Con qual dritto imponi, imperi ?* Luigi répond *col diritto dell'amor*, un droit qu'elle lui dénie aussitôt. Il ne

<sup>34</sup> Eudes, comte de Paris, plus tard premier des rois Robertiens, grand-oncle d'Hugues Capet.

<sup>35</sup> Folco, lui, a compris et commente en aparté *Scolpiti in fronte appaiono Tutti i rimorsi suoi*.

## Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi

sait encore que la prier, *più non rammenti Che l'altar per noi s'infiora ?... Affrettiamo il sacro rito, Pria che inbruni ei sia compito*. Mais dans la seconde entrevue le ton change, il en appelle à la raison d'État, *Delle discordie nostre Piena è la Corte omai. Quantunque io t'ami, Pur l'amor mio t'immolerei, più tosto Che stringer nodo dal tuo cor odiato. Ma la ragion di Stato, Alta ragion l'ordìa, Nè disciorlo mi è dato a voglia mia*. La confirmation de la trahison de Bianca et, croit-il, de celle d'Ugo, le jette dans une fureur jalouse peu digne d'un roi, habilement préparée par Folco. Mais c'est la dernière fois qu'il s'abandonne à la passion. Face à l'insurrection, il est digne, refusant de s'abriter derrière sa mère, *Lasciami, il sen materno È vile usbergo a un re*. Le péril passé avec l'explication d'Ugo, il conserve sa dignité royale et veut consolider la paix de façon formelle, pour dissiper les ombres, non pour lui (qui a enfin pleinement compris la loyauté d'Ugo), mais aux yeux de tous, *Prova mi dai, lo sento, Ch'ogni sospetto sgombra. Pure a fugar ogn'ombra Vieni all'altar con me. Sacro, solenne rito Consacri il giuramento Ch'io non sarò tradito, Ch'ella fia sposa a te*. Il concède à Adelia le pardon de Bianca, qu'il se borne à renvoyer en Aquitaine, *Ai materni lidi Fido drappel la guidi, Dagli occhi miei lontana Al nuovo di ne andrà*. S'accordant un bref moment de regret pour son amour perdu, il espère mériter qu'un jour Bianca le regrette : *Quanto mi costi a svellere Lo stral che m'ha ferito, Quanto mi resti a gemere Solo quest'alma il sa. Un di vedrà la barbara Quale sdegno marito, Ed il suo cor medesimo Vindice mio sarà*. Malgré cette juvénile illusion, il a mûri au cours de l'œuvre, acquis de la lucidité et appris à réfléchir, pour mieux accomplir son métier de roi. Le chœur peut lui offrir en consolation l'amour de son peuple, *Vieni, ed il ben de'popoli Piena mercè ti sia, Mille avrai cor che t'amino Se amarti il suo non sa*. C'est l'habituelle récompense des souverains qui ont sacrifié l'amour ou la rancune au devoir<sup>36</sup>

Bianca incarne un aspect aussi classique de la politique : la femme passionnée, guidée par sa passion et non par le souci du bien commun. L'ambition l'a déçue, *Ah, quando in regio talamo Felicità credei, No, non sapea che vittima A splendid'ara andrei, No, non sapea che piangere Dovuto avrei così* (I 3). Comme Anne Boleyn, elle a voulu une couronne et compris trop tard que la couronne serait d'épines<sup>37</sup>. Blanche aimait le pouvoir et restait trop ambitieuse au goût de Louis : *Si vous n'y régnerez pas, pour vous le trône est vide... Ce peuple belliqueux soumis à mes ancêtres, Dans les femmes jamais ne reconnut ses maîtres... Voilà nos lois, madame, est-ce à vous de régner ?* Blanche aime surtout en Hugues celui qui lui donnera ce pouvoir que sans cesse elle craint de perdre : *Le cloître est près du trône, ils m'y poussent tous trois* (Louis, Émine et Charles), *Et ma sœur doit peut-être hériter de mes droits* (acte I) ; *Quand du trône on m'exile, La vengeance, Isabelle, est mon unique asile* (acte II). C'est Louis qu'elle veut tuer, non Hugues et Isabelle, qui ne s'aiment pas : elle pense à le poignarder, puis, devant l'horreur d'Isabelle, se rappelle sa bague empoisonnée, *Où je crois qu'en effet ma raison... (à part) J'oubliais que Lothaire était mort du poison*. Bianca ne cherche pas à tuer Luigi, mais les deux amoureux par qui elle s'estime trahie (elle n'a pas de poison, c'est

<sup>36</sup> Titus dans les diverses versions de *La clemenza di Tito*. Hadrien dans *Adriano in Siria*. Aurélien dans *Aureliano in Palmira*. Élisabeth d'Angleterre (Rossini, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*. Donizetti, *Elisabetta al castello di Kenilworth*), etc.

<sup>37</sup> Anna Bolena, I 3, *Ambiziosa, un serto io velli, e un serto ebbi di spine*. Dans *I Normanni a Parigi*, Berta dit aussi du trône *Un seggio egli è di spine*.

Folco qui lui donne la bague). Blanche savait le crime d'Émine : elle l'en accuse formellement dans leur grande entrevue de l'acte III : *Le sort du dernier roi n'est pas héréditaire*, ironise-t-elle quand Émine montre ses craintes pour son fils. Mais la reine-mère redoute les plans de sa bru, *Cependant les apprêts d'un funeste départ, Et de l'orgueil blessé l'inflexible langage, De quelque grand malheur confirment le présage. Ne vous montrent-ils pas, terrible en vos projets, Armant contre un époux et vassaux et sujets, Ou même de ses jours vos mains rompant la trame ?* Blanche : *Ce serait à mon tour vous imiter, madame –Moi, j'aurais mis un terme aux jours de mon époux ? –Vous ! –D'un pareil forfait qui m'ose accuser ? –Vous !* Et elle décrit la nuit où Émine somnambule, près du tombeau de Lothaire, a laissé échapper son secret. Émine avoue et explique ses remords torturants. Effrayée à son tour, Blanche renonce à ses idées de meurtre et se jette dans les bras de sa mère, qui voit là le pardon divin, *Ah, s'il n'eût pardonné, comblant mon désespoir, Il me privait d'un fils...* -Blanche, avec tendresse : *Ma mère, allons le voir.* Bianca n'a pas cet instant de tendresse. Elle ignore le secret d'Emma et surprend seulement ses plaintes, alors qu'elle s'apprête à verser le poison. Ce n'est pas le remords qui l'arrête alors, mais la peur de souffrir, *Ah, se alla mia vendetta Serbi tal frutto, o Dio, Tuona sul capo mio O in sen mi cambia il cor.* C'est un appui qu'elle demande à Emma, *Nelle tue braccia stringimi, Pietà di me ti prenda ! Una di queste lagrime, Una su me discenda, Che la vorace spengami Fiamma cha avvampa in cor.* Dans son égoïsme, elle se croit encore une victime, comme elle le disait plus tôt à Dieu, *Tuonar dovevi prima, Sdegnato ciel, è tardi adesso, E vittima son io d'un destin feroce.*

Bianca ne désire plus le pouvoir que pour s'unir à Ugo, quitte à ne régner qu'en Aquitaine, et exagère sa propre influence en France, *Qui Bianca Più di Luigi impera ; i ceppi tuoi Per me cadranno e tosto, e guerra e morte Intimeremo ai miei nemici e ai tuoi.* Quand elle voit Ugo inébranlable, elle le menace, *Fuor di Francia ancor non sei, La mia man ti giungerà.* On ne sait sur qui elle compte pour sa vengeance : l'armée ne s'est soulevée que pour délivrer Ugo et ne ferait rien contre lui ; Bianca semble avoir perdu le sens des réalités. Enfermée dans ses rêves, elle ne voit que ses désirs, du début à la fin. Elle ne se soucie jamais de ses devoirs : pour satisfaire sa passion, elle est prête à déclencher une guerre entre la France et l'Aquitaine en donnant à Ugo le trône aquitain, une guerre civile en France en soulevant Ugo contre le roi, et elle oublie complètement que l'Aquitaine et sa mère sont déjà en danger. Peut-être, quand elle propose à Ugo le trône d'Aquitaine, a-t-elle sincèrement oublié que *già un anno corse Che ad altr'uom lo (promise).* Quand Ugo le rappelle, la réponse de la princesse est révélatrice, *L'obbliai, si, l'obbliai Nè creduto avrei giammai Che dovessi in questo istante Rammentarlo a Bianca tu.* De ce rappel, elle déduit ce qu'elle avait jusque là refusé de croire, dans son égocentrisme : si Ugo la repousse, ce n'est pas par devoir ou raison d'État, notions étrangères à Bianca, mais parce qu'il en aime une autre. Ugo tente une dernière fois de la calmer en lui rappelant son devoir, *Rassicura un re che t'ama, Che men rea ti crede ancor, Tu lo devi alla tua fama, Alla Francia ed all'onor.* Mais elle ne l'écoute plus et n'a qu'une espérance, *Che fia vostro il mio dolor.* C'est ce qu'elle souhaite à Ugo et Adelia dans son dernier souffle, *Spera pure, o core ingrato, Gioia spera da costei... Io, morendo, lascio a lei E quest'odio e questo amor.* Elle est en somme l'inverse de Luigi et ses réactions politiques sont négatives.

## Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi

Adelia au contraire a le sens du devoir et tente en vain de l'inculquer à sa sœur, dont elle connaît visiblement l'égoïsme et la tendance à l'hystérie (*Me dunque, Me d'Aquitania non chiamasti, o suora, Che spettatrice di rancori e d'odi ?*). Quand elle découvre leur rivalité, elle se sacrifie en silence, s'offrant à consoler Bianca dans leur retraite aquitaine, *Piangiam, soffriam insieme, Non sarai da me divisa... Si, ripariamo all'ombra Delle materne mura, Aura più mite e pura Noi spirerem colà, Forse di nubi sgombra Anco vedrem l'aurora, Un di godremo ancora Della primiera età*. Sans aider Bianca dans une passion coupable, elle accepte de prétexter pour leur départ un message de leur mère, dans le duo avec Bianca, puis dans le quatuor avec Bianca, Luigi et Carlo : *la madre oppressa L'ultima volta al sen questo primiero Pegno dell'amor suo stringer implora*. Elle veut sauver à tout prix l'honneur de Bianca, rétablir la concorde et ne pas semer de nouveaux désordres dans le royaume. Elle ne cherche même pas à voir Ugo : leur rencontre paraît fortuite. Elle lui interdit de révéler leur amour, tout en confirmant sa fidélité ; seul le désarroi d'Ugo la persuade de s'expliquer, sous le sceau du secret (*Tacer giuri ?*), mais l'arrivée de Bianca la fait taire ; elle craint un coup de tête de sa sœur et retarde sa confiance avec affolement, *Se tu m'ami, se ti move Il terror che il sen mi gela, Taci, va, ritratti altrove, Un istante a lei ti cela, Ti fia noto il mio segreto, Il mio cor ti aprirò, Ah, l'idea ti renda lieto Ch'io fui tua, che tua sarò*. Quand Luigi révèle le testament de son père qui la fiançait à Ugo, loin de saisir l'occasion à tout risque, elle veut protéger Bianca et prie Ugo de refuser, *È giunto l'orribile istante temuto, Se cor hai magnanimo, Pronunzia un rifiuto, L'amore nascondi, seconda i miei detti, Se insisti, se accetti, ti perdi con me* ; devant l'incompréhension d'Ugo, elle proclame elle-même *Donato Sol da me sarà il mio core*. Ignorant la machination de Folco, elle précipite l'explosion qu'elle voulait empêcher, mais s'efforce encore d'éviter le pire, *Ah, non si dia Scena al regno ancor più trista*. Témoin des fureurs de Bianca dans la prison, elle déplore encore *Ah, che invan si rio cimento Impedire, o ciel, tentai, Il terribile momento Me infelice, ne affrettai*. Jusqu'au bout elle reste la pacificatrice, se portant garante de l'innocence d'Ugo devant Luigi et implorant du roi la grâce de sa sœur. Tout cela vient de Romani, l'Isabelle insignifiante de Bis, qui n'aimait personne, se bornait à des conseils de calme à Blanche (*Vous êtes son épouse..., Ma sœur, vous êtes reine*). Adelia s'inscrit au contraire dans une longue série d'héroïnes fidèles au devoir et prêtes au sacrifice ; son attitude au dernier acte révèle néanmoins qu'elle est courageuse et non passive.

Ugo est la véritable incarnation de ce sens du devoir envers son roi et envers la France : un si parfait chevalier que tant de vertu paraît un peu fade. De fait, il n'a guère intéressé Donizetti, bien qu'il ait pris le premier rôle (qu'il n'avait pas chez Bis) : c'est probablement le seul héros éponyme d'un opéra qui n'a pas de solo ; Donizetti n'a pas composé la scène avec chœur prévue par Romani, qui aurait apparemment précédé le duo avec Adelia. Ce n'est sans doute pas uniquement parce que la voix de Donzelli lui inspirait des inquiétudes<sup>38</sup>. Régent modèle, glorieux général, Ugo « protège les royaumes et ne les usurpe pas », comme il le dit à Bianca dans la prison. Parfaitement loyal, il ne se méfie pas et croit que sa vertu suffit à le protéger : dans la scène coupée, il demande ce que pourrait l'*insana gelosia* ? En vain le chœur avance *Più di nemico aperto Pavento il traditor, Tu non conosci*

<sup>38</sup> Donzelli y a « remédié » à Pise, introduisant l'air de *L'esule di Rome, Tacqui allor*.

*ancor Folco qual sia. La réponse d'Ugo aurait résumé le personnage : Saldo la mia virtù scudo mi fia. Non temete ov'io non temo. Di Lotario è giusto il figlio, Al mio braccio, al mio consiglio, Tutto ei deve, e ben lo sa, Se obbliarlo ancor potesse, Se in altrui sua fe ponesse, Il mio cor di se contento Odio mai non nutrirà, Oscurata in un momento La mia gloria non verrà.* Il y a quelque chose de métastasien dans cette confiance aveugle en la loyauté des autres et en sa propre vertu (mais le chœur des chevaliers s'en inquiète, *Generoso il ciel conceda Che più chiara ancor si veda, Nè sia premio la sventura Di si pura fedeltà*), et le rapprochement se renforce ensuite, *Ah, mi tolga la fortuna Quanti in me favori aduna, Se non grande, almen amato Ugo in terra ancor sarà, Cara Adelia, in ogni stato, il tuo cor mi resterà.*

Dans ce que Donizetti a composé, Ugo montre la même orgueilleuse loyauté : accusé par Luigi, il se borne à répondre *Quale oltraggio ? D'insultarmi hai tu coraggio ? A tal onta ardisci espormi, Osi tu tal fallo appormi ? Chi mi accusa ?* Hugues s'exprimait de façon comparable, *Me crût-on un parjure, Quel monarque oserait essayer cette injure ? À ma mort, ma mort seule, il pourrait espérer Sans se croire assez grand pour me déshonorer.* Mais le contexte est différent : Hugues répondait à Blanche, qui l'informait des rumeurs sur leur compte et montrait à la fois son orgueil et son dédain pour le roi. Ugo parle en face au roi lui-même, avec peu de respect, mais comme quelqu'un qui était encore son mentor peu auparavant. Une fois révélé l'amour de Bianca, il croit encore pouvoir se disculper par sa seule parole, persuadé de la confiance de Luigi, *M'odi, o re, Sa ciascun, tu stesso il sai, Di qual tempra è d'Ugo il core, Se mentir potrebbe mai Per lusinga o per timore, Giuro, o re, per l'onor mio, Volto ad altra è il mio pensier.* Pour un loyal chevalier, cette parole suffit, il refuse de se disculper davantage en nommant celle qu'il aime, pour ne pas aggraver la situation et mettre Adelia en danger face à la rage de sa sœur. Mais quand il adresse des reproches à Bianca, c'est d'abord d'avoir troublé le royaume, *Della Francia lo sgomento, L'onta mia, la tua ti basti, Di più tristo e crudo evento Ch'io non t'abbia ad accusar.* Dans sa prison, il se refuse toujours à souiller sa réputation par un coup de force, *No, non fia mai ch'io voglia Macchiar mia fama, che d'altrui riprenda Fuor che del re l'acciaro.* Si finalement il mène l'insurrection, c'est pour mieux la calmer : ainsi seulement il peut sauver sa fiancée, le trône et la légitimité, bien que la méthode lui semble désespérée, *Tu mi spingi a passo estremo, M'armi tu d'iniqua spada, Ma più te che infamia io temo, Lei si salva, il mondo cada, Ah, di te, di me, di lei, Ria memoria resterà.* Vaine crainte : son prestige sur les troupes est tel qu'il calme la rébellion sans peine. Comme le disent les chevaliers au roi, *Il tuo nemico istesso Tenni i ribelli a freno, Tutte deposte han l'armi, E solo ei move a te :* le terme *nemico* est excessif ! Ugo le prouve en s'expliquant et en offrant de redevenir prisonnier pourvu qu'Adelia soit conduite en sûreté chez sa mère. De bout en bout, il s'est conduit en loyal sujet et vrai chevalier. Romani a donné à ces thèmes une importance qu'ils n'avaient pas chez Bis.

Ugo présente quelque ressemblance avec Odone, l'un des héros d'*I Normanni a Parigi*, dont Romani venait d'écrire le livret. Il en est de même pour Emma et Folco. Les deux intrigues ont une certaine similitude, qui pourrait avoir son importance. Dans *I Normanni*, à la mort du roi Carloman, sa veuve Berta est régente pour son



## Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi

fils encore enfant et de faible santé, Terigi (Thierry)<sup>39</sup>, alors que les Normands viennent assiéger Paris. La cour réclame un remariage de la reine, pour donner un défenseur au royaume. Le chœur décrit la triste situation du pays, *Una Regente debole, Un popol stanco e afflito, Un scorato esercito, Un inimico invito, Ire e discordie interne, Stragi e ruine esterne, Quanto è forier funesto, D'infamia, servitù, Il nostro stato è questo* (I 1) : c'est ce qui serait arrivé pendant la minorité de Luigi sans Ugo (et ce qu'Odone va en partie réparer ici). On rappelle qu'il reste des hommes du sang de Charlemagne, entre lesquels Berta pourrait choisir. Ebbone souligne qu'aucun d'eux n'a rien fait pour sauver Paris et que si le trône devait aller au plus digne et au plus vaillant, il reviendrait au comte Odone, *Ma il trono Odon non chiede, Pago che salvo ei l'ha*. Tebaldo, le traître, intervient : *Nol chiede Odon, ma tacito Ad usurparlo intende, Tante e siffatte insidie In corte e in campo ei tende... Non fia che in pace il vegga Chi contrastar gliel può. Berta un sposo elegga, O, il giuro, io Re sarò*. Il entreprend de détruire les obstacles par divers complots : il assassine Terigi, fait accuser le jeune héros Osvino (fils secret d'un premier mariage de Berta et ami d'Odone) et donne de fausses preuves de la complicité d'Odone. L'assaut normand suspend la condamnation, Odone est vainqueur, grâce à l'héroïsme d'Osvino, que Tebaldo poignarde dans le dos ; Osvino cependant le tue avant d'expirer. Maintes complications s'ajoutent à ce canevas, mais on aperçoit aussitôt des similitudes avec Ugo : Odone est un héros sans peur et sans reproche qui sauve les royaumes et ne les convoite pas, mais s'oppose à l'ambition des traîtres, *Non fia mai ch'io ceda Al codardo, qual sia, che nulla oprando A tutto aspira, e che il tuo scettro io lasci Rapir da indegne mani* (I 4). Il renonce généreusement à épouser Berta, qu'il aime, quand elle le lui demande et jure à nouveau de la défendre ainsi que son fils, *A lui sacro è il brando mio, Il mio sangue è sacro a te* (I 5)<sup>40</sup>. Accusé par le traître avec de fausses lettres, il refuse de déclencher une guerre civile quand ses amis s'opposent à ceux de Tebaldo, et rend son épée au loyal Ebbone, *Tebaldo ! Ogni altro avria Lavato già nel sangue tuo l'oltraggio, Io tranquillo ti ascolto, e a chieder scendo Innanzi a questo di guerrier consesso Quai prove hai tu... Colpa maggior mi appone Quel tristo foglio. Del real fanciullo Vuolmi uccisor per usurparne il serto, E nol voll'io quando mi venne offerto, Tu che accusarmi ardisci, Tu lo chiedesti... Mai non fia Ch'io vi tragga in tai contese, Che la vita d'un francese Io sacrifici per me*. Osvino se voue aussi généreusement à la défense du royaume. Tous deux ressemblent beaucoup à Ugo. Tebaldo est un autre Folco, au rôle plus développé et à la noirceur plus complète : il s'est allié aux Normands pour réaliser ses projets et compte paralyser Odone, *E il brando tuo sottrarti Non puote ai lacci ch'io t'ho tesi intorno* (I 8). Berta (en dehors de ses complexes problèmes sentimentaux<sup>41</sup>) s'efforce de sauver ses fils et le royaume, comme Emma ; connaissant d'emblée la trahison de Tebaldo, elle demande contre lui la protection d'Odone, *di Tebaldo Tu confondi il reo disegno, Contro all'arti del ribaldo, Tu difendi e figlio e regno, Il suo scampo, il suo splendore, Francia intera a te dovrà* (I 5). Romani, indépendamment des exigences

<sup>39</sup> Mort à 19 ans, Carloman n'a eu ni femme ni enfant.

<sup>40</sup> Berta a découvert que son premier mari vivait encore.

<sup>41</sup> Son premier mari, que son père lui avait dit mort pour la persuader d'épouser Carloman, a survécu à l'attentat, s'est cru trahi par elle et est passé aux Normands pour se venger...

## Marie-Bernadette Bruguère

de la censure, a pu renoncer à développer certains rôles pour ne pas se copier lui-même.

Emma est probablement le personnage (avec Folco) qui a le plus souffert de la censure. Le peu qui reste est cependant intéressant. Nous ignorons pourquoi elle a tué son mari<sup>42</sup>, mais elle s'est manifestement consacrée depuis à protéger son fils. Elle se méfie de Folco, sans réussir à persuader Luigi de s'en méfier aussi<sup>43</sup>. Elle a perçu d'emblée un danger en Bianca, dont elle a dû comprendre l'ambition et la sécheresse de cœur, et a tenté d'écarter Luigi de cette union suggérée par Folco, *Dal tuo fianco Voll'io scostarla. Il mio voler fu vano, Credesti a Folco*. Elle craint que Folco n'ourdisse d'autres trames, *Ah, tolga il ciel che Un giorno non ti sia più funesto Il suo consiglio*. Mais elle garde toute confiance à Ugo malgré l'apparence de rébellion, *D'Ugo io non temo il ferro, D'altri nemici io temo*. Elle, que Folco et Bianca qualifient tous deux de *superba*, ne paraît plus orgueilleuse ni assoiffée de puissance ; elle se démet sans regret de ses pouvoirs de régente et souhaite le bonheur de son fils, *Io con sereno volto E più sereno cor, Io madre, il crine Spoglio del serto, e al figlio mio ne cingo La giovin chioma, Io prego il ciel che splenda Sul capo tuo felice, e non si eclissi Come sul capo si eclissò del padre*. Elle disparaît du livret actuel entre cette scène et le dernier acte, ce qui implique probablement quelques coupures. Mais elle conserve, déplacée et transformée, sa rencontre avec Bianca. Bis la mettait à l'acte III et les deux femmes rivalisaient d'ironie perfide, avant que le remords d'Émine touche Blanche. Ici, elles se rencontrent toutes deux en plein désarroi. Emma pleure encore son crime, *Perdono, o ciel !... L'eterno mio rimorso Disarmi il tuo rigor... Un lustro intero è corso Nè a me risplende ancor Ragion di speme, I dì consumo in pianto, Le notti nel terror, Dell'error mio soltanto È frutto infamia e orror*. Bianca, dont les projets ont échoué, est affolée par cette douleur et demande l'aide d'Emma, qui l'accueille maternellement, *Vieni, infelice, e calmati, Mesci il tuo pianto al mio*, mais l'instant de faiblesse de Bianca ne dure pas. Emma ne peut la retenir et appelle, *A me, guerrieri, a me*, pour empêcher une catastrophe. Elle est le double de Bianca (dans son rôle antérieur) et son négatif (dans l'opéra lui-même). Dans le livret modifié, elle est sympathique, bien que criminelle : nous ne la voyons que sous ses aspects positifs, et elle est presque le seul rôle où la *catharsis* intervient.

Folco réunit les rôles noirs de Charles et de Gontran. Son ambition est froide, raisonnée, machiavélique, machinant sans hésiter les crimes nécessaires. Nous le savons dès le début, il n'a qu'un désir, être roi et pour ce éliminer l'un par l'autre Luigi et Ugo grâce à Bianca. Il n'a même pas l'ombre d'excuse du Charles original, qui croyait Hugues assassin de Lothaire, il sait d'emblée Emma coupable. Il sait aussi Ugo fidèle et c'est pourquoi il veut s'en débarrasser : dans un récitatif supprimé avant le quatuor de l'acte I, il insinue à Luigi *Chi t'insidia il soglio rispetterà la sposa ?* comme Charles disait à Louis *Ses complots vous disputent la France Et Blanche du succès flatte son espérance* (IV 5). Son air d'entrée révèle son programme, répondant en aparté aux vœux du peuple (on trouve la même situation

---

<sup>42</sup> J. Commons en 1977 pensait à une situation à la *Hamlet* : complice de Folco pour tuer Lotario, Emma aurait cependant refusé d'éliminer son fils, s'appuyant sur Ugo pour le sauver. La source interdit ce scénario, mais il ne reste rien pour le remplacer et expliquer le crime d'Emma.

<sup>43</sup> Le livret tel qu'il est n'explique pas cette confiance de Luigi. Chez Bis, Louis retrouve en son oncle l'image du père regretté : mais la suppression de ce lien de parenté ôte cette justification.

## Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi

plus tard au début des *Lombardi* de Verdi, où Pagano répond au chœur des religieuses par un cri de haine<sup>44</sup>) : *Vani voti ! A lui del padre Riservata è sol la sorte, Di superba e rea consorte Segno all'odio anch'ei sarà. Ugo invano, invan sue squadre Gli fian scudo : ov'io non moro, Sovra il capo di costoro Il mio trono sorgerà.* Bis confiait ce plan à Gontran (I 1), Charles se bornait à l'accepter : *Reposez-vous sur Blanche. Son amant en péril répond d'un grand forfait, Et vous, d'un crime utile acceptant le bienfait, Frappez, frappez alors, au gré de votre haine, Un perfide adultère, une coupable reine, Et resté seul debout, le front victorieux, Roi, ceignez le bandeau que ceignaient vos aïeux.* Folco n'est plus poussé par un conseiller perfide, il médite froidement l'élimination du roi, organisant le crime qui lui donnera le trône au lieu d'exploiter le crime d'autrui : c'est lui qui donne le poison à Bianca (Blanche avait d'emblée la bague empoisonnée). Espère-t-il qu'elle tuera Ugo ou Luigi, nous l'ignorons : le livret initial devait être plus clair. Après la réconciliation du roi et d'Ugo, le plan initial de Folco a échoué ; peut-être voudrait-il les faire empoisonner à la fois, de façon grand-guignolesque, dans le *sacro solenne rito* de réconciliation avant les noces, où ils boiraient ensemble (une adaptation de l'ordalie de Bis) ? Folco disparaît du livret actuel après cette scène probablement expurgée et nous ne savons pas ce qu'il devient (il suffirait d'une phrase, comme pour la mort de Tebaldo dans *I Normanni*, pour le dire, mais cela peut faire partie des coupures).

À côté des personnages principaux, il faut relever l'importance du peuple et des armées, autres thèmes classiques. Le peuple est profondément loyal envers ses souverains légitimes. Le chœur à la gloire des Carolingiens est répété trois fois dans l'*Introduzione* : au lever du rideau pour exprimer les espoirs de chacun, après l'air de Folco en une sorte de contrepoint politique aux machinations du traître, et après l'ensemble de l'oriflamme pour clore la scène<sup>45</sup>. Une variante fait chanter, à la fin de l'*Introduzione*, *Vieni al tempio ed invocato Fausto il ciel ti arriderà, Sommo Dio, che prence infante Sostenesti in tanti mali, Lui cresciuto, lui regnante, Copri ancor di tue grand'ali, E ogni perfido attentato, Ogni insidia vincerà.* Le légitimisme fidèle du peuple est le même, avec plus d'insistance encore sur la protection divine. Une telle fidélité du peuple est courante dans les opéras de la période, mais ici c'est une innovation de Romani : Bis ne donnait la parole qu'à un serf sur d'autres sujets, la foule des chevaliers et du peuple n'intervenait pas. La fidélité de l'armée envers son chef se manifestait en revanche d'une façon politiquement équivoque à l'acte V : le chef des archers royaux, Adhémar, éccœuré par les manœuvres de Charles, proposait le trône à Hugues, puisque Louis l'abandonnait aux calomniateurs. Hugues refusait. Romani reprend l'idée, dans un autre contexte : incarcéré comme amant de Bianca (donc traître), Ugo, au milieu de son explication tardive avec Bianca et Adelia, voit les guerriers envahir la prison au cri de *Viva Ugo ! Noi siam teco e non sarai Tu ritolto a noi giammai, Sacro voto i prodi han fatto Di salvarti o di perir.* Ugo, qui n'a plus le temps de s'expliquer, se met à leur tête avec réticence, pour dire la vérité au roi et lui confier Adelia : les guerriers ne lui servent que de

<sup>44</sup> Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Solera, Sc. 11.2.1843.

<sup>45</sup> Cette triple répétition peut être une réminiscence de *La rosa bianca e la rosa rossa* (Romani d'ap. Pixérécourt, Gênes 21.2.1813) de Mayr, le maître de Donizetti, où le chœur, à l'acte I, chantait trois fois la gloire de la « rose blanche », dans un opéra sur un conflit de légitimité.

## Marie-Bernadette Bruguière

gardes du corps. Si pour un opéra il n'y a rien là de très neuf<sup>46</sup>, on est loin de la pièce ; l'armée, qui n'a plus à choisir entre son prince et son général, s'efface dans l'allégresse.

La couleur politique de l'opéra semble classique, mais fort différente de la tragédie. Reste à savoir pourquoi.

### CENSURE, POLITIQUE ET PASSION

Bis était un fervent orléaniste. Peut-être est-il révélateur que le légitimiste Théodore Moret ne le cite pas dans son étude sur l'histoire de France au théâtre<sup>47</sup>. *Blanche d'Aquitaine* est à bien des égards un manifeste politique orléaniste. L'opéra de Donizetti, à première vue et surtout si on n'en connaissait pas la source, semble au contraire plutôt légitimiste. Regardons de plus près pour préciser le rôle de la censure. Il faut aussi s'interroger sur les intérêts de Donizetti : la politique ou les passions des héros ?

#### D'UNE TRAGÉDIE ORLÉANISTE A UN OPÉRA LÉGITIMISTE ?

Hugues, chez Bis, est un prince « éclairé », aussi anachronique que Posa chez Schiller ou Verdi<sup>48</sup>. Il défend les serfs et le peuple contre les Grands. Son nationalisme est politiquement orienté : quand il évoque le temps où les Germains, alliés de Charles, menaçaient Paris, l'allusion à 1815 est manifeste. Quand Adhémar passe avec la garde du côté d'Hugues, disant de Charles *Le transfuge oubliait que les Français sont frères*, les échos de ce vers ne sont pas royalistes. Les positions sont clairement définies dans le grand affrontement entre Charles et Hugues (II 2), clé de la pièce et pâle souvenir du débat de *Cinna*, placé exactement au même endroit dans la tragédie. Charles accuse Hugues d'aspirer au trône avec le soutien du peuple, par l'assassinat de Louis. Un songe a promis un trône aux descendants d'Hugues : *Mais sous quels cieux lointains, mais dans quelle contrée, Brilleront sans rivaux ces astres éclatants Dont le lustre à venir sera vainqueur du temps ? L'inconstante Italie et l'ingrate Allemagne Ont cessé d'obéir aux fils de Charlemagne, Son sang ne règne plus qu'aux rivages français. Croyez-vous que du trône on l'exile jamais ? Que Louis, dès ce jour, descende dans la tombe, Croyez-vous qu'avec lui tout Charlemagne tombe ? Que sa veuve à vos feux se livre dès demain, Croyez-vous qu'elle donne un sceptre avec sa main ? Détrompez-vous : ce trône où s'éleva ma race, On ne le verra point fléchir sous votre audace. Songez-y bien, pour vaincre et pour le remplir seul, Il suffit de m'armer du nom de mon aïeul.* Hugues : *Ô Charlemagne, on ose invoquer ta mémoire, Se charger sans effroi du fardeau de ta gloire, Se parer de ton nom et de ce sang divin Qui du sein maternel a passé dans mon sein ! Et qui l'ose ? Fidèle au Dieu de ta patrie, Tu combats quarante ans contre l'idolâtrie, Les fiers enfants d'Odin, vaincus dans leurs déserts, Adorent ton génie et la croix que tu sers, Le bandeau des Césars, dans Rome*

<sup>46</sup> Dans *Elisabetta regina d'Inghilterra* de Rossini, Leicester refusait d'utiliser ses troupes contre la reine. Même attitude d'Enrico face à l'empereur dans *Agnese di Hohenstaufen* de Spontini. Mais dans *Zoraide di Granata* de Donizetti, l'armée gardait son général par la menace.

<sup>47</sup> T. Moret, *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*, 3 vol., Paris 1865.

<sup>48</sup> Schiller, *Dom Carlos, Infant von Spanien*, 1787. Verdi, *Don Carlos*, Paris 1867. Posa, chez Schiller, se disait *homme du futur*.

## Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi

renaissante, Te cherche et de lui-même à ton front se présente ; Du haut de ton pouvoir, par toi seul limité, Sur tes peuples conquis descend la liberté, Et ton trône, pour eux, est l'arche salutaire Qu'accorde un ciel plus doux aux malheurs de la terre<sup>49</sup>. Mais de tant de grandeurs prêteras-tu l'appui Au fils qu'un double joug déshonore aujourd'hui ? Regarde : sur ce front que fuit le diadème, Tombe d'un Dieu vengeur l'équitable anathème. Modèle des héros, **monarque citoyen**, Dans son sang avili reconnais-tu le tien ? Qu'il parle de patrie, et de droit, et d'ancêtres, Transfuge, il n'en a plus, les Germains sont ses maîtres ; Culte, aïeux, gloire, et vous, ô France, ô mon pays, Abandonnez-le tous, il vous a tous trahis ! Aussi de son pouvoir, de son règne, je jure En tous lieux, en tous temps, de repousser l'injure. – Charles : Traître, que Louis meure, et tu fléchis ! – Hugues : Jamais. Français, je n'obéis qu'à des princes français – Charles : Sais-tu ce que m'impose un semblable langage ? – Hugues : La guerre ; mes hérauts t'en porteront le gage.

Face à Charles qui prétend tout tenir du seul sang de Charlemagne, Hugues, tout en rappelant sa propre ascendance carolingienne<sup>50</sup>, réclame une légitimité d'exercice que Charles a perdue par l'excommunication et surtout en se mettant au service de l'empereur Othon (même son complice Gontran en est choqué). Il invoque à l'appui de sa thèse un étrange Charlemagne, *monarque citoyen* promoteur de la liberté : on comprend que Louis-Philippe, trois ans plus tard, ait décoré Bis pour cette œuvre. Les allusions sont limpides : face à la branche aînée rentrée *dans les fourgons de l'étranger*, le duc d'Orléans (rentré de même mais ancien de l'armée de Dumouriez), cadet de la maison royale et d'avance *roi citoyen*, joue les prétendants, quitte à déclencher une guerre civile qui ne gênerait apparemment pas le rond-de-cuir Bis. La monarchie héréditaire n'est défendue que par les traîtres, Charles et Gontran. La dernière scène est claire : Louis mourant lègue son royaume à Hugues : *Adieu, France ! un héros, Hugues reste. Est-ce toi ? Ah ! Rends-la plus heureuse !* (il expire) – Émine : *Il est mort !* – Charles : *Je suis roi !* – Hugues : *Le destin peut trahir ta superbe espérance !* – Charles (sortant) : *J'en appelle aux Germains !* – Hugues : *J'en appelle à la France !* La monarchie doit être populaire et nationale. On comprend fort bien que rien de tout cela ne soit passé dans l'opéra.

De fait, l'opéra apparaît plutôt légitimiste. Le décalage dans le temps peut expliquer la nouvelle résonance de quelques passages : l'allusion au péril maure, qui n'avait guère de sens politique en 1827<sup>51</sup>, peut en 1832 évoquer l'expédition d'Alger, dernier succès de Charles X. Mais le temps n'explique pas tout. L'insistance du chœur sur *Lotario invendicato* pourrait bien rappeler que le duc de Berry, aux yeux de certains, n'a pas été vengé. Surtout, comment ne pas voir le duc de Bordeaux, « l'enfant du miracle », dans le « dernier rejeton des héros carolingiens » présenté par Ugo au pays : *Principi, Conti, cavalieri, e quanti Finora m'ebbi ne'consigli e in campo Saggi e prodi compagne, è giunto il giorno Che alfin l'augusta potestà deponga Esercitata un lustro inter nel regno. Il prezioso pegno Che m'affidava un re, l'unico germe De'Carolingi eroi, Adulto io rendo al trono avito, a voi ?* Une variante fait alors dire au chœur *Viva Luigi il prode Germe dei*

<sup>49</sup> Ces six vers ont une tonalité bonapartiste. On sait que Louis-Philippe cherchera des appuis de ce côté.

<sup>50</sup> Par sa grand-mère Béatrice de Vermandois.

<sup>51</sup> Il paraît difficile d'y voir une allusion à la guerre d'indépendance hellénique, donc une allusion anti-ottomane, même en cette année de la bataille de Navarin.

*nostri re*, et Ugo continue *Ah, questo è il di più fulgido Che a me sorrise il sole, Sul trono io veggo splendere Dei nostri re la prole, Altro a compir non restami Che a conquistar allori, Che offerirti coi sudori E sangue e vita ancor*. Son dévouement au roi légitime apparaît encore plus clair.

De plus, Luigi n'étant pas tué, l'opéra se présente comme un débat sur l'usurpation et la tentation du pouvoir, non sur le mode de succession. Ugo et Folco seraient les deux faces, positive et négative, de Louis-Philippe, le loyal lieutenant-général qu'il pouvait être et l'usurpateur qu'il choisit d'être (la même dualité paraîtrait dans le précédent livret de Romani, *I Normanni a Parigi*, avec Odone et Tebaldo), le fils de la fille du vertueux Penthievre ou celui d'Égalité, comme dira Heine plus tard à propos de *Robert le Diable*. La perspective de Bis serait inversée. Hugues n'était pas régent pour Louis, la seule régence chez Bis était passagère, celle d'Émine quand Louis combattait avec Hugues les rebelles rémois<sup>52</sup>. Il n'y avait donc pas d'affection protectrice d'Hugues pour son ancien pupille. Les passages où Ugo redit sa loyauté et la facilité avec laquelle il pourrait être roi prennent un relief nouveau : *Più d'un serto disdegnai Di raccogliere per me* dit-il à Adelia. *Ch'io divenga ribelle ? e dir mel puoi ? Con questa macchia in fronte Me non vedrà la Francia... Un regno non usurpo, io le difendo*, rappelle-t-il à Bianca. *Nè al regal seggio aspiro*, redit-il au roi. En face, qu'on se souvienne de l'air de Folco et de son cri de joie à l'arrestation d'Ugo, *Io comincio a trionfar !* Comme la légitimité triomphe finalement, on pourrait imaginer qu'en cette année où la duchesse de Berry va tenter de soulever la Vendée, Romani et Bellini souhaitaient la victoire des légitimistes. Les ressemblances déjà relevées avec *I Normanni a Parigi* sont alors d'autant plus intéressantes que d'Arincourt, au contraire de Bis, était légitimiste.

Mais ce changement de perspective est-il dû aux auteurs ou à la censure ? Selon les *Mémoires* de Berlioz (ch. 32 et 34), la police sarde et pontificale en 1831 voyait en tout Français un missionnaire de la révolution et la police impériale devait être du même avis. Tirer un livret d'une pièce française, surtout d'un brûlot orléaniste, était-il suspect un an plus tard ? Normalement, pour la censure, l'essentiel est qu'il n'y ait pas en temps de paix de trop visibles ressemblances avec des personnages réels, surtout contemporains. D'autre part, rien ne permet de penser que Donizetti était politiquement avancé ni même vraiment engagé, et Romani pouvait passer pour conservateur. Mais il y a loin d'un éventuel conservatisme à une sympathie légitimiste active. Ni le roi de Naples, ni l'empereur, ni le roi de Sardaigne (pourtant tous proches parents de Charles X et de la branche aînée) n'ont bougé en 1830, malgré un danger de contagion vite vérifié avec les mouvements italiens de 1831 et même si les diverses puissances ont mis du temps à accepter vraiment Louis-Philippe<sup>53</sup>. En 1832, la Sainte Alliance est bien morte<sup>54</sup>. Pourquoi les artistes auraient-ils été plus enthousiastes pour une cause morte ou moribonde ? Le temps des opéras célébrant de façon transparente le rétablissement de la légitimité est

---

<sup>52</sup> La rébellion d'Adalbéron de Reims (que Bis appelait Alabéron), qui aurait été à l'opéra une complication inutile, est reléguée dans l'allusion aux *ribelli, audaci avventurier*.

<sup>53</sup> Il n'a pas été accepté comme partenaire dans la politique matrimoniale des puissances catholiques (d'où le mariage de son héritier avec une Mecklembourg protestante).

<sup>54</sup> L'Angleterre, inquiète de voir la France rivaliser avec elle en Méditerranée par la prise d'Alger, n'a pu que favoriser le renversement de la branche aînée (et ne s'attendait sans doute pas à voir Louis-Philippe continuer l'implantation en Algérie).

## *Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi*

passé, les ingérences dans la politique étrangère ne sont pas conseillées. Romani cependant était manifestement intéressé par les changements de dynastie et les complots qui les entourent : il venait d'en traiter dans *I Normanni*. Mais il avait été prudent : la succession de l'enfant Terigi n'était pas réglée, l'accession au trône d'Eudes/Odone, pas mentionnée ; la fin de l'œuvre était centrée sur la mort d'Osvino, la douleur de ses parents, un instant réunis pour se séparer à jamais, et le désespoir de Berta, qui restait seule. Et tous les personnages, sauf Odone, étaient imaginaires. Aménager la pièce de Bis était plus complexe. Pour Weatherston et Black, et apparemment pour Danilo Profumo, Romani se serait cru capable de tromper la censure et Profumo ne lui ménage pas les critiques : *La censure est toujours obtuse et stupide, mais ici Romani avait tout fait, dirait-on, pour aller chercher des difficultés. Romani, comme on le sait, était paresseux et arrogant, se considérait comme un génie et travaillait avec une lenteur exaspérante, mettant à dure épreuve la patience des compositeurs... Mais pour Ugo, conte di Parigi, il s'était montré plus rapide que d'habitude*<sup>55</sup>. La paresse et la lenteur prétendues de Romani pourraient bien en réalité être du surmenage : il a écrit 90 livrets, dont quarante de 1827 à 1833. Rien d'étonnant à ce qu'il ait eu du mal à tenir les délais. Mais en vieux routier, il savait ce qu'il ne fallait pas faire et n'a sûrement jamais imaginé de conserver le meurtre effectif du roi. Il a aussi compris que le cœur de la pièce de Bis n'était pas la confrontation entre Émine et Blanche à l'acte III, mais celle entre Hugues et Charles à l'acte II, purement politique, donc indésirable et de toute façon impossible à mettre en musique. A-t-il compris qu'il changeait ainsi la portée de la pièce et l'a-t-il changée délibérément ?

On peut s'étonner que les censeurs n'aient pas senti la contemporanéité du livret, tel qu'il reste. Peut-être, parce qu'il était loin des idées de sa source, leur a-t-il paru inoffensif et n'ont-ils pas vu qu'il pouvait y avoir toujours ingérence ? En l'absence du livret original et des documents de la censure, on est réduit aux conjectures. Les modifications décelables ont assez peu d'importance politique. Que Carlo, oncle du roi, soit devenu *Folco d'Angio, prince du sang*, est historiquement cocasse, mais facile à expliquer : une parenté éloignée atténue l'horreur de ses machinations et la censure s'efforce d'éviter les situations trop noires, que Romani lui-même n'aimait pas. On avait admis une telle situation dans *Amleto*<sup>56</sup>, mais ce Danemark légendaire était aussi lointain que les royaumes antiques, pour lesquels on tolérait ces écarts. Les admettre pour des personnages réellement historiques était une autre affaire. Tous les princes d'Europe descendaient de Charles de Lorraine, les censeurs ne devaient pas l'ignorer. Le changement de prénom s'explique plus simplement encore : un frère cadet de l'empereur François II s'appelait Charles, il fallait éviter une assimilation impertinente<sup>57</sup>. L'obscurité relative du crime d'Emma ne surprend pas non plus. La censure n'aime pas les assassinats de maris par leurs épouses, même entre particuliers, et elle aime encore moins les régicides.

La grande différence entre Bis et Romani, celle qui fait basculer le sens politique de l'œuvre, c'est que dans l'opéra le roi ne meurt pas. Qu'Ugo n'ait pas à

---

<sup>55</sup> Plaquette de l'enr. Dynamic.

<sup>56</sup> Mercadante, Romani, Sc. 26.12.1822.

<sup>57</sup> On sait que la censure napolitaine changea *Bianca e Fernando* (Bellini, Romani, SC 30.5.1826, et Gènes 7.4.1828) en *Bianca e Gerlando*, pour éviter l'utilisation du prénom du roi.

affronter Folco pour la succession accentue l'impression légitimiste. Le régicide n'était pas rigoureusement interdit par la censure<sup>58</sup>, mais de toute façon la mort de Luigi semble impossible à introduire dans l'opéra. Il *fallait* finir par un air de la *prima donna*, et quand celle-ci est Giuditta Pasta, pour qui Romani venait d'écrire trois triomphes, pourquoi aurait-il voulu éluder la tradition ? La fin était donc nécessairement la mort de Bianca, mais comment alors caser celle de Luigi ? La dernière partie, avec les projets de meurtre de Bianca, son revirement quand elle surprend les plaintes d'Emma et son choix du suicide quand elle entend le chœur nuptial, constitue une parfaite progression dramatique, une description logique de l'autodestruction du personnage. Comment l'interrompre par une autre mort ? Romani avait trop le sens du théâtre pour s'y tromper. Ce n'est donc pas la censure qui a fait supprimer le régicide, mais le sens dramatique, *avant* l'intervention des censeurs. On doit se résigner à ignorer ce qui, dans les modifications de la censure, a décidé Romani à ne pas signer le livret<sup>59</sup>. Il n'a peut-être pas vu que ce changement dramatique dans le dénouement, l'insistance sur la jeunesse de Luigi, l'introduction de la régence d'Ugo modifiaient totalement la portée politique de l'opéra. S'en serait-il soucié ? La nécessité de transférer l'intérêt final de Luigi à Bianca amène à s'interroger sur les desseins des auteurs.

### D'UNE TRAGÉDIE POLITIQUE A UN DRAME PASSIONNEL ?

Bis a voulu écrire une tragédie politique : le vrai sujet est donné par le sous-titre, *Le dernier des Carlovingiens*. C'est la fin d'une dynastie, la lutte pour le pouvoir. Les conflits sentimentaux intéressent médiocrement l'auteur : dès 1817, il se vantait de proposer avec *Lothaire*<sup>60</sup> une pièce sans intrigue amoureuse et sans rôle féminin<sup>61</sup>. L'amour a un rôle minime dans *Blanche d'Aquitaine*. Louis n'aime guère sa femme. Blanche aime Hugues, mais surtout le pouvoir<sup>62</sup> : mourante, c'est encore au pouvoir qu'elle pense, *Tu m'immoles, Capet, et moi je te couronne*. Hugues aime peut-être Blanche, mais on peut en douter (même Gontran, qui monte toute la machination à ce sujet, se borne à dire, cyniquement, *Blanche est reine, il répond à sa flamme*) : quand à l'acte III elle lui fait savoir qu'on soupçonne une intrigue entre eux, il reste incertain, *Quel trouble égare ses esprits ! Mon cœur, mon faible cœur, craint de l'avoir compris. Oserions-nous tous deux ? Louis vient, je frissonne ! Mais restons, je le dois, son péril me l'ordonne*. C'est tiède et nous n'en saurons pas plus. Quand Blanche avoue avoir tué Louis, Hugues horrifié la traite de *Frédégonde* (elle se veut Brunehaut) et l'incite à mourir ; s'il a éprouvé le moindre amour pour elle, il s'en est vite guéri. Isabelle n'aime personne. Il s'agit uniquement de savoir qui va régner. Difficile dans le théâtre parlé, une telle gageure est alors pratiquement intenable à l'opéra : ce sera une des causes invoquées pour expliquer l'échec relatif du *Macbeth* de Verdi quinze ans plus tard en 1847. Romani a modifié et enrichi le canevas de Bis, faisant d'un conflit pour le pouvoir un drame d'amour aux multiples

<sup>58</sup> Voir « Rose ou noir à l'opéra ».

<sup>59</sup> En dehors des changements déjà indiqués, on sait que l'ordre des scènes a été modifié : le duo Ugo-Adelia suivait initialement le duo Bianca-Adelia. Certains changements ont sans doute été faits à la demande de Pasta : l'air final a été raccourci de moitié, mais l'air d'entrée ajouté.

<sup>60</sup> Il s'agit du conflit entre Louis le Pieux et ses fils, surtout l'aîné Lothaire.

<sup>61</sup> L'idée d'une pièce sans rôle féminin avait déjà été réalisée par Baour-Lormian dans *Omais*.

<sup>62</sup> Elle se compare plusieurs fois, assez obscurément, à Brunehaut ou Frédégonde.



## Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi

facettes. Mais cela amenait à atténuer l'aspect politique et à accentuer d'autres éléments.

Luigi est ici un rôle-clé. D'après les usages du temps, entre la basse de Folco, dont la profondeur suggère le traître, et le ténor héroïque d'Ugo, Luigi est obligatoirement un rôle travesti, un *musico* (mezzo-soprano ou contralto). Après le déclin des castrats, les *musicisti* sont peu à peu spécialisés dans les personnages physiquement ou psychologiquement fragiles, « innocents » ou très jeunes gens<sup>63</sup> : *Amleto* (Hamlet) de Mercadante tend à unir les deux aspects<sup>64</sup>. La voix fait ressortir ici la jeunesse du personnage, le trait dominant de Luigi, celui qui le rapproche le plus d'« Henri V ».

Les *convenienze* obligeaient aussi Romani à faire de l'insipide Isabelle un rôle digne de Giulia Grisi. Il fallait donc un double « triangle » amoureux, Luigi-Bianca-Ugo et Bianca-Ugo-Adelia. Ugo peut aimer sans remords (Adelia aussi, puisque sans le savoir elle obéit à son père mort) : n'ayant plus pour Bianca l'ombre d'un attachement équivoque, il est le vrai héros sans peur et sans reproche, le défenseur naturel de la légitimité. Enfin Romani et surtout Donizetti ont inversé les priorités. Donizetti veut des passions, de l'amour, même s'il sait les traiter avec humour (à la fin de l'air de Bianca, il a dessiné en marge une tête de mort et des tibias croisés, avec l'inscription *convulsioni e morte*). Peu lui importe, semble-t-il, le destin du royaume franc : il vient de régler avec quelque fantaisie le sort de divers pays, l'Angleterre saxonne avec *Alfredo il Grande*, l'Espagne mauresque avec *Zoraide di Granata*, *Alahor di Granata* et *Elvida*, Golconde dans *Alina, regina di Golconda*. C'est Bianca qui l'intéresse, non Ugo ou Luigi. Le titre prévu, qui figure sur le manuscrit de l'ouverture, était *Bianca d'Aquitania* et convenait mieux au sujet que le titre finalement adopté (on ne sait pourquoi : peut-être parce qu'Hugues Capet était plus connu ?). Bianca offre au musicien un large éventail psychologique : ambitieuse déçue, aimée d'un fiancé qu'elle déteste, amoureuse frustrée, jalouse furieuse, meurtrière d'intention, affolée par la crainte du remords, elle trouve dans le suicide l'issue de son égoïsme forcené. Seule la folie lui manque, de peu, d'ailleurs, dans l'hystérie finale<sup>65</sup>. Mais au contraire de l'héroïne de Bis, elle se soucie peu de politique, comme probablement Donizetti lui-même. Celui-ci en effet s'est fait en partie le complice objectif de la censure pour simplifier et recentrer le livret : c'est lui qui a supprimé le récitatif de Folco sur les ambitions d'Ugo, qui a dédaigné d'écrire un air pour Ugo et laissé sans musique le chœur des guerriers<sup>66</sup>. Il avait fait un opéra politique avec *Anna Bolena*, que Mazzini qualifiait d'épopée musicale<sup>67</sup>. Avec le sujet d'*Ugo*, Romani lui proposait apparemment d'aller plus loin,

---

<sup>63</sup> Pippo (Rossini, *La gazza ladra*), Pierotto (Donizetti, *Linda di Chamounix*), Garzia (Donizetti, *Sancia di Castiglia*), Ascagne (Berlioz, *Les Troyens*), le tsarévitch (Moussorgski, *Boris Godounov*), Siebel (Gounod, *Faust*)... Ils ont d'abord remplacé les castrats dans les rôles d'amoureux, mais vers 1830 ceux-ci sont de plus en plus confiés à des ténors, peut-être en partie parce que Paris reprend une place importante en matière d'opéra et que la tradition française est hostile aux travestis.

<sup>64</sup> Peut-être cette voix convient-elle mieux à la complexité et à la fragilité du personnage que le baryton adopté par A. Thomas.

<sup>65</sup> Sur Bianca, F. Portinari, « Dal melodramma « storico » alla commedia romantica », *Gaetano Donizetti* (collectif), Milan 1983, p. 98-99.

<sup>66</sup> De même dans *Maria de Rudenz* (1838), il omettra les éclaircissements sur une intrigue obscure que Cammarano avait soigneusement (bien que brièvement) insérés.

<sup>67</sup> En 1836 (*Filosofia della musica*, rééd. Rome 1954, p. 180).

d'approfondir le grand opéra historico-politique à l'italienne, en suivant la voie tracée par Rossini dans *Maometto II*. Donizetti paraît préférer s'orienter vers des sujets plus intimistes<sup>68</sup> ; en attendant Verdi, l'opéra politique semble être français, avec Meyerbeer et, malheureusement, l'usine à livrets de Scribe.

Mais la concentration sur le conflit sentimental n'est peut-être pas étrangère à l'échec d'*Ugo*. Selon Jeremy Commons, le livret, une fois dépolitisé, explorerait trop les mêmes émotions que *Norma*, en particulier la jalousie, mais le sujet de *Norma* serait plus grand et plus riche. Le public, qui venait de découvrir *Norma*, aurait été déçu de ce manque d'originalité. Ces ressemblances sont pourtant superficielles, voire purement formelles. *Norma* et *Ugo* commencent par une scène pour basse et chœur, mais dans des situations très différentes : Orovèse inspire les druides, Folco ironise à part sur les prières des guerriers, l'un chante « avec » le chœur, l'autre « contre ». Le duo Bianca-Adelia, dans sa fin, peut évoquer ceux de *Norma* et d'Adalgise : on y parle de consolation, de paix à retrouver. Mais Bianca, ignorant la douleur d'Adelia, espère un soulagement égoïste, tandis qu'Adelia veut la consoler en cachant sa propre souffrance. Rien qui ressemble au partage profond de la douleur entre Adalgise et Norma, dont chacune connaît la douleur de l'autre et tente d'en assumer la charge. La scène entre Emma et Bianca, malgré ses échos belliniens, est un duo entre belle-mère et bru, non entre rivales (elles ne sont même plus rivales pour le pouvoir). L'attitude maternelle d'Emma pourrait rappeler le premier duo de *Norma*, certes pas le second. De toutes façons ce passage a été coupé à la création (et restauré seulement en 1977), les Milanais n'ont donc pas pu faire des comparaisons. Reste le trio de la prison : Bianca vient de découvrir que sa sœur est sa rivale, et éclate en malédictions. On est pourtant très loin du trio qui clôt l'acte I de *Norma* après une révélation comparable. C'est Adelia qui ouvre le trio, avouant qu'elle a aimé Ugo en le voyant, sans savoir que Bianca s'en éprenait en même temps ; la révélation la fait souffrir, elle aime toujours Ugo, mais ne veut de mal à personne. Ugo confirme ces propos, conseillant à Bianca de rassurer un roi qui l'aime et de faire son devoir. Bianca, murée dans sa rancune, espère seulement qu'ils souffriront comme elle. Rien de commun avec le trio de *Norma*, où la druidesse invitait Pollion à trembler, tandis qu'Adalgise s'effrayait et que Pollion défiait Norma en lui rappelant sa propre culpabilité. La colère de Norma est juste, envers celui qui l'a trompée (Bianca s'est trompée elle-même) ; les défis de Pollion, qui se sait dans son tort, contrastent avec la modération d'Ugo, qui n'a rien à se reprocher ; seules Adelia et Adalgise peuvent se ressembler par leur innocence et leurs larmes ; même le rôle des chœurs est différent, les Gaulois appellent Norma du dehors à son rôle de prêtresse, les guerriers font irruption pour libérer Ugo. Faut-il penser que le public de la Scala, comme Stendhal, ne lisait pas (ou peu) les livrets et n'a retenu que deux trios avec chœurs, entre deux femmes et l'homme qu'elles aiment toutes deux ? Car là est la vraie ressemblance, mais on peut en dire autant de bien des opéras ! La psychologie des personnages, elle, diffère profondément. Mais avant d'y venir, il faut comparer *Ugo* à l'autre opéra de Donizetti monté à la Scala

---

<sup>68</sup> Comme *Lucia di Lammermoor* où l'aspect politique est expédié en dix lignes. Même *Maria Stuarda* ou *Roberto Devereux*, malgré le caractère royal des protagonistes, délaissent largement la politique au profit du conflit amoureux. Seuls les opéras parisiens ré-inversent ou rééquilibrent les deux éléments (*Marino Falier*, *La Favorite*, *Dom Sébastien*), dans le style du grand opéra français.

## *Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi*

cette saison-là, *Anna Bolena*, sur un autre livret de Romani, et qui a pu nuire à *Ugo* : même expurgé des thèmes politiquement dangereux, *Ugo* courait un risque, celui d'être, sur le plan politique, le négatif d'*Anna Bolena* (et non plus le double, comme on le dit pour *Norma*).

En ce temps où l'histoire anglaise est à la mode, *Anna Bolena* romance la fin du second mariage d'Henri VIII Tudor. Enrico (Henri VIII), las de sa femme, veut s'en débarrasser pour épouser une des filles d'honneur, Giovanna (Jeanne Seymour). Il rappelle d'exil Percy, jadis épris d'Anna, espérant une occasion de compromettre la reine (la justice alors le libèrera). Anna, délaissée sans savoir pour qui, regrette d'avoir par ambition préféré le roi à Percy et se trouble en revoyant celui-ci. Smeton (Mark Smeaton), page musicien de la reine (qu'il aime sans espoir), s'introduit dans l'appartement d'Anna pour y remettre un portrait qu'il a dérobé. Caché, il entend Rochefort (Georges Boleyn, lord Rochford) persuader sa sœur de recevoir Percy, il entend l'aveu de Percy et les refus d'Anna, voit Percy tirer son épée pour se tuer, croit qu'il veut frapper la reine et se précipite en dégainant, alors qu'Enrico survient, suivi de toute la cour. Le roi accuse Percy et Smeton d'être tous deux amants d'Anna et la découverte du médaillon volé lui donne un prétexte. Sans écouter Anna, il la fait incarcérer avec Percy, Rochefort et Smeton. Sous la torture, le page avoue. Le tribunal condamne tous les accusés, bien que Giovanna intercède pour Anna et que Percy prétende avoir été l'époux légal d'Anna, par leur ancien engagement. La reine a découvert sa rivale, mais lui pardonne : Enrico est seul coupable. Condamnée, Anna perd la raison. Quand Percy, Rochefort et Smeton la rejoignent pour aller à la mort, elle croit aller à son mariage. Mais elle entend des bruits de fête, on acclame déjà la nouvelle reine. Recouvrant la raison, Anna refuse de maudire la *coppia iniqua* ; elle pardonne pour recevoir le pardon divin et tombe morte à l'arrivée des hallebardiers (au mépris de l'Histoire).

*Anna Bolena* narre de tristes amours ; même Giovanna, qui épouse le roi, ne trouve plus le bonheur au prix de tant de sang. Mais la politique, qui reste à l'arrière-plan dans *Norma* malgré les passages patriotiques, est ici omniprésente. Elle éclate dans le premier finale avec l'entrée d'Enrico outragé, *Destre armate in queste soglie, In mia regia nudi acciar*, puis le cri d'Anna, *Giudici... ad Anna ! Ah, segnata è la mia sorte Se mi accusa chi condanna*. Elle s'affiche au procès : pour Anna, la justice est muette à la cour d'Enrico, qui répond *Ella a tacersi apprese Quando sul trono inglese Ceder dovette il loco Una regina a te*. Allusion à Catherine d'Aragon, *l'infelice Aragonese* dont Anna elle-même évoque dans sa prière la souffrance qu'elle comprend désormais. La justice cède à la raison d'État, comme le dira, dans un autre livret de Romani, le conseiller de Philippe Visconti<sup>69</sup>. Les sentiments des protagonistes peuvent changer, les aspects politiques fondamentaux restent identiques. Enrico veut changer de femme comme Bianca de fiancé, il sait qu'Anna et Percy s'aiment encore et construit le piège qui va les

---

<sup>69</sup> Bellini, *Beatrice di Tenda*, Romani, Fen. 16.3.1833. Beatrice, veuve, a épousé Filippo et lui a donné le pouvoir. Il veut régner seul et épouser Agnese, qui aime secrètement Orombello, épris de Beatrice. Agnese croit découvrir un adultère, qu'elle dénonce (en fait Beatrice n'aime pas Orombello, dont elle ignore les sentiments). Torturé, Orombello avoue et dit Beatrice coupable, puis se rétracte, en vain. Beatrice nie sous la torture et meurt en pardonnant à tous ; Agnese, trop tard, a intercédé pour elle. Beatrice n'aime que son peuple et le souvenir de son premier mari : le second l'a déçue et elle se repent de lui avoir livré le sort de ses sujets.

broyer, avec l'aide d'Hervey, comme Charles et Gontran chez Bis voulaient piéger Hugues et Blanche, comme Folco piège Bianca, Luigi et Ugo. Mais dans *Anna Bolena*, tous les personnages sont coupables, plus ou moins gravement, même Rochefort qui a encouragé l'ambition de sa sœur : on ne trouve pas l'innocence d'Ugo, Adelia ou Luigi, mais une rédemption des coupables, Enrico excepté, qu'*Ugo* ignore, sauf pour Emma.

Là est le point crucial de la comparaison entre ces livrets qui offrent presque tous les thèmes chers à Romani, amour, rivalité, ambition, amitié, trahison, complot, rédemption. Pour ne pas refaire trois fois la même chose<sup>70</sup> dans la même ville, il fallait privilégier certains éléments. Plutôt qu'un conflit essentiellement politique (comme dans *Beatrice di Tenda*), Romani a traité surtout un drame passionnel, en accord avec le tempérament de Donizetti. La différence entre *Ugo* et *Norma* ou *Anna Bolena* est dans la psychologie des personnages (non dans les situations) et dans le traitement d'un aspect essentiel du néo-classicisme de Romani, la *catharsis*. Norma est doublement coupable : prêtresse, elle a violé ses vœux ; Gauloise, elle trahit son pays, calme ou excite le patriotisme des guerriers selon qu'elle veut sauver ou punir Pollion. Mais elle est généreuse, l'égoïsme ne fait que l'effleurer, comme une forme de désespoir : elle reconforte Adalgise, la libère de ses vœux et (trait exceptionnel) en découvrant leur rivalité, c'est Pollion qu'elle blâme : elle ne pense que tard à se venger d'Adalgise, pour faire trembler Pollion. Pas plus qu'elle n'a pu tuer ses fils pour punir leur père, elle ne se résout à sacrifier celle à qui elle vient de jurer une amitié éternelle. Son aveu, l'extraordinaire *Son io*, est une délivrance et, en même temps que le signal de sa mort, le début de son triomphe : elle reconquiert Pollion et l'affection de son père, sauve ses enfants et sa confidente<sup>71</sup> et meurt apaisée et heureuse. La rédemption par l'amour trouve, bien avant le *Ring*, une parfaite illustration, accompagnée d'une classique contagion d'héroïsme : Pollion, qui malgré la beauté de son air faisait triste figure, est racheté à son tour et Adalgise, coupable envers son dieu, son pays et (involontairement) Norma, s'est déjà rachetée en renonçant à son amour. Anna Bolena aussi, coupable envers Percy, qu'elle a abandonné par ambition, envers Catherine d'Aragon à qui elle a volé son mari, envers Enrico qu'elle a épousé sans l'aimer, accède à la rédemption par la souffrance et le pardon. Elle maudit sa rivale inconnue, *Sul guancial del regio letto Sia la tema ed il sospetto, Fra lei sorga e il reo suo sposo Il mio spettro minaccioso, E la scure a me concessa Più crudel le neghi il Re*. Mais quand Giovanna terrifiée avoue et la supplie, elle pardonne, *la tua grazia or chiedo a Dio*. Et au dernier moment, quand lui parviennent les échos du cortège nuptial, elle redit son pardon, avec un souvenir évident du *Pater* : *Coppia iniqua, l'estrema vendetta Non impreco, no, in quest'ora tremenda, Nel sepolcro che aperto m'aspetta, Col perdono sul labbro si scenda, Ei m'acquisti clemenza e favore Al cospetto d'un Dio di pietà*.

---

<sup>70</sup> *I Normanni a Parigi* contient les mêmes thèmes, mais l'amour y est traité autrement : celui d'Odone pour Berta est platonique et se sacrifie. Celui de Berta et d'Ordamante (son premier mari), englué dans les malentendus puis le remords (Ordamante a trahi et se trouve en partie responsable des malheurs de Berta), ne renaît que pour se sacrifier. L'œuvre de toute façon n'était pas écrite pour Milan.

<sup>71</sup> Dans la tragédie de Soumet au contraire elle tuait les enfants.

## Blanche d'Aquitaine et Ugo conte di Parigi

Pas de rédemption pour Bianca, qui ne la cherche même pas. Au contraire d'Antonina qui implore son pardon mais n'a pas le temps de le recevoir<sup>72</sup>, Bianca est de ces héroïnes donizettiennes enfermées dans leur passion et qui ne regrettent que leur échec<sup>73</sup>. Tandis que tous prient pour elle, le désir de vengeance reste sa seule pensée, *Di che amor io t'abbia amato, Di quel odio io t'odii adesso, Tel palesa il nero eccesso, La mia morte, il mio furor. Spera pure, o core ingrato, Gioia spera da costei... Io morendo lascio a lei E quest'odio e questa amor*. Par un raffinement de haine, elle lègue à sa sœur, dont elle n'a pas cherché à connaître les sentiments mais que désormais elle déteste, le soin de cette vengeance posthume. Bien que le texte, très elliptique, manque de clarté, elle semble espérer la perpétuation de la fatalité qui a pesé sur Lotario et Luigi et qui poursuivrait aussi Ugo, le dédain et la trahison d'une *superba e rea consorte* : un souhait que le caractère d'Adelia voue à l'échec, mais Bianca ne tente pas de comprendre les autres. Romani a trouvé chez Bis ce monumental égocentrisme (Blanche voulait Hugues et le pouvoir, l'un par l'autre et pour l'autre), mais l'a amplifié en donnant à Bianca pour rivale une sœur qui n'est plus l'instrument inconscient ou larmoyant des machinations d'autrui. Ce thème, curieusement assez rare à l'opéra, de la rivalité de deux sœurs, aurait pu amener une évolution de la jalousie : Bianca aurait pu pardonner, comme Anna et Norma, à une rivale ici tout à fait innocente et se sacrifier, comme Elaisa, Gioconda<sup>74</sup> ou Norma. Romani a préféré garder à Bianca le caractère de Blanche. Ainsi fermée sur elle-même, elle évoque les jalouses raciniennes, Ériphile ou Hermione. Parmi les héroïnes d'opéra, c'est surtout à Ermione<sup>75</sup> qu'elle ressemble. Comme elle, elle est prête à dévaster un pays pour satisfaire sa passion.

Pas de rédemption non plus pour Folco, même si nous ignorons ce qu'il devient. Emma en revanche semble en partie rachetée par son repentir et sa tentative pour sauver Bianca. Luigi rachète aussi les excès que Folco lui a inspirés. Mais la catharsis reste faible, Ugo et Adelia n'en ayant pas besoin. Si l'on relève que Luigi, Emma et Folco n'ont pas d'équivalent dans *Norma* (rien ne rapproche le traître du père noble, sinon le chanteur qui les a créés), force est de conclure qu'entre *Norma* et *Ugo*, il y a plus de différences que de similitudes et que l'échec d'*Ugo* ne peut être imputé à un auto-plagiat de Romani (Donizetti de son côté n'a emprunté qu'à des œuvres inconnues à Milan<sup>76</sup>). Malgré la censure, Romani a enrichi et humanisé

---

<sup>72</sup> Donizetti, *Belisario*, Cammarano, Fen. 4.2.1836 : Bélisaire meurt avant de répondre à la supplication de sa femme, que tous maudissent.

<sup>73</sup> Fausta (*Fausta*, Gilardoni, Tottola et cp, SC 12.1.1832) s'empoisonne et meurt sans remords, *Qui resti il nome mio Esempio di terror, L'ultimo pianto è questo Che versan gl'occhi miei... Pianto d'amor funesto, d'un disperato amor*. Parisina (*Parisina*, Romani, Florence 17.3.1833) ne peut plus prier, ses derniers mots sont une déploration de celui qu'elle aimait et une malédiction pour son mari qui a fait tuer Ugo (son propre fils). Eleonora (*Rosmonda d'Inghilterra*, Romani, Florence 27.2.1834) rejette sur son mari la responsabilité de son crime. Maria (*Maria de Rudenz*, Cammarano, Fen. 30.1.1838) pardonne à Corrado mais se juge damnée et meurt désespérée.

<sup>74</sup> Mercadante, *Il giuramento*, Rossi, Sc. 11.3.1837, Ponchielli, *Gioconda*, Boito, Sc. 8.4.1876, d'ap. Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*.

<sup>75</sup> Rossini, *Ermione*, Tottola, SC 27.3.1819. Voir « Rose ou noir à l'opéra ».

<sup>76</sup> J. Commons, l. c. : emprunts à *Elisabetta al castello di Kenilworth*, SC 6.7.1829, *Imelda de Lambertazzi*, SC 23.8.1830, *Francesca di Foix*, SC 30.5.1831, et *Fausta*.

## Marie-Bernadette Bruguière

les froides marionnettes de Bis ; même Ugo a plus d'épaisseur humaine que Hugues : au moins n'est-il pas un simple déclamateur de pamphlets électoraux.

Au total, malgré les énigmes qui entourent son texte original, *Ugo, conte di Parigi* reste un opéra aux personnages intéressants, dont le contenu politique ne manque pas d'une certaine richesse, même s'il est traditionnel, et qui surtout contient quelques très belles pages de Donizetti. On ne peut qu'espérer l'entendre enfin un jour à Paris (ou, pourquoi pas, à Toulouse ?).

VENISE

Cité d'Orient surgie comme un mirage des brumes de l'Adriatique, ville née telle Aphrodite de l'écume des flots, *souveraine des mers dont on la vit sortir*<sup>1</sup>, ville du carnaval, des masques galants et des fêtes somptueuses, Venise paraît le cadre naturel des plaisirs et des amours. Plus que toute autre ville, elle est femme ou perçue comme telle, non pas orgueilleuse ou austère comme Rome et Florence, mais souveraine *et* voluptueuse, comme l'a peinte Véronèse au plafond du palais des Doges. Si le romantisme, pour une fois en accord avec l'histoire<sup>2</sup>, en a fait la ville des courtisanes, si Hugo et Donizetti y ont amené Lucrece Borgia pour un tragique carnaval, c'est que chez les peintres vénitiens, quel que soit le sujet, les femmes évoquent plus souvent l'*Amour profane* que l'*Amour sacré* du Titien. Changeantes, frivoles, fascinantes, instruments d'un destin qui les dépasse et qui souvent les broie, elles sont les alouettes de Dappertutto : *Scintille, diamant, L'alouette et la femme, À cet appât vainqueur, Vont d'un élan du cœur. L'une y laisse la vie Et l'autre y perd son âme*. Venise, avec le miroir paisible de sa lagune, est le diamant et la femme. C'est comme à une maîtresse que lui parlent les exilés : Fernando s'attriste plus de la quitter que de perdre Elena, *Di mia patria bel soggiorno, Rivederti io più non spero, Sussurar più a me d'intorno, Aure amiche, non v'udrò* ; Jacopo Foscari lui reproche sa cruauté en lui redisant sa propre fidélité, et c'est comme la reine des mers qu'il la salue, dans un véritable air d'amour où semble passer le souffle des brises de l'Adriatique, *Brezza del suol natio, Il volto a baciar voli all'innocente ! Ecco la mia Venezia ! Ecco il suo mare !... Regina dell'onde, io ti saluto !... Sebben meco crudele, Io ti son pur de'figli il più fedele. Dal più remoto esilio, Sull'ali del desio, A te sovente rapido Volava il pensier mio ; Come adorata vergine Te vagheggiando il core, L'esilio ed il dolore Quasi sparian per me*<sup>3</sup>.

Cette reine des ondes, Ann Radcliffe, mère du « roman gothique » anglais, la décrit à l'arrivée d'Emily<sup>4</sup> : *Venice, with its islets...Venise avec ses îlots, ses palais et ses tours sortant de la mer, dont la surface claire reflétait l'image tremblante*

---

<sup>1</sup> Arnault, *Blanche et Montcassin ou les Vénitiens*, 1798, I 1.

<sup>2</sup> De Montaigne à Rousseau, en passant par le président de Brosses et Montesquieu, les voyageurs évoquent cette foule de filles de joie. La loi vénitienne réglementait soigneusement la profession ; à partir du XVI<sup>e</sup> siècle au moins, les visiteurs disposaient de guides, tel le *Catalogo di tutte le principal e più honorate cortigiane di Venetia* ou *La tariffa delle puttane di Venetia*.

<sup>3</sup> Donizetti, *Lucrezia Borgia*, Romani d'ap. Hugo, Sc., 26.12.1833. Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*, Barbier d'ap. sa pièce écrite avec Carré, OC 10.2.1881 (inach., cr. posth. ; peu importe ici que cet air, ajouté à Berlin en 1905, soit d'une authenticité douteuse, malgré les multiples fragments laissés par Offenbach). Donizetti, *Marino Falier*, Bidera et Ruffini, Paris, Th. It., 12.3.1835, I 5 (créé par le « quatuor des Puritains », Giulia Grisi, Rubini, Lablache, Tamburini, et Ivanoff pour la barcarolle, acte II), repris en 1836, donné à Florence puis dans toute l'Europe, à la Nouvelle-Orléans en 1842 et à New-York en 1843. Verdi, *I due Foscari*, Piave d'ap. Byron, Rome 3.11.1844, I 2.

<sup>4</sup> *The Mysteries of Udolpho*, 1794, ch. XV, éd. Everyman 1968, p. 178 (notre trad.).

avec toutes ses couleurs. Le soleil, disparaissant à l'ouest, teintait les vagues et les orgueilleuses montagnes du Frioul d'une lueur safranée, tandis que sur les portiques et les colonnades de marbre de Saint-Marc se projetait la richesse des lumières et des ombres vespérales... La cité apparaissait plus distinctement : ses terrasses, couronnées de constructions aériennes et pourtant majestueuses, touchées par la splendeur du soleil couchant, semblaient avoir été évoquées du fond de l'océan par la baguette d'un enchanteur plutôt qu'élevées par des mains humaines. Tandis que la ville semble venir au-devant des voyageurs, sur une gondole s'élève un concert. Les couchers de soleil à Venise, Théophile Gautier les a célébrés (les édifices baignés d'ombre... ont des tons azurés, lilas, violets... au-dessus d'eux éclate un incendie de splendeurs, un feu d'artifice de rayons), Shelley les a chantés, comme John Addington Symonds dans *The Renaissance in Italy*. Henry James écrit *See how it glows with the advancing summer ; how the sky and the sea and the rosy air and the marble of the palaces all shimmer and melt together*. Nietzsche dans *Ecce Homo* identifie Venise et la musique : *Pour moi les larmes sont musique et la musique est larmes ; et je sais quelle béatitude il y a à ne pouvoir penser au Sud sans trembler à l'avance*. Mais de sombres intrigues guettent Emily à Venise, le « héros » de James veut extorquer des papiers à des vieilles filles aussi croulantes que leur *palazzo*, Auguste von Platen dans ses sonnets sur Venise voit la perfection trop mûre au bord de la destruction, Thomas Mann et Britten lient Venise, la mer, la beauté et la mort dans *Mort à Venise*<sup>5</sup>.

Ces palais merveilleux pareils à de somptueuses dentelles reposent sur des pieux enfoncés dans la vase : le contraste ne pouvait que fasciner le romantisme et ses épigones. L'ensemble fastueux bâti sur les eaux reste à leur merci : à tout moment, Venise risque de rejoindre Ys la maudite dans les légendes des cités englouties. Quant au masque du carnaval, il dissimule les joyeuses plaisanteries des héros de Goldoni tout comme de noires intrigues : quel meilleur camouflage pour un assassin<sup>6</sup> ? Et Venise n'offre-t-elle pas la solution idéale au problème classique : comment se débarrasser du corps ? La vase de la lagune s'en charge, les canaux où glisse, au son des barcarolles, la gondole des amoureux, deviennent la tombe secrète des victimes et l'on ne s'en émeut guère : *Ehi ! dalla gondola, che nuove porti ?* demande un gondolier et un autre répond *Nel canal Orfano ci son dei morti*, tandis qu'au fond, *Illuminata a festa splende Venezia nel lontano*. Contraste bien fait pour illustrer la *Préface* de « Cromwell », mais qu'on trouve dès 1699 dans *Le Carnaval de Venise*<sup>7</sup> où Rodolphe poignarde un inconnu au lieu de son rival et en 1747, de façon peut-être plus révélatrice, chez le Vénitien Goldoni : *Les Jumeaux vénitiens* s'achèvent en drame, quand Pancrace empoisonne Zanetto, l'un des jumeaux – sombre variante des *Ménechmes* ou de la *Comédie des Erreurs* de Shakespeare. Le romantisme ajoute un aspect politique : longtemps incarnation d'un régime mixte parfait, Venise change d'image au gré des alliances et bascule au XVIII<sup>e</sup> siècle. Bonaparte, fidèle à son origine génoise, se veut son Attila, l'agresse sous un prétexte

<sup>5</sup> H. James, *The Aspern Papers*, 1888. Th. Mann, *Tod in Venedig*, 1911. Britten, *Death in Venice*, Myfanwy Piper, Festival d'Aldeburgh 16.6.1973 (cf. Ch. Palmer, plaquette de l'enr. Decca 1973).

<sup>6</sup> Ni *Un Ballo in maschera* ni *Les Vêpres siciliennes* ne se passent à Venise, mais dans les deux cas, le meurtrier frappe au bal, sous le masque.

<sup>7</sup> Ponchielli, *La Gioconda*, Boito dit Tobia Gorrio, d'ap. Hugo (*Angelo, tyran de Padoue*, 1835), Sc. 8.4.1876, rév. Sc. 12.2.1880, IV. Campra, *Le carnaval de Venise*, Regnard, Paris 28.2.1699.



## Venise

futile, détruit les symboles de sa grandeur passée et favorise sa légende noire que le comte Daru expose en 1819 dans l'*Histoire de la République de Venise*, bible des romantiques, français ou non<sup>8</sup>. La Sérénissime République d'ailleurs a hérité de ses fondateurs byzantins et développé en dix siècles des institutions qui se prêtent au mystère, ses propres historiens ont joué si subtilement du mélodrame que la légende noire a fini par se confondre avec l'histoire ou par la remplacer. Le masque recouvre tout. Partout se cachent les espions des Inquisiteurs d'État ou des Dix, d'autant plus haïs qu'ils sont inconnus : tel, dans *La Gioconda*, Barnaba sous son déguisement de chanteur.

Ville où les maris se masquent pour tendre des embuscades aux épouses infidèles ou à leurs amants, les femmes pour surprendre des rivales, les politiciens pour préparer la chute de leurs adversaires ou découvrir leurs secrets, les amoureux pour rejoindre leur belle, les assassins et les sbires pour accomplir dans l'anonymat leur sombre besogne, mais ville aussi du rêve et de l'idéal, Venise est la cité de l'amour, de la volupté, de l'ambition et de la mort, les trois premiers thèmes débouchant sur le dernier par une attraction vertigineuse : s'étonnera-t-on que Wagner y ait composé le deuxième acte de *Tristan*, ce long duo d'amour, double aspiration au néant ? Que Thomas Mann, fidèle de Wagner, et Britten, wagnérien ici malgré lui, y aient placé la déchéance d'Aschenbach, qu'un amour impossible, plus que le choléra, fait glisser dans la mort ? Que l'air de *Gioconda* soit une décision de suicide, *Suicidio ! In questi fieri momenti, Tu sol mi resti, e il cor mi tenti, Ultima voce del mio destin, Ultima croce del mio cammin !... Perdei la madre, perdei l'amore, Vinsi l'infesta, gelosa febbre, Or piombo esausta fra le tenebre ! Tocco alla metà ; domando al ciel Di dormir queta dentro l'avel*<sup>9</sup> ? Que les amants les plus sombres de Donizetti, Maria de Rudenz et Corrado, aient vu leur bonheur se rompre précisément à Venise, comme le rappelle Corrado, *O veneta laguna, Stupor del mondo ed incantato specchio Del tuo ciel di zaffiro, me felice Vedesti, Ahi, breve sogno Furo i contenti miei*<sup>10</sup> ?

La fondation légendaire de Venise échappe à ce schéma<sup>11</sup>. Fuyant les Huns, des réfugiés d'Aquilée arrivent en barque dans un havre de paix où vivent des ermites, le *Rio Alto*, futur Rialto, où sera fondée, d'après la tradition, la première église de Venise, San Giacomo di Rialto. Leur chef Foresto établit là leur refuge, *Qui, qui sostiamo, propizio augurio N'è questa croce, n'è quest'altar. Ognun d'intorno levi un tugurio Fra quest'incanto di cielo e mar*. Ainsi, clame son éclatante cabalette, la patrie revivra pour la stupeur du monde, comme le phénix renaît de ses cendres, *Cara patria, già madre e reina Di possenti, magnanimi figli, Or macerie, deserto, ruina, Su cui regna silenzio e squallor ! Ma dall'alge di questi marosi, Qual risorta fenice novella, Rivivrai più superba, più bella, Della terra, dell'onde stupor*

---

<sup>8</sup> Byron dit s'en être inspiré pour *Marin Faliero*. Sur l'histoire de Venise, voir notamment A. Zorzi, *Une cité, un empire : Venise*, Paris 1980, *La République du Lion*, Paris 1988. A. Zorzi et P. Marton, *Les palais de Venise*, Paris 1989. F. C. Lane, *Venise, une république maritime*, Paris 1985. É. Crouzet-Pavan, *Venise triomphante, les horizons d'un mythe*, Paris 1999.

<sup>9</sup> *Gioconda*, IV.

<sup>10</sup> Donizetti, *Maria de Rudenz*, Cammarano, Fen. 30.1.1838, I 3. Curieusement, de ces vers destinés à flatter le public vénitien, Donizetti ne mit en musique que le premier et les deux derniers, omettant l'hommage à Venise.

<sup>11</sup> Verdi, *Attila*, Solera et Piave d'ap. Werner, *Attila, König der Hunnen* (1809), Fen. 17.3.1846.

(pr., 7). Allusion à *la Fenice*<sup>12</sup> où fut créée l'œuvre et appel *Risorgimentale* à la renaissance de la patrie italienne, mais un demi-siècle après le ravage de Venise, la censure autrichienne a pu y voir des allusions plus satisfaisantes. Verdi, à Venise, n'aurait pu utiliser la légende noire<sup>13</sup> : fiers de leur passé, les Vénitiens devaient se soulever deux ans plus tard au cri, non de *Viva Italia*, mais de *Viva San Marco*, le vieux cri de guerre de la Sérénissime.

Venise à l'opéra n'aura plus ce rôle d'asile. Ses plus prestigieux monuments verront de sombres épisodes, selon le contraste souligné par Barnaba dans son invocation au Palais des Doges, *O monumento ! regia e bolgia dogale ! Atrò portento ! Gloria di questa e delle età future, Ergi fra due torture il porfido cruento, Tua base i « pozzi », tuo fastigio « i piombi » ! Sulla tua fronte il volo dei palombi, i marmi e l'or, Gioia tu alterni e orror con vece occulta. Quivi un popolo esulta, quivi un popolo muor !* Au Palais, Falier et Foscari espèrent et souffrent dans les appartements privés. La cour, entre l'escalier des Géants et la *Porta della Carta*, voit l'émeute ourdie par Barnaba pour piéger la Cieca ; la *Saletta dei Tre Inquisitori di Stato*, le procès de Falliero ; la salle des Dix, ceux de Marino Falier et de Jacopo Foscari ; celle du Grand Conseil sans doute, le glorieux retour d'Otello. Le triomphe de Falliero se déploie devant les *Procuratie vecchie*<sup>14</sup>. Le Grand Canal, pour Commynes déjà la plus belle rue du monde, offre ses palais<sup>15</sup> pour décors : si le charmant palais Contarini-Fasan, maison de Desdémone pour la tradition, peut abriter en partie l'*Otello* rossinien, il n'est pas le palais de Contareno dans *Bianca e Falliero*, jouxtant l'ambassade d'Espagne, mais la famille « apostolique » des Contarini ne manque pas d'autres demeures<sup>16</sup>. Au palais Foscari, Lucrezia apprend l'exil de son mari. À la Ca' d'Oro se déroule la fête macabre d'Alvise Badoer. L'actuel palais Corner della Regina a remplacé en 1724 celui où était née et morte Catherine Cornaro et où se passaient les actes I et II de *La Reine de Chypre* et le prologue de *Caterina Cornaro*. La Ca' Lion-Morosini pourrait être le décor du bal de Leoni<sup>17</sup>. Sur la place Saint-Marc, Stradella enlève sa bien-aimée Léonore et le

<sup>12</sup> Incendiée en 1836, la Fenice renaissait de ses cendres, comme l'oiseau dont elle porte le nom.

<sup>13</sup> Le comte Mocenigo, directeur de la Fenice, refusa le sujet d'*I due Foscari*, parce qu'il concerne des familles vivant à Venise et que les familles Lorédan et Barbarigo pourraient souffrir de l'odieux portrait qu'on fait de leurs ancêtres (lettre à Verdi, 1.8.1843).

<sup>14</sup> Donizetti, *Marino Falier*, I 7-11, III 1-5. Verdi, *I due Foscari*, I 4 et fin., III 2 et fin. (les appartements actuels sont plus tardifs). Ponchielli, *La Gioconda*, I. Rossini, *Bianca e Falliero*, Romani, d'ap. A. V. Arnault, *Blanche et Montcassin ou Les Vénitiens*, Sc. 26.12.1819 (l'opéra se passant en 1618, le décor peut ici être authentique). *Marino Falier*, III. *I due Foscari*, finale II (la salle a été refaite après l'incendie de 1577). Rossini, *Otello*, Berio, Naples, 4.12.1816, I (le livret dit « grande salle d'où l'on voit la mer ». L'*Otello* de Rossini se passe à Venise, celui de Verdi à Chypre). *Bianca e Falliero*, I, 1-5.

<sup>15</sup> Un seul *palazzo* à Venise, celui des doges, les autres sont *casa* ou *ca'*. De même les places sont *campi* ou *campielli*, sauf la *piazza* Saint-Marc.

<sup>16</sup> Les douze familles « apostoliques » (Badoer, Barozzi, Contarini, Dandolo, Falier, Gradenigo, Memmo, Michiel, Morosini, Polani, Sanudo, Tiepolo) sont celles des électeurs légendaires du premier doge Paoluccio Anafesto en 697. La famille Contarini, seule à compter huit doges, portait *D'or à trois bandes d'azur*. Elle se ramifiait en de multiples branches et avait plusieurs palais, célèbres (Contarini del Bovolo, Contarini del Zaffo) ou moins connus (Contarini *Porta di Ferro*, et au moins six ou sept sur le Grand Canal).

<sup>17</sup> *I due Foscari*, I 2. *Gioconda*, III (construite pour un Contarini, la Ca' d'Oro est passée par héritage à des Marcello, des Lorédan, des Grimani et des Zeno, mais jamais à un Badoer). Halévy, *La reine de Chypre*, Vernoy de Saint-Georges, Paris 1841 ; d'ap. ce livret, Lachner, *Caterina Cornaro* (en all.), Vienne 19.11.1842, Donizetti, *Caterina Cornaro*, Sacchero, SC 18.1.1844, Balfe, *The Daughter of Saint-*

## Venise

Bravo<sup>18</sup> –à visage découvert, donc paradoxalement incognito<sup>19</sup>- affronte Foscari, tandis que la foule s'indigne de l'assassinat de Maffeo. Sur la Piazzetta, Jacopo Foscari fait ses derniers adieux à son épouse. À l'Arsenal, Steno insulte les vétérans. Devant Saint-Jean-Saint-Paul (*San Zanipolo*), là où s'éleva plus tard la statue du Colleone, le doge Falier rencontre les conjurés, tandis qu'à quelques pas son neveu est tué en duel par Steno. Dans le quartier aujourd'hui paisible du Castello, à Saint-Pierre -cathédrale de Venise jusqu'en 1807-, Fosca enlève Delia et les pirates tentent de dévaliser les fidèles ; dans ce même quartier sans doute –*lieu éloigné d'où l'on voit un château*- ont dû se réfugier Teodora et Violetta. Sur la place des Saints-Apôtres, Luigi embauche des hommes de main pour Foscari, pour le rapt de Violetta. À la Fenice, Massimilla apaise la controverse sur l'art du chant. Au prologue de *Consuelo*, il est tentant de voir dans la *petite place avec une église* la place Saint-Fantin, où l'église de ce nom fait face à la Fenice, puisque les personnages sont des chanteurs. À la Giudecca, près de l'église du Rédempteur, Barnaba amène Enzo libéré au palais ruiné où vit Gioconda : le choix n'est sans doute pas neutre, le Rédempteur a été bâti pour conjurer la peste de 1575<sup>20</sup>. Rares sont les villes où l'on identifie facilement tant de décors, mais ils sont ici choisis souvent pour un effet de contraste.

Après l'idylle de la fondation, c'est toute l'histoire de Venise ou de son empire que nous parcourons, à des dates précises, 1355 pour *Marino Falier*, 1457 pour *I due Foscari*, 1468 à 1473 pour *Caterina Cornaro*, 1476 pour *Maometto II*, 1618 pour *Bianca e Falliero*, 1670 pour *Alessandro Stradella*, ou plus floues, XVI<sup>e</sup> siècle pour *Otello* et *Il Bravo*, XVII<sup>e</sup> pour *La Gioconda*, *Crispin e la Comare* ou *Orseolo*, XVIII<sup>e</sup> pour *Il re Teodoro in Venezia*, *Consuelo*, *Les contes d'Hoffmann* ou les comédies de Goldoni vues par Wolf-Ferrari, XIX<sup>e</sup> pour *Massimilla Doni*, « de nos jours » pour *Le Maschere* : Venise splendide, déclinante, réduite à un décor de fête pour fantoches, ou déchue mais toujours belle, quand Vendramin s'afflige sur son destin, *Wie gut steht Lust...*, *Comme le plaisir et la joie siéent à cette ville qui, si remplie de grâces, dans le jeu des couleurs et des chants, oublie la mort qui l'a frappée ! Combien tragique est le sort de ses fils !... Où est le dernier qui reste*

---

Mark, Bunn, Drury Lane 27.11.1844, Pacini, *La regina di Cipro*, F. Guidi, Turin 7.2.1846 (l'ancien palais est connu par le plan en perspective de Jacopo de'Barbari, à l'orée du XVI<sup>e</sup> siècle). *Marino Falier*, I, 12-18.

<sup>18</sup> Flotow, *Alessandro Stradella*, W. Friedrich, d'ap. P. Duport et P.A. Pittaud-Deforges (1837), Hambourg 30.12.1844. Mercadante, *Il Bravo*, Rossi (achevé par M. Marcello, rév. Romani) d'ap. Anicet-Bourgeois, *La Vénitienne* (1834, d'ap. Fenimore Cooper, *The Bravo, A Venetian Story*, 1831, avec ajout de I 1), Sc. 9.3.1839. Même sujet pour le premier opéra de Gaston Salvayre (actuellement inaccessible), *Le Bravo*, Blavet, Paris, Théâtre National Lyrique 18.4.1877, avec Bouhy (créateur d'Escamillo et du grand-prêtre de Dagon dans *Samson et Dalila*), Lhérie (créateur de Don José), Léon Gresse et Marie Heilbronn (dont la carrière internationale fut couronnée par la création de Manon). Les personnages y changent de nom et parfois de voix : Carlo, le *Bravo*, devient Jacopo, baryton ; Pisani, Lorenzo de Montfort ; Foscari, Contarini ; Teodora, Annina ; Violetta s'appelle Tiepolo.

<sup>19</sup> En tant qu'assassin au service des Dix, il est masqué et nul ne connaît son visage.

<sup>20</sup> *I due Foscari*, III 1. Donizetti, *Marino Falier*, I 1 et II. Gomes, *Fosca*, Ghislanzoni d'ap. Capranica (*La Festa delle Marie*), Sc. 16.2.1873, rév. Sc. 7.2.1878 (l'enlèvement légendaire des fiancées à San Pietro par des pirates au X<sup>e</sup> s. était commémoré tous les ans à la Chandeleur ; le doge allait à Santa Maria Formosa, à la chapelle des *Casselleri*, fabricants de coffres, qui avaient délivré les jeunes filles). *Il Bravo*, finale III et I 1. Schoeck, *Massimilla Doni*, A. Rüeger d'ap. Balzac, Dresde, 2.3.1937 II, tab. III. Rendano, *Consuelo*, Cimmino d'ap. G. Sand, Turin, 24.5.1902. *Gioconda*, fin. III (Gioconda à Barnaba : *Se lo salvai e adducchi al lido, Laggiù presso al Redentor, Il mio corpo t'abbandono*) et IV.

*fidèle à ses sentiments, qui viendra au ciel dont il a rêvé ? Dans la sphère transparente de son idéal printanier, restera-t-il pauvrement enrhumé ? Me briserai-je pour le sauver ? Pour une vie comme la mienne ? Écouter les pierres, caresser les colonnes qui portent la Seigneurie passée ? Du vent de mer seul reçoit les baisers qui, dans les heures du matin naissant, aujourd'hui comme autrefois, déplace l'eau avec le salut d'une respiration lointaine...*<sup>21</sup>. *Death in Venice* (I 3) la livre aux touristes stupides, dès l'arrivée en bateau, *We'll meet in the Piazza, The flags will be flying, And outside San Marco The girls we'll be eyeing... Serenissima, Serenissima, Bride of the sea, True bride for me, Gossip and stroll, Eye every girl.*

Elle reste la ville des arts et de la musique : si l'opéra est né à Florence, Venise fut sa reine au XVII<sup>e</sup> siècle et au XVIII<sup>e</sup><sup>22</sup>. Mais l'ambiguïté pervertit jusqu'à l'art. Anzoleto et Corilla jalourent Consuelo dont la voix est trop belle, Corilla lui vole Anzoleto, qui oublie celle qu'il aimait depuis l'enfance. Anzoleto, perfide, arrache Consuelo à Riesenbourg et la barcarolle amoureuse ment, *Il gondolier cantava « Occhi di stella », Mal sol menzogne ei ripetava allor ! O bianca luna, o mia Venezia bella, Voi sorrideste ad un fallace amor.* Le maestro Porpora, pour l'amour de l'art, vole la lettre de Consuelo à Alberto, qui en meurt. Seule Consuelo reste pure au-dessus de la fange, fidèle en art et en amour. *Massimilla Doni* a plus d'optimisme, Massimilla sans analyser comme chez Balzac le *Mosè* de Rossini, ce qu'on ne pourrait *musicare*, expose que dans l'art et les passions, mesure et équilibre doivent régir les êtres, *Die Kunst taugt nicht, L'art ne peut être médiateur à l'égard de nos propres sentiments humains, il doit parler au monde, non à la bien-aimée... Aux possédés du sentiment, aux condamnés au cri, il n'est jamais donné de vaincre dans le royaume de l'art. Pourtant, un être sensible sera toujours incapable de chanter ce que le seul esprit a conçu et formé de façon belle. Ce parti-là aussi manquera la victoire : toujours on ne pourra dompter l'art véritable que par la seule harmonie naturelle.* Genovese, que sa passion pour la Tinti faisait chanter faux en scène avec elle, retrouve sa voix quand leur union va s'accomplir, la Tinti reprend sa place près de lui quand ils comprennent que *Die Liebe ist die Liebe, L'amour est l'amour, là comme ici*, et la Fenice recouvre harmonie et calme après l'orage des passions. Emilio, libéré d'une passade pour Tinti, évite le suicide en étant enfin l'amant de Massimilla. Massimilla, fiancée (Balzac l'avait mariée) à un homme insignifiant, trouve l'équilibre en sauvant Emilio, bien que l'opéra s'achève sur sa prière à la Vierge, demande de pardon. Vendramin, qui a amené la formation des deux couples, peut conclure, *Im grossen Spiel, Dans le jeu nous ne sommes que des figurants, obligés de se mouvoir conformément à un sens caché, et ce que nous avons expérimenté comme une perte, c'est peut-être, au fond, un gain... La fin*

<sup>21</sup> Rossini, *Maometto II*, C. della Valle, SC 3.12.1820. L. et F. Ricci, *Crispino e la Comare*, Piave (d'ap. Le Breton de Hauteroche, *Crispin médecin*, 1647, et S. Fabbrichesi, *Crispino e la comare*, 1806), Venise 28.2.1850. Pizzetti, *Orseolo*, cp., Florence 4.5.1935. Paisiello, *Il re Teodoro in Venezia*, Casti d'ap. un passage de *Candide*, Vienne 23.8.1784. Wolf-Ferrari, *Le donne curiose*, Sugana, Munich 22.11.1903, *I quattro rusteghi*, Sugana et Pizzolato, Munich 19.3.1906, *La vedova scaltra*, Ghisalberty, Rome 5.3.1931, *Il campiello*, Ghisalberty, Sc. 12.2.1936. Mascagni, *Le maschere*, Illica, Sc., Rome, Gênes, Turin, Venise et Vérone, 17.1.1901. *Massimilla Doni*, III, 5<sup>e</sup> tableau.

<sup>22</sup> Notre propos n'est pas d'étudier l'opéra à Venise. Voir H. Leclerc, *Venise baroque et l'opéra*, Paris 1987.

## Venise

*m'apparaît comme un rêve, le destin bienveillant a aidé à surmonter bien des traverses, il a assuré une voie à tous, à tous maintenant le bonheur sourit*<sup>23</sup>.

Tout n'est pas sombre à Venise. L'opéra s'est souvenu du « modèle vénitien », les comédies de Goldoni ont accédé à la scène lyrique, Strauss a entraîné Venise dans un tourbillon de valse. Après les rugissements menaçants du Lion de Saint-Marc, on retrouve la « Sérénissime »...

### LE LION DE SAINT-MARC

Le lion ailé de l'évangéliste est pacifique : son livre ouvert porte *Pax tibi, Marce, Evangelista meus*. Mais à l'Arsenal, son livre est fermé. Ce lion-là redevient le fauve en ce lieu guerrier et préside aux aspects noirs de Venise : institutions perverses, impérialisme tentaculaire, société corrompue.

#### « OUVRE TA GUEULE DE TENEBRES ! »

Le monologue de Barnaba est un exact résumé des institutions vénitiennes selon la légende noire : *Là il Doge, un vecchio scheletro, coll'accidar in testa ; sovr'esso, il Gran Consiglio, la signoria funesta ; sovrà la signoria, più possente di tutti, un re, la spia. O monumento ! Apri le tue latebre, spalanca la tua fauce di tenebre, s'anco il sangue giungesse a soffocarla, Io son l'orecchio e tu la bocca : parla !* Le régime mixte idéal n'est plus, un doge avili est dominé par des conseils secrets tyranniques.

#### « Les doges, esclaves glorifiés de la République »

Ami de Falier, Pétrarque écrivait après sa mort : *Les doges qui lui succéderont devront savoir que les doges ne sont ni des gentilshommes ni même des ducs, mais les esclaves glorifiés de la République*. Un autre doge est écrasé par la Signoria, Francesco Foscari.

#### *Marino Falier.*

Dans la splendide mise en scène du pouvoir qu'est le décor de la Salle du Grand Conseil au Palais des Doges<sup>24</sup>, une note tragique dans sa sobriété rappelle l'inflexibilité du Lion et l'ambiguïté des combats pour la liberté : sous l'*Apothéose de Venise* dont la gloire rayonne au plafond, la frise où soixante-seize portraits gravent les Fastes de la Sérénissime, offre à la place du cinquante-cinquième doge un drapeau noir barré des mots, *Hic est locus Marini Faletri decapitati pro criminibus*<sup>25</sup>. Général glorieux, vainqueur en 1346 de la septième rébellion de Zara,

<sup>23</sup> *Consuelo*, pr., II 2, III (l'opéra a largement abrégé le roman fleuve de Sand et ignoré sa suite, *La Comtesse de Rudolstadt* : la mort d'Albert était une catalepsie et le couple peut mener de complexes intrigues maçonniques : une adaptation aurait eu un intérêt politique...). *Massimilla Doni*, II, fin. 3<sup>e</sup> tableau, IV, 6<sup>e</sup> tableau.

<sup>24</sup> Une des meilleures illustrations du lien entre art et politique, avec Abou Simbel, le Nemrut Dag, Versailles et (pour le but, sinon la qualité artistique) le métro de Moscou : glorifiant Venise, les sujets sont répartis avec soin (murs, plafonds, etc). Le génie des artistes ne doit pas effacer le programme. Voir W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti del Palazzo Ducale*, Venise 1987.

<sup>25</sup> Un manuscrit de la Bibliothèque Marciane remplace aussi le portrait par la date, le blason et la légende *Marino Faliero la première année de son principat fut juridiquement privé de la vie*.

## Marie-Bernadette Bruguière

Marino Falier<sup>26</sup> fut élu sans l'avoir sollicité le 11 septembre 1354, durant son ambassade en Avignon. Sept mois plus tard, le 17 avril 1355 le bourreau tranchait sa tête en haut de l'escalier où il avait prêté serment. Son crime, tu par l'inscription pour sauvegarder la majesté de l'État : celui pour lequel, dans le Conseil des Dix naissant, il avait lui-même sans pitié traqué Baiamonte Tiepolo après 1310, avoir tenté de substituer à la république aristocratique un principat tel qu'il en surgissait dans toute l'Italie. Le chef d'une famille apostolique qui portait *semi parti d'or et d'azur et coupé d'argent*, dont deux ancêtres avaient coiffé le *cornio dogal*<sup>27</sup> et dont une aïeule avait été tenue au baptême par l'empereur Henri II, complotait avec Philippe Calendario<sup>28</sup>, son gendre le patron de navire Bertuccio Isarello<sup>29</sup> et d'autres *popolani* pour massacrer les patriciens au cri de *Viva il popolo !*

Sanudo et les chroniques ont romancé l'épisode : le patricien Michel Steno, auteur d'une inscription outrageante pour le couple dogal (*Marin Falier de la bella moier, Altri la galde e lui la mantien*), fut trop peu puni par la *Quarantia* au gré de Falier, qui chercha vengeance et fut perdu par le bavardage d'un conjuré. Byron tira de Sanudo *Marino Faliero*, tragédie historique en 5 actes créée à Drury Lane en 1821 : Falier est un héros abattu par des jaloux, le crime est celui d'une Venise mesquine dont le doge prophétise la fin. Casimir Delavigne jugea Byron à *la remorque des annalistes* et les personnages peu expressifs ; même la dogaresse Angiolina est imparfaite : *Cette Angiolina serait divine dans une élégie ; dans un drame, sa perfection est un défaut*<sup>30</sup>. Pour corser le drame, il donna à Falier des excuses privées autant que politiques. La censure de Charles X, bonne fille, tolérait à l'Opéra *La Muette de Portici* ou *Guillaume Tell*, au théâtre les brûlots orléanistes de Bis et autres, mais on ne pouvait traduire à Paris *There's not a history But shows a thousand crown'd conspirators Against the people ; but to set them free, One sovereign only died, and one is dying...*, *The King of Sparta and the Doge of Venice, Agis and Faliero* (V 3). Devenue Elena, la dogaresse est adultère ; son amant Fernando, neveu du doge, est tué en duel par Steno. Falier *voit expirer, sous le fer d'un patricien insolent, le dernier rejeton de sa famille*<sup>31</sup>. *Que lui reste-t-il à craindre ? Qu'a-t-il désormais à ménager ? C'est ici un artifice de poète auquel on ne saurait donner trop d'éloges ; car l'essentiel et le difficile tout ensemble était de satisfaire le spectateur sur les causes qui précipitent le doge dans l'abîme de l'infamie et du malheur*<sup>32</sup>. Écrit pour mademoiselle Mars<sup>33</sup>, le rôle d'Elena ne

<sup>26</sup> On écrit indifféremment Marin ou Marino, Falier ou Faliero.

<sup>27</sup> De 1084 à 1095, Vital, que les mosaïques de Saint-Marc montrent accueillant les reliques de l'Évangéliste en 1094. De 1102 à 1118, Ordelafo, qui fonda l'Arsenal, fit enrichir la *Pala d'Oro* en 1105 (il y fut représenté), envoya une escadre en Terre Sainte et périt au combat en Dalmatie. Cf. M. Barbaro, *Genealogie patrizie*, Misc. Codici di Storia Veneta, 37, Bibl. du Musée Correr, V. Lazzarino, *Marino Faliero*, Florence 1963, A. Zorzi, *La République du Lion*, p. 114-119 et 93-96. Le palais du doge n'était pas au Grand Canal (Falier a S. Vidal), mais aux Saints-Apôtres.

<sup>28</sup> Architecte et sculpteur auquel on attribue une partie du palais des Doges et ses plus beaux ornements sculptés, W. Wolters, « La sculpture figurative à Venise de 1300 à 1450 », *L'art de Venise* (dir. G. Romanelli), Paris 1997, p. 159-162.

<sup>29</sup> Une erreur de lecture au XIX<sup>e</sup> siècle en a fait Israele Bertucci.

<sup>30</sup> Angiolina est morne et bavarde. Au procès, elle répond en 59 vers aux 8 de Steno demandant pardon, médite sur les malheurs historiques, de la chute de Troie à la conquête maure de l'Espagne, et conclut enfin *Pardon is for men And not for reptiles. We have none for Steno.*

<sup>31</sup> En fait la famille s'est éteinte au XX<sup>e</sup> siècle avec Onario et Errica Falier.

<sup>32</sup> Examen critique de *Marino Falier*, C. Delavigne, *Œuvres complètes* V, Paris 1888, p. 120 s.

## Venise

pouvait guère être celui d'une sainte de vitrail. Si le drame familial quasi bourgeois fait écran à la lutte pour le pouvoir, les sympathies politiques sont claires, même avec des conjurés sanguinaires, plus « populace » que « peuple »<sup>34</sup>. Un risque toutefois : l'intérêt s'éparpille, ce doge cocu et aveugle, qui conspire pour l'honneur de sa femme et découvre son infortune au moment de la mort, frôle dangereusement le ridicule en France où, *Quand on n'est point le don Gutierre de Calderon, on est le Georges Dandin de Molière*<sup>35</sup>. Bidera, et plus peut-être le mazzinien Ruffini, tout en traduisant à peu près mot à mot maints passages, ont redonné du relief au message politique. Le doge et Bertucci sont les défenseurs de la liberté, nostalgiques d'une gloire que les patriciens négligent. Sous le roi-citoyen, combattant de Valmy, fils d'Égalité, un an avant l'inauguration de l'Arc de Triomphe de l'Étoile, tandis que l'Italie fermente, la Venise du XIV<sup>e</sup> siècle éveille des échos passés et futurs.

Au lever du rideau, Byron montrait les gardes, le doge et son neveu, attendant le verdict du procès Steno. Delavigne présentait les remords d'Elena, puis l'espoir de Fernando et du doge avant la sentence. Donizetti déploie les masses chorales<sup>36</sup> et met en scène le peuple : à l'Arsenal, les ouvriers s'affairent à réparer les galères en commentant les nouvelles, l'inscription insultante, la haine du patriciat pour le doge et pour eux-mêmes, fidèles de Falier. Ils entonnent *l'inno di Falier*, l'hymne de combat de Zara, rappel des jours de gloire. Nostalgique, Israel Bertucci chante ces temps heureux dont ne reste que le souvenir, *quella gloria era un sogno che spari*. Atmosphère *demi-solde*, positions tranchées : face aux patriciens vains et futiles, les *bons*, combattants du peuple, et leur doge glorieux. Qu'importe l'adultère de la dogaresse (Bertucci et ses amis mourront en l'ignorant<sup>37</sup>), la querelle, politique, dépasse les individus. Pour les gens de l'Arsenal, Elena est *esempio di virtù* parce qu'elle est l'épouse de leur héros, toute critique est calomnie de jaloux. Steno survient, furieux qu'on n'ait pas fini sa gondole, il veut chasser les ouvriers et gifle Israele qui ose rappeler la priorité du travail pour la patrie. Byron et Delavigne n'avaient que raconté cet outrage, attribué à un Barbaro ou à un noble anonyme (les chroniques citent un Dandolo), Bidera le met en scène et l'attribue habilement à Steno : l'insulteur de la dogaresse est aussi l'ennemi du peuple, indifférent à l'intérêt public. Presque absent chez Byron, nuancé chez Delavigne<sup>38</sup>, le futur successeur de Falier est ici bien noir, un aristocrate qui n'a rien appris face aux

---

<sup>33</sup> Elle ne le joua pas, la pièce ayant été créée à la Porte-Saint-Martin et non au Français.

<sup>34</sup> Strozzi le mercenaire rêve sang et pillage (et s'empresse d'avouer tout aux Dix). Pietro le gondolier veut devenir patricien mais adoucit ses propos féroces quand Falier désapprouve. Bertram le sculpteur est un bigot fanatique et velléitaire. Tout cela disparaît à l'opéra, Guido remplace Strozzi (nom florentin : est-ce de là que vient une variante de la liste des conjurés, *Il fiorentin scultore* pour *Beltrame scultore* ?). Il s'agit de massacrer les Dix, non le patriciat (sauf peut-être dans la fureur qui suit la mort de Fernando), et toute allusion au pillage a disparu.

<sup>35</sup> A. Dumas, lettre à M. E. delli Monti San Felice, 15.11.1864, sur le rôle du chevalier San Felice dans son roman *La San Felice* (rééd. Paris 1996, appendices, p. 1620).

<sup>36</sup> Sur les chœurs, P. Mioli, « L'opera seria », *Gaetano Donizetti*, Milan 1983, p. 74.

<sup>37</sup> Jusqu'à la brève confession d'Elena –III 9–, on pourrait croire cet amour platonique. Ils ne se voient que pour se dire adieu, le désir de Fernando de punir *l'iniquo Steno* et le rappel par Elena de l'affection du doge pour ceux *che suoi figli entrambi chiama*, tiennent plus de place que l'amour malheureux. Fernando traite Steno de menteur et proclame sérieusement *Vedrai qual dian risposta le sponse dei Falier, vedrai che sangue costa l'insulto al menzogner* (II 2).

<sup>38</sup> Chez Byron, il ne dit que les 8 vers du procès. Chez Delavigne, léger et débauché, soupirant éconduit d'Elena, il l'insulte par dépit, mais revendique au procès le seul vote de clémence.

vaillants défenseurs de Venise. Contre lui, et les Quarante qui osent presque l'absoudre, la révolte est vertueuse, Israele peut affirmer *Sorgeranno in un baleno Per punir l'iniquo Steno, Della patria disonore, Per salvar la patria oppressa, Mille brandi e mille eroi*. Au doge hésitant, il peut dire *Ov'è il tuo brando, Che salvò la patria allor ? Anche adesso un brando implora*. Et il est juste que le doge réponde *Si, avrà quello di Falier* (I 11), car les provocations s'accumulent. Au bal donné par Leoni, chef des Dix, *en l'honneur du doge*, Steno, condamné le matin à un mois de prison et un an d'exil, vient imposer à Elena ses assiduités. Reconnu, il relève le défi de Fernando tandis que tombent les ultimes scrupules de Falier, *Tante ingiurie, affanni ed ire La vendetta finirà*. Sinon, comme le répète Israele, *Giustizia è sempre inulta... O gl'indegni alfin periscano O Venezia perirà* (I 6)<sup>39</sup>. Le complot est une libération, l'union du doge et de la plèbe délivrera Venise de la tyrannie patricienne. Le Falier de Byron cherchait sa vengeance dans le peuple, le salut de Venise ne le préoccupait qu'après l'entretien avec Israele. Celui de Delavigne s'exclamait *Un peuple entier gémit : doge, ce n'est plus toi, C'est lui que tu défends ; c'est l'État, c'est la loi, C'est le peuple enchaîné, c'est Venise qui crie : Arme-toi, Dieu t'appelle à sauver la patrie* (I 6). Celui de Donizetti aussi veut *salvar Venezia*. Il n'a plus la morgue byronienne<sup>40</sup>, il s'étonne un instant de confier sa vengeance à la plèbe, mais *alla plebe soltanto osa affidarsi il Doge invendicato* (I 16). Quand les conjurés dégainent, effrayés de le voir parmi eux, son cinglant *Bell'ardor di congiurati ! Contro un veglio cento armati !* (II 3) n'exprime pas un mépris de caste, mais celui d'un soldat.

*Salvar Venezia*, fût-ce au prix d'un bain de sang, faire lever *per l'Adria il dì più bello* : le parti de Falier est patriote. Pour Mazzini, qui vit *Falier* en 1836 à Florence, la plainte d'adieu de Fernando était quelque chose *que seul peut comprendre un exilé*<sup>41</sup>. Viscéralement attaché à la reine de l'Adriatique, ce parti peut la traiter de *scoglio di pirati* (II 4) dans un instant de colère, c'est du dépit amoureux. La haine va aux patriciens, non à la cité. Il faut changer le dénouement de Byron où le doge, avec complaisance, prédit l'aviissement de Venise comme Zaccaria détaillera l'anéantissement de Babylone<sup>42</sup>. Chez Delavigne, Falier, informé de l'inscription qui remplacera son portrait, répond, ironique et vengeur, *Lorsque Venise enfin, de débauche affaiblie, Ivre de sang royal, opprimée, avilie, Morte, n'offrira plus, pour deuil, Que désespoir, Qu'opprobre aux étrangers, étonnés de la voir, En sondant ses cachots, en comptant ses victimes, Ils diront : « Elle aussi, condamnée pour ses*

<sup>39</sup> Ce quintette avec chœur qui clôt l'acte I est une création de l'opéra : il n'y a pas de bal chez Byron et chez Delavigne Elena et le doge partent, laissant Fernando seul avec Steno. De son thème principal (déjà exposé dans l'ouverture), Offenbach fera trente-deux ans plus tard l'irrésistible *Voici le sabre, le sabre de Papa* de *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (parodiant le *Al mio brando or è fidata La negata a noi giustizia*) : preuve que l'original avait marqué le public parisien (même s'il n'y avait eu que cinq représentations en 1835 -mais l'œuvre a été reprise en 1836). Celui-ci bénéficiait de plusieurs éditions (chant et piano chez Simon Richault ou Pacini, en italien, ou version française établie par Louis Douglas et divisée en 5 actes selon l'usage de l'Opéra de Paris).

<sup>40</sup> Le doge de Byron se plaît à évoquer ses ancêtres, *Tall fane ! Where sleep my fathers* (propos passés dans l'air de Fernando chez Donizetti). Israele doit se nommer et évoquer leurs combats pour être reconnu. Le Falier de Donizetti, lui, a pour Israele une amitié chaleureuse de vieux compagnon d'armes.

<sup>41</sup> *Filosofia della musica*, p. 182-183. Le duo Falier-Israele, *haletant, passionné, chuchoté*, lui paraît plein *d'une admirable maîtrise de la science musicale et de la science de la psychologie humaine*.

<sup>42</sup> Verdi, *Nabucco*, Solera, Sc. 9.3.1842, III 2.



*crimes !* » (V 2). Mais à l'aube du *Risorgimento*, un mazzinien doit donner un message d'espoir régénérateur. La malédiction des conjurés répond à la haine des Dix, *Sii maledetta, o terra, Di crudeltà soggiorno, T'abborrim sotta terra. Il sol ti nieghi il giorno, scopo di ria vendetta, Da tutti maledetta E delle gente obbrobrio Venezia diverrà, Degli empi la bestemmia morte avrà* (III 6). L'outrance des termes traduit l'amour déçu, à la malédiction succède l'air patriotique d'Israele, *Odo il suon di chi sprezza i perigli, Viva i prodi miei liberi figli, Grazie al Nume che premia il valor... Disfidate dei tiranni e del furor d'avversa sorte* : la destruction de Venise par Bonaparte sera une libération, triomphe posthume des conjurés. Israele répète les noms glorieux de Zara et de Rhodes (le public a pu penser Marengo –qui, comme Zara, avait failli être une défaite- et Austerlitz), où ses amis qu'on dit *vili* ont fait triompher les étendards de Venise. Sa cabalette est un chant de victoire, *Il palco è a noi trionfo, e l'ascendiam ridenti* : ce sang sera fécond, héros et martyrs se lèveront, qui sauront mourir ou vaincre. Placé à cet instant suprême, ce discours inspiré de Byron<sup>43</sup> prend un relief subversif : les Parisiens ont dû penser au maréchal Ney. L'impertinence visait la branche aînée, Louis-Philippe, rêvant de rallier les bonapartistes, pouvait apprécier<sup>44</sup>. Mais on comprend que la scène ait été coupée en Italie. L'ajout pour Carolina Ungher d'un air de *Sancia di Castiglia* (Elena n'ayant qu'un bref solo) a officiellement imposé la coupure pour une raison de durée ; donné par l'impresario Lanari, ce prétexte banal est transparent : même avec cet air, l'opéra ne dure que deux heures trois-quarts. Mais la tolérance des Habsbourg-Toscane avait ses limites face à la subversion ouverte<sup>45</sup>.

Falier ne s'associe ni à la malédiction ni à la prophétie. À ses derniers moments, c'est à la vanité du pouvoir qu'il pense, comme déjà dans son duo avec Israele ou face aux conjurés, *Il Doge ov'è ? Questa larva è già sparita, Sol Falier vedete in me, Quello schiavo valorato Che spezzò la sua corona Recca a voi le sue vendette Contro i perfidi oppressor... Falier vedete in me... Il Doge sparve... Or giuriam su queste spade Morte ai Dieci* (II 3) ; à la différence du Philippe II de Verdi<sup>46</sup>, ce n'est plus du mépris qu'il a pour sa fonction mais de la haine. Quand Leoni lui ordonne de déposer au pied du trône sa couronne, il la jette à terre et la piétine, *A terra, Abominata indegna Infamia, io ti calpesto* (III 8). Byron avait placé ce geste à l'annonce du verdict contre Steno, en présence du seul Bertuccio Falier, dans une sorte de rage sénile ; le doge reprenait ce *cornio, hollow bauble..., idle, gilded and degraded toy*<sup>47</sup>, rêvant de l'échanger contre un diadème royal. Le Falier de l'opéra, piétinant en public et solennellement l'insigne du pouvoir à l'instant de la mort, rejette tout pouvoir personnel, le doge du peuple s'est intégré au peuple : malgré les

<sup>43</sup> II 2, Israele à Calendaro : *They never fail who die In a great cause : the block may soak their gore... But still their spirit walks abroad... They but augment the deep and sweeping thoughts Which overpower all others and conduct The world at last to freedom.*

<sup>44</sup> Peut-être avec réserve : la création fut inexplicablement retardée (Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge 1982, p. 91, suppose l'indisposition d'un chanteur) ; le zèle des pompiers pour vérifier la sécurité le lendemain de la première (inondant le théâtre et sa machinerie) a pu être « télécommandé ».

<sup>45</sup> L'air est encore coupé dans le livret des éd. A. Barion de la *Casa per edizioni popolari di Milano*. Mais on a au moins 4 versions manuscrites et une imprimée (Chiasso, Euterpe ticinese) de l'air, avec ou sans cabalette (L. Inzaghi, « Catalogo », *Gaetano Donizetti*, p. 170-171).

<sup>46</sup> *Don Carlos*, Méry et Du Locle, Paris 11.3.1867. Les malheurs domestiques de Falier et de Philippe ont quelque parenté mais Falier pardonne, là où Philippe exige *un double sacrifice*.

<sup>47</sup> I 2. Bertuccio Falier, neveu du doge, n'est qu'une silhouette, au contraire de Fernando.

pièges des tyrans, « l'apostolat » de Mazzini a porté ses fruits<sup>48</sup>. L'esclave du pouvoir s'est dégagé de ses liens.

Un autre doge, un siècle plus tard, a illustré la formule de Pétrarque.

### *Francesco Foscari*

Au contraire de Falier, il a laissé son empreinte visible dans Venise. La majestueuse Ca' Foscari, terminée en 1452, domine la *Volta de Canal* ; au-dessus de sa loggia supérieure, les armoiries de la famille<sup>49</sup> encadrent un heaume en majesté rappelant que le fondateur du palais est doge. Aux Frari, sur son imposant tombeau, par Paolo et Antonio Bregno, quatre Vertus entourent le gisant, deux écuyers retiennent les tentures du baldaquin, qu'encadrent les armes des Foscari ; au sommet, au centre de la traditionnelle Annonciation, une figure de Christ à côté de l'âme du défunt. Mais il a surtout marqué le palais ducal : dans la cour, l'Arc Foscari, véritable arc de triomphe, ouvre le couloir vers l'extérieur ; à l'autre bout, au tympan de la *Porta della Carta*, entre le Palais et Saint-Marc, le doge est à genoux devant le Lion. Saccagé par les Français en 1797, le tympan de Bartolomeo Bon a été remplacé par une copie de Luigi Ferrari en 1885, mais de l'original reste la tête du doge âgé, *représenté de profil ; sa peau tendue sur le dessus du crâne retombe, flasque, sur les joues et le cou ; les yeux sont profondément enfoncés dans les orbites, le front, les tempes et l'attache du nez sont marqués de profondes rides. Mais, malgré ces marques du temps, le visage dégage une impressionnante force mentale. Le regard est aigu, les lèvres minces sont serrées, le doge Foscari se tourne vers le lion de saint Marc, symbole d'un État qu'il sert avec beaucoup de zèle et qui, en 1457, à la fin de sa vie, allait pourtant le congédier sans ménagement*<sup>50</sup>. Rides, regard, lèvres serrées se retrouvent dans le portrait par Bastiani, au musée Correr.

Francesco Foscari, mort à 84 ans, est une des fortes personnalités du XV<sup>e</sup> siècle vénitien et il n'est pas surprenant que son destin ait fasciné. Son dogat, le plus long de l'histoire de Venise, a duré de 1423 à 1457, couronnant une brillante carrière. Son prédécesseur Tommaso Mocenigo, redoutant en lui le guerrier, mit en garde Venise peu avant de mourir : riche et prospère, *maîtresse de l'or de la Chrétienté* grâce à la paix, qu'elle évite des conquêtes ruineuses, à tous égards néfastes ! Les électeurs ne l'écoutèrent pas et Foscari fut élu. Ce fut, d'après les *notes historiques* de Piave en tête de son livret, la cause de ses malheurs : Pietro Lorédan, son concurrent malheureux, lui fit une opposition systématique et Foscari excédé souhaita publiquement sa mort ; peu après, Pietro et son frère Marco moururent en 1439<sup>51</sup> ; on parla de poison ; Jacopo Lorédan<sup>52</sup> inscrivit dans son livre de comptes

<sup>48</sup> Chez les librettistes. Rien ne permet de dire que Donizetti partageait ces idées et l'ensemble de son œuvre en ferait douter. Ses liens de jeunesse avec le *carbonaro* Maroncelli ne suffirent pas à faire de lui un révolutionnaire ni même un homme engagé. Cf Ashbrook, *l.c.*, p. 12-13.

<sup>49</sup> Les Foscari sont, parmi les *Case nuove*, anoblies entre le X<sup>e</sup> siècle et la *Serrata* de 1297, une des maisons « ducales », bien que Francesco ait été leur seul doge. Ils portent *Semi parti-coupé au 1 de gueules au Lion de Saint-Marc en majesté d'or, au 2 d'argent, au 3 d'or*.

<sup>50</sup> W. Wolters, « La sculpture figurative à Venise de 1450 à 1530 », *L'art de Venise*, p. 222 et « La sculpture...de 1300 à 1450 », p. 172.

<sup>51</sup> La thèse de l'assassinat par Foscari ne tient pas : il n'aurait pas attendu seize ans !

<sup>52</sup> Comme les Foscari (et les Mocenigo), les Lorédan font partie des *Case nuove* ducales (ils ont eu trois doges) ; ils portent *Coupé d'or et d'azur à 3 roses de l'un dans l'autre, en fasce dans le 1, et deux et un*

## Venise

*Les Foscari me doivent deux vies.* Mais le dogat de Foscari fut brillant. Sa politique de conquête donna à Venise un territoire *de Terre Ferme* de l'Adda à l'Isonzo, des Dolomites au cours inférieur de l'Adige, puis du Pô, l'État le plus vaste d'Italie du nord, que Naples seule dépassait en étendue dans la péninsule. Deux fois, invoquant son âge, il voulut abdiquer, ce qu'on lui interdit, et il dut jurer de rester doge jusqu'à sa mort. Les malheurs vinrent de son fils survivant, Jacopo, humaniste léger, condamné pour pots-de-vin, puis à tort en 1450 pour le meurtre de son accusateur Donato ; exilé en Crète, il pria imprudemment Sforza de solliciter sa grâce. Venise ne tolérant pas qu'on mêlât l'étranger à ses affaires, il fut ramené, torturé et renvoyé en Crète où il mourut alors que le véritable assassin de Donato avouait *in articulo mortis*. Devenu l'un des Dix en 1457, Lorédan les poussa à exiger l'abdication jadis refusée, et fit élire aussitôt le nouveau doge. Rentré chez lui, Foscari mourut trois jours plus tard ; on lui fit des funérailles d'État comme s'il était en fonction et son successeur Pasquale Malipiero y assista vêtu en simple sénateur. Lorédan inscrivit sur son livre de comptes *Les Foscari m'ont payé*.

Le malheur posthume de Foscari fut peut-être d'inspirer Byron, piètre dramaturge. Comme son *Marino Faliero*, ses *Two Foscari* sont une pièce statique et froide, où les personnages se répètent et où il ne se passe à peu près rien. Quand Verdi, fasciné par le sujet (*beau, délicat et empli de pathos*), commanda un livret à Piave, celui-ci n'avait même pas, comme Bidera pour *Falier*, une adaptation plus mouvementée à utiliser et dut inventer les *épisodes sensationnels, surtout dans le premier acte*, que Verdi lui demandait. Bon adaptateur, il manquait d'imagination : ses coups de théâtre ont un effet musical, non dramatique, permettent le passage du *cantabile* à la *cabaletta*, du trio au quatuor ou du duo au trio, ou introduisent le *finale* (l'entrée impromptue de Lucrezia et de ses deux enfants au Conseil des Dix). Mais même si Verdi plus tard déclara *I due Foscari* monotones, il y composa de fort beaux morceaux et un admirable rôle de baryton pour le doge octogénaire. Politiquement, le livret ne manque pas d'intérêt.

Comme Philippe II ou Boccanegra<sup>53</sup>, voire plus encore, Foscari ressent la lassitude du pouvoir : beaucoup plus âgé qu'eux, il aspire à la mort qui seule le délivrera, *Oh, morto fossi allora, Che quest'inutil peso Sul capo mio posava ! Almen veduto avrei D'intorno a me spirante i figli miei ! Solo ora sono !... E sul confin degli anni Mi schiudono il sepolcro atroci affanni* (III 3). Il n'est pas le dernier de sa famille, il a perdu trois fils, le quatrième va partir pour toujours, mais il lui reste, avec sa bru, les enfants de Jacopo. Cela ne le console pas : ces enfants sont privés de père par la haine, et même vivant, il ne peut rien pour eux. Son pouvoir est vain : ligoté par les lois de Venise et la puissance des conseils, il est une marionnette, esclave des Dix : *O patrizi, il voleste, eccomi a voi. Ignoro se il chiamarmi ora in Consiglio Sia per tormento al padre oppure al figlio, Ma il voler vostro è legge, giustizia ha i dritti suoi. M'è d'uopo rispettarne anco il rigore, Sarò Doge nel volto, e padre in core* (Fin. II) : au procès il est impuissant. Aux reproches de Lucrezia et de Jacopo, il ne peut que répondre *Di Venezia il principe In ciò poter non ha* ou *Padre ti sono ancora, Lo credi a questo pianto ; Il volto mio soltanto*

---

dans le 2, et possèdent divers palais, sur le Grand Canal et ailleurs. Ils avaient une réputation bien établie de mauvais caractère.

<sup>53</sup> Verdi, *Don Carlos* ; *Simon Boccanegra*, Piave, Fen. 12.3.1857, rév. Boito Sc. 25.3.1881.

*Fingea per te rigor* (Fin. I et II 3). Dans l'entrevue de la prison (II 3), quand Jacopo demande *Ti rivedrò ?* la seule réponse est *Una volta. Ma il Doge vi sarà !* puisque cette dernière rencontre sera devant le conseil ; dans la prison seulement il peut, une dernière fois, dire à son fils *T'amo, si, t'amo, o misero. Il Doge qui non sono.* À peine peut-il s'affliger dans la solitude de ses appartements, tant est étroite la surveillance : *Solo ! E il sono io forse ? Dove de' Dieci non penetra l'occhio ? Ogni mio detto o gesto, Il pensiero perfino m'è osservato, Prence e padre qui sono sventurato !* (I 5)

*Le patrie leggi* doivent être obéies, même face à l'insulte suprême. Jubilant, Lorédan escorté du conseil annonce au doge qu'il est démis, *Il Consiglio convinto ed il Senato Che gli anni molti e il tuo grave dolore imperiosamente Ti chieggono un riposo, ben dovuto A chi tanto di patria ha meritato, Dalle cure ti liberan di Stato,* et réclame l'anneau ducal pour le briser. Un instant, Foscari se révolte, *Da me non l'otterrà forza mortale ! Due volte in sette lustri, Dacché Doge io son, ben due volte Chiesi abdicare E mel negaste voi. Di più, a giurar fui stretto Che Doge morirei ! Io, Foscari, non manco a' giuri miei.* Cette fois, tout le conseil prévient, *Cedi, cedi, rinunzia al potere, O il Leone t'astringe a obbedir.* Foscari a trop servi l'État pour ne pas comprendre. Il ne lui reste que la plainte, bouleversante, une des fameuses *phrases décasyllabiques* de Verdi, *Questa dunque è l'iniqua mercede Che serbaste al canuto guerriero ? Questo han premio il valore e la fede Che han protetto, cresciuto l'impero ? A me padre un figliuolo innocente Voi strappaste, crudeli, dal core ! A me Doge pegli anni cadente Or del serto si toglie l'onor !* Il donne l'anneau à un sénateur, repousse Lorédan qui veut saisir le *cornio*, et se dépouille de ses derniers insignes. Mais la torture n'est pas finie ; il entend les cloches de Saint-Marc et comprend : *Salutano me vivo il successor !* Le nouveau doge a été élu avant même l'abdication et Lorédan précise *In Malipier di Foscari S'acclama il successor,* bien que Barbarigo tente de le faire taire. Mais Foscari n'écoute plus, pas plus qu'il n'entend l'exhortation de Lucrezia au courage, la vie peu à peu se retire de lui : *Quel bronzo ferale Che all'alma rimbomba, Mi schiude la tomba, Sfuggirla non so. D'un odio infernale La vittima sono, Più figli, più trono, Più vita non ho !... Ah, morte è quel suono ! Mio figlio...* Foscari finalement tient son serment : il ne survit pas à son règne.

Le but des institutions de Venise aurait été *moins de conserver la liberté que d'empêcher qu'elle ne fût opprimée par un individu... Ainsi l'appréhension de la tyrannie d'un seul introduisit un autre despotisme, principalement appesanti sur les gouvernants, à la vérité*<sup>54</sup>. Ce despotisme qui écrase les doges, c'est celui des conseils.

« Où l'œil des Dix ne pénètre-t-il pas ? »<sup>55</sup>

Sur la façade orientale du palais des doges, Venise, couronne en tête, trône sur une plate-forme, sous les traits de la justice, entre deux lions. Elle tient l'épée de la main droite, et de la gauche, posée sur la tête du lion, un cartouche où se lit *Fortis iuste trono furias mare sub pede pono.* Sous la plate-forme, la mer pleine de

<sup>54</sup> Arnault, résumé des institutions vénitiennes en tête de la version imprimée de *Blanche et Montcassin ou les Vénitiens.*

<sup>55</sup> *I due Foscari*, I 5.

## Venise

poissons déroule ses vagues. Sous la figure, de part et d'autre, deux petits personnages, la Colère et l'Orgueil. Casqué, l'Orgueil a des oreilles d'âne : allusion, dit-on, à certains militaires<sup>56</sup>. Si cette première représentation allégorique de Venise est bien de Philippe Calendario, il y aurait là une ironie grinçante du destin. Mais cette belle image n'est pas celle que montre habituellement l'opéra.

En 1784, ce n'est pas tragiquement que les Conseils sont évoqués dans *Il Re Teodoro*, quand Sandrino présente à Teodoro une reconnaissance de dette (II 5). *O me fatene lo sborso O al consiglio dei Quaranta Me ne vado a far ricorso*, la situation est courante à l'opéra, hors de Venise, et la *Quarantia* n'effraie pas. Plus politique, la remarque sur la facilité d'arrêter un personnage douteux vaut pour bien des gouvernements, *Il governo... si varrà de questo Plausibile pretesto Per arrestarlo e ritenerlo in carcere Qual uom che instiga i popoli a rivolta E gli altrui dritti e titol regio usurpa* (II 15). L'ex-roi de Corse est un escroc politiquement encombrant, mais une fois arrêté, il est bien traité et chacun lui promet une rapide libération quand ses dettes seront payées. Au XIX<sup>e</sup> siècle, il n'en va pas ainsi.

Ce n'est pas vraiment *il gran consiglio*, la *Signoria funesta* de Barnaba qui paraît en scène, mais des conseils restreints et plus secrets, le conseil des Dix, le conseil des Trois, et leurs agents. Le secret est jugé par les conseils indispensable à la sauvegarde de Venise, *Silenzio, mistero, Venezia fanciulla Nel sen di quest'onde protessero in culla. Silenzio, mistero la crebber possente De'mari signora temuta, prudente Per forza e sapere, per gloria e valor. Silenzio, mistero la serbino eterna, Sien l'anima prima di chi la governa, Ispirin per essa timore ed ardor*. Ces conseils effrayent jusqu'à leurs auxiliaires. Pisani, chancelier des Trois, devine l'innocence de Falliero, mais craint pour lui, *Chi sarà si forte Di alzar per lui la voce ? A noi non spetta Inmanzi a questi giudici temuti Che vedere, tremar, e starsi muti*. La crainte s'étend hors de Venise : à Domenico qui lui vante sa ville, la Grecque Haydée répond *Mais vos inquisiteurs, vos espions !* Lorédan lui recommande *À Venise sachez vous taire, Chantez-y mais n'y parlez pas*. Elle lui confie ses craintes à propos de Malipieri, *J'ai idée qu'il n'a été placé auprès de vous par le doge et le conseil des Dix que pour espionner toutes vos actions*, et Lorédan confirme *Et moi j'en suis sûr. Il en fut toujours ainsi dans notre république, elle ne vit que par la défiance*<sup>57</sup>.

Face aux combattants de la patrie et de la liberté, Bidera et Ruffini ont dressé pour Donizetti un « bloc noir », ôtant de Byron et Delavigne tout ce qui nuance les adversaires du doge ou atténue l'antipathie qu'ils inspirent. Steno n'est pas l'un des Dix et disparaît dès la fin de l'acte I. Mais Leoni, simple sénateur chez Byron, devient le chef des Dix, incarnation suprême de la tyrannie. Il unit en un seul rôle des comparses des sources, Benitinde (chef des Dix) ou *signor della notte* : Donizetti l'a fait ténor, accentuant sa différence avec la grave profondeur de Falier et d'Israele. Ses apparitions sont brèves, mais cruciales, avant le bal, à l'arrestation du doge, au procès. Sybarite léger, il donne ses ordres pour la splendeur du bal<sup>58</sup>, *Le*

<sup>56</sup> W. Wolters, « La sculpture... de 1300 à 1450 », p. 162.

<sup>57</sup> *I due Foscari*, I 1. *Bianca e Falliero*, II 9. Auber, *Haydée ou le Secret*, Scribe d'ap. Mérimée, *La partie de trictrac* (1830), OC 28.12.1847 (dans le rôle de Lorédan Gustave Royer, futur créateur de *Prophète* et interprète de Gérard dans *La Reine de Chypre*).

<sup>58</sup> Chez Byron, il reçoit Bertram (le dénonciateur) après un bal où l'ont obsédé de sombres pressentiments, mais dont il décrit le faste, *The music and the banquet and the wine, The garlands, the rose odours, and*

*rose di Bisanzio A piene man versate, Brillino in ogni loco L'oro e le gemme, e tutti i miei tesori. Nulla manchi alla pompa, Aspetto il Doge, e basti*<sup>59</sup>. Raffinement voluptueux, quasi décadent, vaguement efféminé : on songe aux fêtes des peintres vénitiens et aussi, avec ces *roses de Byzance*, à l'Orient des vizirs, des sérails et des eunuques, dont rêvaient Byron ou Gautier. Ce haut personnage qui se fait son propre intendant a quelque chose d'un parvenu. Mais il est machiavélique, l'élégance masque un raffinement sadique : le bal est *en l'honneur de Falier*, gage du retour à la concorde que les Quarante ont rendu impossible. Une provocation, mais le prétexte force le doge à ravalier l'affront pleinement compris : *Il buon Leoni per più scherno alla danza osa invitarmi* (I 8). Leoni n'a pas prémédité l'ultime insulte, la présence de Steno qui devrait être en prison, mais l'hymne à la beauté saluant la dogaresse, *Vieni dell'Adria Beltà divina, Vieni, o Regina, Lieti ne fa, Rendi esultanti I balli, i cantici, Gloria e delizia Di nostra età* (I 14) n'est-il pas, sous sa banalité courtoise, un rappel perfide et venimeux de la grossière inscription ?

Ce jeu du chat et de la souris (Israele, comme Lucrezia et Jacopo ne traite-t-il pas les Dix de *tigri*<sup>60</sup> ?), plus cruel et plus net, se manifeste dans l'arrestation du doge : Leoni feint d'annoncer un soulèvement populaire et quand Falier se trahit (*Or di Venezia il re son io*), il fait entrer les *Signori della notte* en soulignant *Già confesso tu sei* (III, 3-4). Au procès, il a hâte d'en finir, ses répliques sont brèves. À Falier qui demande qui lui a donné le droit de juger le doge, il répond *Il tuo delitto, Or ti discolpa*, formalisme ironique puisque –il vient de le dire- la conduite du doge était un aveu. Il ponctue de *I vili a morte* impatients les adieux d'Israele et lit enfin sans émotion la condamnation de Falier. C'est un rouage d'une machine écrasante, la tyrannie des Dix. Les autres membres du conseil le louent d'avoir sauvé du complot *de' mari la regina, Dell'Adria la città*, mais ces mots patriotiques, chez eux, sont froids. Leur sombre cœur, contrastant avec celui des condamnés qui le suit, annonce celui des Inquisiteurs de *Dom Sébastien*<sup>61</sup>. Il s'achève par une proclamation impitoyable, *La veneta giustizia Giammai perdonerà*<sup>62</sup>. La sentence était connue d'avance, Falier peut dire avec dédain *Ogni difesa è vana Ove forza tiranna Fa leggi, accusa, giudica e condanna* : si la culpabilité juridique des conjurés est patente, la tyrannie est dans la confusion entre législatif et judiciaire, entre pouvoirs d'accuser et de juger.

La justice stricte de Venise, les Dix la proclament eux-mêmes, *Giustizia incorrutibile Non fia mai qui reietta*, et l'affirment totalement équitable, *Al mondo sia noto Che contro i rei, Presenti o lontani, Patrizi o plebei, Veglianti son leggi d'eguale poter. Qui forte il leone col brando, coll'ale Raggiunge, percuote*

---

*the flowers, The sparkling eyes, and flashing ornaments...* (IV 1). Delavigne a exploité l'idée du bal, devenu élément de l'intrigue.

<sup>59</sup> I 12. Delavigne, II 1, *Que les feux suspendus et l'éclat des couleurs, Que le parfum léger des roses de Byzance, Les sons qui de la joie annoncent la présence, Que cent plaisirs divers d'eux-mêmes renaissants Amollissent les cœurs et charment tous les sens !*

<sup>60</sup> *Marino Falier*, III 8. *I due Foscari*, I 6 et fin., III 3.

<sup>61</sup> Donizetti, Scribe, Paris 13.11.1843, IV 1 : *Ô voûtes souterraines, Sombre séjour des peines, Cachez le bruit des chaînes Et le glaive sanglant, Que rien ne retentisse En ce saint édifice Que la voix du supplice Et le cri du mourant.*

<sup>62</sup> Falier, lui, est miséricordieux : après une brève colère devant l'aveu d'Elena, il pardonne à tous, pour être pardonné (III 9), *Santa voce al cor mi suona...* Bien que Donizetti tienne beaucoup moins que Verdi à la rédemption de ses personnages, la catharsis est ici bien présente.

## Venise

*qualunque mortale Che ardito levasse un detto, un pensiero.* Dans *Blanche et Montcassin* d'Arnault, Capello proclame à propos du conseil des Trois, *Ce conseil vigilant, tutélaire, inflexible, Dans l'intérêt présent cherchant ses seules lois, Accuse, instruit, prononce et punit à la fois.* C'est la raison d'État qui inspire, implacablement mais avec équité, les décisions des conseils. Arnault narre une intéressante discussion avec Bonaparte à ce sujet, après une lecture de sa pièce en 1797 : Bonaparte lui reprochait *de ne pas montrer le sénat de Venise sous des couleurs assez odieuses.* Arnault expliquait *Ils sacrifiaient à leur indépendance leur liberté, leur sécurité même.* Et Bonaparte, toujours soucieux de l'effet politique du théâtre, de s'inquiéter : *Mais cet intérêt peut faire excuser ce gouvernement de bien des choses. Nous avons donc eu tort de lui faire un crime de ses institutions et de nous en prévaloir pour le détruire*<sup>63</sup> ? Ce souci se retrouve, sous diverses formes, dans bien des opéras de la légende noire.

Mais si la justice vénitienne se veut équitable et stricte, il s'en faut qu'elle soit toujours impartiale, *Et chez eux la justice a l'air de la vengeance*<sup>64</sup>. Lorédan manipule les Dix pour assouvir sa *vendetta* familiale, *Empia schietta al mio sangue funesta, A difenderti un Doge non vale, Per te giunse alfin l'ora fatale Sospirata cotanto da me... Non sai che in quelle lagrime Trionfa una vendetta, Che qual rugiada scendono Al cor di chi l'aspetta, Che per gli alteri Foscari Sentir non vo' pietà* (II 3-4) ?... *Comincia la vendetta Tant'anni desiata. O stirpe abominata, M'è gioia il tuo dolor* (III 1). Jacopo a été accusé de meurtre et de son exil a écrit à Sforza, mais on n'a guère cherché à élucider le crime ni à comprendre les raisons de la lettre. En admettant que l'exil soit une sentence appropriée, il n'y a pas lieu d'interdire à Lucrezia et à ses enfants de suivre Jacopo en Crète : Barbarigo et apparemment les autres s'attendraient sur ce point, mais nul n'y a pensé et Lorédan peut souligner en jubilant que le jugement est rendu et qu'il est trop tard (II 3-4). Lucrezia avait raison d'affirmer *Son leggi ai Dieci or sol Odio e vendetta* (Fin. I). Rien de surprenant dans le recul précipité du peuple, sur la Piazzetta, au son des trompettes annonçant le départ de Jacopo pour l'exil : *La giustizia del Leone ! Finché passi, via di qua.* Il faut la naïveté de Barbarigo pour s'étonner *Di timor non v'ha ragione !* et l'inconscience arrogante de Lorédan pour répondre *Questo volgo ardir non ha* (III 1). Les Foscari ne sont pas les seules victimes des Dix : Jacopo, dans sa prison, est tourmenté par un cauchemar, où parmi *mille e mille spettri*, il croit voir surgir, portant farouchement sa tête coupée, le condottiere Carmagnola, condamné pour trahison après avoir dirigé les conquêtes du règne. Jacopo ne peut que se disculper, *Non maledirmi, o prode, Se son del Doge il figlio, De' Dieci fu il Consiglio Che a morto ti dannò ! Ah, me pure sol per frode Vedi quaggiù dannato, E il padre sventurato Difendermi non può. Cessa... La vista orribile Più sostener non so* (II 1).

Le conseil des Trois n'apparaît –dans les œuvres accessibles- que dans *Bianca e Falliero*<sup>65</sup>. De ses trois membres, Contareno incarne seul à la fois l'inflexibilité et

<sup>63</sup> *I due Foscari*, II 4 et I 4. *Blanche et Montcassin*, I 1. Arnault, *Mémoires d'un sexagénaire*, Paris 1833, IV, p. 10.

<sup>64</sup> Ducis, *Othello*, III, mis par Arnault en épigraphe de *Blanche et Montcassin*.

<sup>65</sup> Stendhal, *Vie de Rossini*, I p. 206, prend les Trois pour les Dix (comme il croit Bianca fille du doge) et admire le décor de Sanquirico, *La décoration représentant la salle du conseil des Dix fut d'une vérité parfaite. On se sentait frémir au milieu de la magnificence dans cette salle immense et sombre, tendue en*

l'abus de pouvoir. Il a proposé au sénat le rétablissement de ce conseil, après la conjuration de Bedmar<sup>66</sup>, et le doge l'informe du vote : *Il tuo parer prevalse. Un'altra volta Ristabilito è il tribunal temuto Della patria custode ; accorti i padri Dal passato periglio Han segnato la legge in pien consiglio* (I 3). Devant les doutes de Capellio, Contareno<sup>67</sup> reedit sa position : *A che giova, o Capellio ? A prevenir Nuovi attentati, a vigilar sull'opre Dei legati stranieri, a preservarne Da novelle congiure, e nuovi orrori*. Rien que de conforme ici à la stricte protection de l'État, mais dans l'application les choses se gâtent. Voulant, pour régler une vieille querelle patrimoniale, marier sa fille Bianca à Capellio, Contareno repousse la demande de Falliero, pourtant aimé de Bianca, lui interdit sa maison et ordonne à Bianca de l'oublier, sinon, *per lui pur trema* (I 8). Venu en secret pour une dernière entrevue, Falliero entend arriver Contareno et fuit par la seule issue possible, par-dessus le mur dans le palais voisin, l'ambassade d'Espagne. Or la nouvelle loi interdit aux citoyens vénitiens tout contact avec les ambassades étrangères. Falliero est pris et arrêté. Contareno sait bien que le jeune homme, qui vient de vaincre les alliés de Bedmar, n'a pu trahir, mais saisit l'occasion de se débarrasser d'un prétendant encombrant et s'empresse de le dire coupable, *Cadde il fellone, oh giubilo !... Si punisca il traditor, Il vil Falliero è un fellon* (II 6). Au conseil, alors que Capellio hésite, il veut presser la condamnation, empêcher puis discréditer le témoignage de sa fille. Abus et détournement sont manifestes. De même, dans *Il Bravo*, le patricien Foscari, un des Dix, veut séduire et enlever Violetta, que protège un vieux domestique, Maffeo. Il tente de faire tuer ce gêneur par le Bravo qui refuse : il s'agit d'un ordre personnel, d'une affaire privée, non d'un ordre du conseil dans une affaire d'État (I 4). Foscari devra louer ses propres assassins.

Alvise Badoer en revanche, lorsqu'il tente de tuer sa femme, n'abuse pas du pouvoir d'Inquisiteur d'État dont il a usé avec justice à l'acte I, mais exerce une justice privée, où le chef de famille venge son propre honneur, *Si, morir elle de' ! Sul nome mio scritta l'infamia Impunemente avrà ? Chi un Badoer tradì Non può sperar pietà... Ombre di mia prosapia, Non arrossite ancora ! Tutto la morte vendica, Anche il tradito onor*. Il le proclame à ses invités en démasquant le catafalque de Laura, *La donna che fu mia L'estremo oltraggio al nome mio recò ! Miratela ! Son io che spenta l'ho !*

Les Conseils ont besoin d'auxiliaires, tueurs et informateurs. Le Bravo et l'espion Barnaba en font partie. Mais, sans que cela soit dit expressément, n'y en a-t-il pas un autre ? Curieusement, dans *Marino Falier*, un rôle essentiel au drame, le

---

*velours violet et éclairée seulement par quelques rares bougies dans des flambeaux d'or. On se voyait en présence du despotisme tout-puissant et inexorable.*

<sup>66</sup> Le duc d'Ossone combattait Venise dans l'Adriatique, Alvarez de Tolède dans la Terre ferme, mais la conjuration à Venise semble avoir été l'œuvre de « seconds couteaux », soutenue plus que mollement par l'ambassadeur d'Espagne Bedmar. Les services secrets vénitiens auraient gonflé l'affaire pour permettre l'expulsion de Bedmar. Saint-Réal a romancé l'épisode, suivi par Ottway et Arnault. Voir J. Lafond, « L'imaginaire de la conjuration dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle », *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, éd. Y. M. Bercé et E. Fasano Guarini, École Française de Rome, 1996, p. 117-135. P. Preto, « La « congiura di Bedmar » a Venezia nel 1618 : colpo di Stato o provocazione ? », *ibid.*, p. 289-315.

<sup>67</sup> Capellio et Contareno ont remplacé (de façon transparente) les noms de patriciens authentiques, Capello et Contarini (conservés par Arnault), sans doute pour éviter de froisser ces familles. De même, Falliero avec deux *l* est substitué à Falier.



## Venise

dénonciateur Beltrame le sculpteur, a presque disparu. Chez Byron, conjuré sincère effrayé par le sang, il veut épargner les « bons » patriciens et son protecteur Lioni, qu'il supplie de rester chez lui le lendemain ; arrêté, il révèle tout mais implore au procès le pardon des conjurés. Chez Delavigne, frère de lait de Lioni qui l'a sauvé, il veut le sauver à son tour ; arrêté, il veut parler devant le doge seul, éveillant les soupçons de Lioni, qui tend ses pièges au couple dogal. Dans l'opéra, Falier a un pressentiment funeste et inexplicable en voyant son nom parmi les conjurés. Beltrame éclaire le visage du doge et le fait reconnaître, à la réunion de Saint-Jean-Saint-Paul. Au procès, il est présent *du côté des Dix* et ne dit rien. Bidera et Ruffini insinuent-ils que c'est un espion infiltré par les Dix parmi les mécontents ? C'est un souci courant chez les mazziniens et autres *carbonari*. Ironiquement, l'homme d'affaires de Donizetti à Paris, qui semble lui avoir fait rencontrer les Ruffini, Michele Accursi, passait pour réfugié politique, mais était un agent pontifical<sup>68</sup>. Quoi qu'il en soit, la qualité d'agents des Dix est officielle pour le Bravo et Barnaba, deux personnages radicalement différents.

Né de l'imagination de Cooper, le Bravo est l'assassin « officiel » des Dix, *lo schiavo del Consiglio* (I 2). Vêtu et masqué de noir, inconnu mais deviné par son costume, il sème l'effroi. Après le meurtre de Maffeo, que chacun lui attribue, la foule exige sa mise à mort, *Si, giustizia, tremenda vendetta, N'oda il Doge, il Senato ne intenda : Che quell'empio non fugga allo scempio, Troppo sangue in Venezia versò. Morte al Bravo, si, sangue per sangue* (I 5). Mais comme Montfort dans les *Vêpres siciliennes*<sup>69</sup>, il paraît et tout se tait, *Ei si mostra (Io mi mostro), è ognun tremante, Ognun tace a lui (a me) dinnante, Quell'aspetto (Questo aspetto) come un'ombra Tutti ingombra di terror !* Ce monstre est une victime : accusé avec son père d'un complot dont ils étaient innocents, il a dû se livrer aux Dix, *Un figlio viveva col suo genitore, Entrambi accusati quel padre ed il figlio Son tratti d'innanzi de' Dieci al Consiglio. Le prove fur vane di loro innocenza, Quei giudizi infami segnar la sentenza. Per sempre quel figlio prosritto all'esilio, Il padre al patibolo da lor si dannò. Quel tetro Consiglio chiedeva un mortale Di volto mentito, di servo pugnale, A lui si propose di sangue il mercato, Foss'ei l'assassino, lo schiavo giurato. Un bivio feroce gli poser dinnanzi, Qui un padre che vive, là infamia ed orror. Il palco egli vide, salvò il genitor* (II 2). Les Dix n'auraient-ils pas inventé le complot pour exercer ce chantage et imposer ce marché ? Mais le Bravo est écœuré par sa fonction. Ses premiers mots, à son retour chez lui, le montrent las de vivre : *Trascorso è un giorno, eterno, tenebroso, Come tutti i miei giorni. Eppure io riedo Oggi non lordo da sangue versato*. Dépouillé de son masque, il se sent un peu libéré, *Ch'io respiri E che batta più libero il cor mio ; Or come tutti sono un uomo anch'io* (I 2). Il se souvient de sa jeunesse, de la femme qu'il a aimée puis (croit-il) tuée parce qu'elle le trompait : là a commencé son malheur. Toute sa vie va être bouleversée en quelques heures. Un proscri, Pisani, cherchant sa fiancée Violetta, qui a quitté Gênes pour Venise, vient lui demander asile ; croyant parler à un bourgeois ordinaire, il réclame de l'aide pour trouver le Bravo qui seul pourrait l'assister. Le Bravo tente de le dissuader : *Il tuo core come spera Lui comprar ? – Colla preghiera – Non l'ascolta – L'oro – È vano – La minaccia – Il Bravo ? Insano !*

<sup>68</sup> Ashbrook, *l.c.*, p. 13, 92, 592, 630.

<sup>69</sup> Verdi, Scribe, Paris 13.6.1855, I.

*Chi l'ardisce minacciar ? –Non ha sposa ? –L'uccideva –E una madre ? –La perdeva –Ed un padre ? –Un padre ! Oh cielo !* Finalement le Bravo se révèle, *Reo dal mondo son creduto, Ma tu vedi un infelice, Colpa alcuna in me non v'ha*. Pisani lui demande pour deux jours son « uniforme », qui lui permettra de faire ses recherches sans être reconnu ni inquiété. Le Bravo le met en garde, redisant l'horreur de sa fonction, *Non conosci tu il Consiglio ? Ei neppur perdona a un figlio ! Non sai forse che tuo padre Di svenare ei t'imporrà ?* Mais Pisani insiste et le Bravo cède. À visage découvert, inconnu, il parcourt la ville, *Liberò alfin ti premo, ti saluto, Ti riconosco, o bella Venezia de'miei primi anni felici, Parmi d'esser l'esule che riede al patrio suol diletto* (I 4). Malgré ses malheurs, il aime toujours Venise<sup>70</sup>, comme Jacopo Foscari : sa haine va aux Dix. Il compte, en ces deux jours de liberté, faire évader son père. En attendant, il menace Foscari, prend Violetta sous sa protection, découvre qu'elle est sa fille et celle de Teodora la courtisane, l'épouse qu'il croyait avoir tuée et qui était innocente ; Teodora renonce à son « métier », mais Foscari et ses amis l'insultent devant sa fille et pour les chasser elle incendie son palais. La famille reconstituée, complétée par Pisani, s'apprête à chercher le bonheur hors de Venise, Pisani et Violetta partent, mais l'évasion du vieux père a échoué et les Dix ordonnent au Bravo de tuer Teodora l'incendiaire. Il hésite entre sa femme et son père, mais Teodora se suicide ; à cet instant, un envoyé des Dix lui annonce qu'il est libre, car son père est mort : il s'effondre sur le corps de sa femme. De tous les opéras de la légende noire, ce mélodrame échevelé est sans doute le plus noir, celui où la cruauté des Dix est la plus complète et la plus gratuite.

Tout autre est Barnaba, qui n'a rien d'une victime. Déplaçant le drame de Hugo de Padoue à Venise, Boito en a modifié les enjeux et les rôles. Homodei était envoyé par Venise pour espionner Angelo, Barnaba ne cherche pas à perdre Badoer, dont le rôle politique n'apparaît pas (seules ses affaires conjugales importent à l'action). Badoer n'est pas épris de Gioconda comme Angelo de Tisbé : s'il est jaloux d'Enzo, c'est à cause de sa femme. Barnaba joue de ces sentiments non dans l'intérêt de l'État, mais dans le sien. Il désire Gioconda, qui aime Enzo. S'étant informé, en espion professionnel, il prépare ses pièges ; pour se débarrasser de la Cieca, la mère aveugle de Gioconda qui le gênerait, il l'accuse de maléfices auprès du crédule perdant d'une régale et tente de la faire lyncher. Après son échec, il tend un second piège ; Enzo, dans l'incident, a reconnu en l'épouse de Badoer sa fiancée génoise perdue, Laura, qu'il est venu rechercher à Venise. Barnaba lui déclare avoir reconnu le proscrit génois Enzo Grimaldo sous le déguisement du marin dalmate Enzo Giordan et lui promet d'amener Laura le soir même sur son navire, quand Badoer sera au Grand Conseil. Comme Enzo, stupéfait de l'omniscience et des offres de cet inconnu, s'informe de son identité, Barnaba se dévoile, *T'aborro, Sono il possente demone Del Consiglio dei Dieci* : sur son justaucorps, les lettres d'argent, *C. X.* Cyniquement, il explique *Al supplizio trarti potea, Nol feci. Gioconda amo, essa m'odia, Giurai schiantarle il core. Enzo morto era poco, Ti vollì traditor*. Mais Enzo, tout à sa joie, ne l'écoute même pas. Cette aide amorce le piège où Barnaba va concilier ses affaires et son métier : une lettre anonyme dans la *Bocca del Leone* prévient Badoer de la fuite de sa femme. Sadique, Barnaba, pour

<sup>70</sup> Bien qu'il l'ait traitée (I 2) de *rea cittade Di sangue, di terrore*.

## Venise

briser le cœur de Gioconda et se débarrasser d'Enzo, envoie gratuitement Laura à la mort (il n'est pas comme Homodei un soupirant rejeté par la jeune femme). Ce piège-là échoue aussi : Gioconda l'a entendu dicter la lettre, elle court au navire d'Enzo et affronte sa rivale, mais voit aux mains de Laura le rosaire donné par la Cieca en remerciement de son intervention et la fait fuir dans sa propre barque. À l'acte III, Barnaba croit réussir. Badoer condamne Laura (mais Gioconda a substitué un narcotique au poison), puis reçoit calmement ses invités ; à la fin du ballet, Barnaba surgit, traînant la Cieca qu'il dit avoir surprise *nelle vietate stanze... al malefizio intenta!* Elle répond *Pregava per chi muor*. Un glas sonne, Barnaba souffle à Enzo qu'il sonne pour Laura, Enzo se révèle. Alvisé le fait arrêter. Barnaba tient ses proies, mais relâche Enzo quand Gioconda se promet à lui. Au dernier acte, après le départ des amants, Barnaba vient exiger sa récompense et Gioconda se poignarde : elle ne l'entend pas lui crier *Ier tua madre m'ha offeso! Io l'ho affogata!* Son rôle d'espion officiel, *la spia*, le roi de Venise qui domine tout, Barnaba le remplit à l'acte II en observant l'*Hécate*, le navire d'Enzo. Aux marins étonnés de le voir dans ce coin perdu de la lagune, il répond qu'il est *Un pescator Che attende la marea* et compte faire de bonnes affaires. Demain est jour d'abstinence et *la mensa magra Il pescator ingrassa*, ce qui suscite un éclat de rire. À son acolyte, Barnaba souffle, soulagé, *Siam salvi! Han riso*. Entre ses couplets (*Una fulgida sirena Nella rete cascherà!*) que les marins reprennent gaiement, il dicte les détails de l'équipage et de l'armement, *Son ottanta fra marinari e mozzi, Han tre decine di remi e nulla più, Due colubrine di piccolo calibro* et envoie son aide monter l'embuscade. Content de lui, il murmure *Si, da quest'isola deserta e bruna Or deve sorgere la tua fortuna. Sta in guardia! E il rapido sospetto svia E ridi e vigila e canta e spia... Ah! Brilla Venere serena In un ciel di voluttà*. Un équivalent du *Credo* de Iago, situé à peu près de même. Mais Barnaba ne fera pas fortune, la sirène ne tombe pas dans ses filets : Laura fuit, Enzo bloqué par les galères de Venise saborde l'*Hécate* ; l'espion n'a réussi qu'à demi.

Les Dix et leurs agents ne sont pas redoutables qu'à Venise. Ils se mêlent aussi de politique étrangère.

### « LE GRAND LION SOULEVE... SON PIED D'AIRAIN »<sup>71</sup>.

La porte de l'Arsenal s'encadre de lions et son tympan porte celui de Saint-Marc, livre clos. L'opéra peint Venise guerrière et conquérante : tous les moyens sont bons à son impérialisme dévorant.

Elle sait conquérir les marchés par le charme : à l'époque vague de Sadko<sup>72</sup>, trois marchands vantent leur pays à Novgorod. La mer cruelle et les brouillards du Varègue inquiètent, les diamants et perles de l'Indien plaisent mais le chant du phénix fait tout oublier, l'inquiétude croît. Alors se lève le Vénitien : *Ville de pierre, mère de toutes les villes, la glorieuse Venise s'est installée au milieu de la mer. Une fois l'an, une église merveilleuse monte du fond de la mer bleue. De preux chevaliers, sortant des eaux, marchent vers elle et s'émerveillent, et dans son palais d'or le prince puissant se marie à la mer bleue en y jetant un anneau d'or*<sup>73</sup>. Ville

<sup>71</sup> Musset, *Venise*.

<sup>72</sup> Rimski-Korsakov, *Sadko*, cp. et Bielski, Moscou 7.1.1898, 4<sup>e</sup> tableau.

<sup>73</sup> Une des rares allusions (avec *I due Foscari*, III 1) aux noces de Venise et de la mer.

*magnifique, ville heureuse ! Impératrice de la mer, glorieuse Venise ! Une brise fraîche volette doucement, Bleue est la mer et bleu est le ciel !... Venise, tu règnes avec douceur sur le bleu de la mer ! La lune brille du haut du ciel nocturne, et les vagues bleues clapotent doucement. On entend au loin les chansons des filles aux boucles noires et les cordes sonores d'un luth.* Novgorod enthousiasmé chante Venise et invite Sadko à aller découvrir ces merveilles.

Dans un cas, Venise est provoquée : on ne saura jamais ce que son ambassadeur venait dire à l'empereur de Constantinople<sup>74</sup>. À peine a-t-il prononcé le nom du doge Dandolo que l'empereur Alexios, pris d'un fou rire, raille avec toute sa cour, *Dandolo ? Qui est-ce ? Dandolo ? Ça existe ? Dandolo ! Dandolo ! Dandolo ! Dandandandolo ! Prends ton sandolo ! Viens à Byzance ! Dandandandolo !* Quand l'ambassadeur demande si c'est bien à lui qu'on s'adresse, Alexios continue, *Pardon, nous n'avons pas pu nous empêcher de rire ! Mais un peuple dont le souverain s'appelle Dandandandolo, je ne peux pas le prendre au sérieux !* L'ambassadeur part, menaçant, *Vous entendrez parler de nous plus tôt que vous ne le croyez.* Inconscients, les Byzantins jettent au feu des mannequins caricaturant les chefs de la croisade, le roi de France, l'empereur germanique, le pape et Dandolo, et dansent autour du brasier jusqu'à l'irruption des Croisés.

Mais Venise est plus souvent agressive et envahissante. Même si pour une fois l'opéra lui donne le beau rôle, la guerre de Zara vantée par les hommes de l'Arsenal n'était pas si juste<sup>75</sup> et les anciens combattants n'en cachent pas le caractère impitoyable, *Zara audace, Zara infida ! Quattro assalti invan ti diero, Pugna ancor, benche affamata, E Venezia ancor disfida. Già la fossa è superata, Non v'è muro che sia intero, Zara, trema, trema, o Zara, Che l'estremo si prepara... Già il nemico n'ha sorpresi... Ma Falier sorge e il periglio Misurato ha d'uno sguardo, Dal gran cuor prende consiglio, E assalisce egli primiero... V'era io pur, e gli era a lato Quando fiero, insanguinato, Sulla spada fulminando, Entrò in Zara il gran Falier.* Dans le livret très elliptique de *Marinella*<sup>76</sup>, l'arrière-plan politique tient peu de place (sans doute était-il plus développé dans le roman de Delaberenga) et le fait que l'amant de Marinella soit un patricien vénitien, un ennemi, n'a guère d'importance (seul l'odieux Baccio en parle et le projet de Marinella de fuir à Venise est vu avec sympathie), mais l'agression vénitienne à Trieste est évoquée trois fois : par le chœur patriotique du prologue (*Viva San Giusto ! Trofeo di gloria, Questo vessillo guida a vittoria*, devint en 1893 une sorte d'hymne local anti-autrichien), la brève allusion à la reddition de Trieste (I 3) et le chœur saluant le départ des Vénitiens et la libération de Trieste (III 1).

C'est de façon détournée, par chantage et trahison, qu'agit à Chypre l'impérialisme vénitien. Cinq opéras, tous tirés du livret de Vernoy de Saint-Georges pour Halévy, racontent l'histoire de Catherine Cornaro. De celui d'Halévy est enregistré le duo entre Gérard et Lusignan, *Triste exilé*. Selon Wagner qui les transcrivit pour piano, *La Reine de Chypre* et *La Juive* étaient deux monuments de *l'histoire de la musique*. *La Reine de Chypre* offrirait des préfigurations du *Tarnhelm* du Ring, du *philtre* de Tristan, jusqu'à certaines audaces chromatiques,

---

<sup>74</sup> Siegfried Wagner, *Sonnenflammen*, cp., Darmstadt 30.10.1918, II 6.

<sup>75</sup> Venise a pris Zara à la Hongrie à l'occasion de la 4<sup>e</sup> croisade.

<sup>76</sup> G. Sinico, P. Welponer d'ap. T. Delaberenga, Trieste 1854.

## Venise

et une grande liberté dans l'enchaînement des scènes<sup>77</sup>. De l'opéra de Balfe existe un enregistrement pirate introuvable. De celui de Pacini, on connaît les personnages et interprètes<sup>78</sup>, mais pas une note, pas plus que de celui de Lachner. Celui de Donizetti est revenu au répertoire grâce à Leyla Gencer et Montserrat Caballé. Venise y est fort noircie.

Les Cornaro, ayant des intérêts à Chypre<sup>79</sup>, furent ravis de marier Catherine, solennellement adoptée à cette occasion par la République, à Jacques II de Lusignan, dernier roi de Chypre, bâtard et usurpateur, de quinze ans son aîné. De splendides fêtes accompagnèrent en 1468 le mariage par procuration à Saint-Marc. En décembre 1472 eut lieu à Famagouste le mariage définitif. Le 10 juillet 1473, Jacques II mourut ; son fils posthume Jacques III, né le 28 août, mourut deux jours avant son premier anniversaire. Troublé de longue date par les rivalités entre Venise et Gênes, les querelles religieuses et les défaites qui le forçaient à payer tribut aux Turcs depuis 1426, le sort du « royaume français d'Orient » (de moins en moins français et dont les rois ne parlaient plus qu'italien ou grec) ne pouvait s'améliorer sous une reine de vingt ans sans droit personnel au trône. André Cornaro, oncle de Catherine, fut assassiné dans une émeute en novembre 1473. Venise déporta à Padoue les bâtards survivants de Jacques II déclarés par leur père aptes à succéder, « protégea » Catherine, puis la força à abdiquer en 1489 et se fit céder le royaume, dont l'héritière légitime, la maison de Savoie, était impuissante à s'emparer. Catherine revint en Italie avec une pension et le domaine d'Asolo, où elle tint une cour intellectuelle et mondaine. En 1510, soupçonnée de connivence avec une révolte chypriote, elle fut assignée à résidence par les Dix dans le palais Corner *della regina*, où elle mourut le 7 juillet, à 56 ans.

Tout autre est la vision de l'opéra. Le livret de Saint-Georges fait de *La Reine de Chypre* de Halévy un typique *grand opéra français*<sup>80</sup> : 5 actes, multiples chœurs, mouvements de foules, procession triomphale, deux batailles, ballets et décors luxueux. La distribution fut brillante, Rosine Stoltz (Catarina<sup>81</sup>), le ténor Duprez<sup>82</sup> (Gérard de Coucy, chevalier français), les barytons Baroilhet (Jacques II de Lusignan) et Massol (Mocenigo, sénateur, membre du Conseil des Dix, puis ambassadeur à Chypre). L'œuvre se maintint au répertoire de l'Opéra, bénéficiant encore d'une reprise en 1877. Le livret publié est précédé d'une « note historique » tirée de Daru, des *Mémoires sur la République de Venise* et de la *Biographie*

---

<sup>77</sup> *Guide de l'Opéra*, p. 352.

<sup>78</sup> Strozzi disparaît, probablement remplacé par « Marco ». « Adele » doit être la suivante de Caterina, absente chez Halévy, mais nommée Matilde chez Donizetti.

<sup>79</sup> Les Cornaro ou Corner sont une des *Case vecchie* tribunitiennes (qui n'ont pas élu Anafesto, mais sont nobles avant le X<sup>e</sup> s.). Prétendant comme bien des Vénitiens à des origines romaines, ils se disent descendants de Scipion et des Cornélii. Ils portent *parti d'or et d'azur*. Leur richesse, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, vient du commerce avec l'Orient, où Venise, après la 4<sup>e</sup> croisade, tient « le quart et demi de l'empire byzantin » : malgré l'avance turque, elle en garde une bonne part au XV<sup>e</sup> siècle. Marc, père de Catherine, a épousé Florence Crispo, héritière du duché vénitien de l'Archipel (les Cyclades) et fille d'une Comnène de Trébizonde. Interné par les Dix à Chypre avec son frère André pour des raisons inconnues, il y accrut sa fortune et offrit à Jacques II, avec l'accord de Venise, d'épouser la blonde Catherine âgée de 14 ans, dont les poètes louaient déjà la beauté en termes hyperboliques assez justifiés par ses portraits.

<sup>80</sup> Voir J. Fulcher, *Le Grand Opéra en France : un art politique 1820-1870*, Paris 1988.

<sup>81</sup> Saint-Georges et beaucoup d'auteurs français (dont Hugo) adoptent ce barbarisme, l'italien disant *Caterina* et l'espagnol, *Catalina*.

<sup>82</sup> « Inventeur » de l'*ut de poitrine*, créateur notamment d'Edgardo dans *Lucia di Lammermoor*.

*universelle*. Le ton est donné dès la première scène : Gérard, tout en parlant d'amour à Catarina qu'il va épouser dans l'heure, se réjouit de quitter Venise, ce que sa fiancée lui reproche timidement, *Bientôt nous quitterons cette triste Venise, Aux obscurs attentats, aux sinistres complots, Cité de trahison qu'un noble cœur méprise, Sombre et cruel tyran protégé par les flots ! –À Venise je dois ton amour, ta constance. Pour tant de biens, Gérard, oh ! ne la maudis pas !* La haine de Gérard pour Venise est inexplicable : il n'y a trouvé qu'un aimable accueil et une fiancée ; les raisons de haine vont venir. Mocenigo survient et en tête-à-tête avec Andrea Cornaro, oncle et tuteur de Catarina, ordonne : *Venise par ma voix Va vous parler en ce moment suprême. Soumis à ses puissantes lois, Vous devez rompre à l'instant même cet hymen.* Comme Andrea s'abrite derrière la parole donnée, Mocenigo implacable répète et menace : *Venise commande ! À ses décrets il faut que l'on se rende, Et votre honneur appartient à l'État, Ainsi que votre vie en un jour de combat.* À ce mariage rompu un autre se substituera, plus glorieux et dans l'intérêt de la République : *De Chypre le peuple coupable Exila de ses rois le dernier descendant. Et Venise toujours au malheur secourable A juré de s'unir au dernier Lusignan... De ce proscrit nous relevons le trône, Et pour que rien ne brise désormais Un pacte d'alliance utile à nos projets, Venise de sa main lui choisit et lui donne Une épouse... Et c'est ta nièce, et c'est ton sang, Que la patrie élève à cet illustre rang.* Pour effacer les derniers scrupules d'Andrea, Mocenigo n'omet pas l'ultime chantage, *Venise en t'offrant la puissance Pour un refus garde aussi la vengeance. Dans une heure choisis, la grandeur ou la mort.* Andrea se résout à notifier aux fiancés la rupture ; à Catarina qui demande de quel droit il agit ainsi, il répond *Du droit que me légua ton père en expirant... En rompant cet hymen je remplis un devoir*<sup>83</sup>. Invités vénitiens et amis de Gérard dégainent. À l'acte II, Catarina se désole dans son oratoire mais reçoit un billet de Gérard, qui va l'enlever. Andrea s'explique, *Venise ordonnait, et dès qu'elle a parlé, Tu sais, Catarina, jusqu'où va sa puissance.* Il annonce le mariage imposé, ajoutant que Gérard sera assassiné si elle refuse. Mocenigo complète promesses et menaces : *Écoute du conseil les ordres souverains. Si de Gérard tu veux sauver la vie, Il faut lui dire ici que ton âme l'oublie.* Enfermé avec ses sbires dans une pièce secrète, il entendra tout et pourra intervenir. Catarina désespérée s'exécute ; Gérard la croit infidèle et la maudit avant de fuir. Catarina évanouie est emportée par les sbires de Mocenigo : *À Chypre maintenant !*

Dans un *casino* près de Nicosie, à l'acte III, Chypriotes et Vénitiens boivent et bavardent, séparément ; Mocenigo les écoute. Chacun chante son pays et le ton monte : *Venise parle ici bien haut ! –Venise De sa terrible voix domine l'univers !* Les armes sortent des fourreaux, mais Mocenigo ramène le calme. Les deux groupes se rassoient en se tournant le dos et reprennent leurs chants. Strozzi le sbire annonce la présence de Gérard, que Mocenigo lui ordonne de tuer. Aux chœurs des buveurs et des joueurs succède celui des courtisanes, puis tous s'éloignent. Attaqué, Gérard est sauvé par un inconnu qui refuse de se nommer, mais se déclare français. Tous deux se jurent une éternelle amitié et chantent la France qu'ils ne verront plus, *Triste exilé sur la terre étrangère...* Un signal annonce l'arrivée de la flotte avec Catarina : *Ce signal, il appelle Tout un peuple à l'espoir du plus fortuné sort, Il annonce une*

<sup>83</sup> Marc Cornaro était en fait bien vivant lors du mariage de sa fille.

## Venise

reine à un peuple fidèle, explique l'inconnu (Lusignan, bien sûr). L'acte IV est à Nicosie, sur une grande place entre le palais, la cathédrale et le port<sup>84</sup>. Alors qu'avance la flotte vénitienne, se succèdent les chœurs du peuple, du clergé, des nobles chypriotes et en coulisse ceux des matelots. Lusignan accueille Catarina et Andrea et annonce *Quand Venise nous offre une noble alliance, Ouvrez vos cœurs à l'espérance*. Naïf, il se fie à Venise et à Mocenigo, devenu ambassadeur auprès de lui. Le cortège se dirige vers la cathédrale. Gérard, resté seul, hésite à commettre un crime. Quand les époux sortent de la cathédrale, il va frapper, mais Catarina s'interpose. Gérard horrifié reconnaît son sauveur et refuse de s'expliquer. Andrea et Mocenigo empêchent Catarina d'intervenir. Lusignan voudrait comprendre l'ingratitude de Gérard, la foule réclame la mort du criminel et Lusignan surpris regarde Catarina « mourante ». Deux ans plus tard, à l'acte V, au palais royal, Lusignan moribond révèle à Catarina que Gérard, libéré par lui, lui a tout dit. Il se meurt (croit-il) du remords de cette séparation qu'il n'a ni voulue ni connue, et prie Catarina de faire le bonheur d'un peuple qui bientôt dépendra d'elle, tant que leur fils n'est qu'un enfant. Strozzi annonce qu'un chevalier français demande audience et propose de l'envoyer à l'ambassadeur de Venise. Sans éclat, Lusignan écarte cette ingérence : la reine le recevra en son nom. Entre Gérard, devenu chevalier de Rhodes. Catarina et lui comprennent qu'ils s'aiment encore, sans espoir, mais Gérard veut sauver Lusignan à son tour : il accuse Mocenigo d'empoisonner le roi (Andrea le lui a révélé avant de mourir) ; Lusignan a été condamné *le jour où de Venise abjurant l'influence Pour son peuple il voulut régner*. Cynique, Mocenigo avoue, *Venise a brisé cet instrument rebelle.... Ainsi sera frappé par une main fidèle Quiconque à son pouvoir oserait résister*. Il exige de Catarina un serment d'allégeance : rien ne sauvera Lusignan, mais pour son fils, elle doit choisir le trône ou la mort. *Je règnerai pour venger et punir*, rétorque Catarina qui veut tout dire au peuple, mais Mocenigo a prévu un nouveau piège : il l'accusera d'adultère, et d'avoir empoisonné le roi avec Gérard, *Qui vous défendra ? –Moi !* clame Lusignan qui s'est traîné jusqu'à la porte et a tout entendu. Mocenigo, arrêté, fait par la fenêtre un signal à sa flotte. La canonnade éclate. Mocenigo, qui méprise la mort s'il a accompli sa mission, s'oppose à Lusignan, Catarina et Gérard. *Guerre, guerre à Venise !... Que son pouvoir se brise Au pied de ces remparts ! –Gloire, gloire à Venise !... Que leur chute sanglante, Terrible souvenir, À jamais épouvante Les siècles à venir !* Au 2<sup>e</sup> tableau, on retrouve la place et le port. Les combats font rage. Les Chypriotes sont aidés par les chevaliers de Rhodes amenés par Gérard. La reine sauve la situation en enflammant le peuple. Lusignan meurt en paix, confiant à Catarina l'avenir de leur fils et de Chypre sauvée. Catarina s'adresse à la foule : *Au martyr de votre indépendance, À ses mânes sacrés jurez-vous vengeance ? – Vengeance ! – Eh bien donc ! Je confie à votre loyauté Des Lusignan l'espérance dernière, Vaincre ou mourir pour sa bannière, Son roi, son Dieu, sa liberté !* Tous reprennent les deux derniers vers tandis que Gérard et ses chevaliers s'éloignent.

Sacchero, pour Donizetti, a fait de ces cinq actes un prologue (les deux actes vénitiens) et deux actes : l'acte I réunit les actes III, IV et V, 1<sup>er</sup> tableau. Un bref acte II reprend le dernier tableau. Andrea, devenu on ne sait pourquoi le père de

---

<sup>84</sup> Nicosie, en pleine Mésorée, dans l'intérieur des terres, n'a jamais eu de port ! Confusion avec Limassol (où se maria Richard Cœur-de-Lion) ou Famagouste (où eut lieu le mariage de Catherine Cornaro) ?

Caterina (qui retrouve ici son vrai prénom), n'apparaît qu'au prologue. Le librettiste a écarté les aspects *grand opéra*, mouvements de foule, défilés, ballets chers à la *grande boutique*<sup>85</sup>. Dans le prologue, les propos anti-vénitiens de Gérard ont disparu, les fiancés n'échangent que des mots d'amour, le début de combat a disparu aussi, mais le texte de Saint-Georges est souvent traduit mot à mot. Les grandes modifications touchent le nouvel acte I : plus de querelles entre Chypriotes et Vénitiens, de jeu, de beuverie, de courtisanes, d'archevêque ni de clergé. Tout ceci peut être destiné à apaiser la censure, mais dérive plus probablement du désir de Donizetti de se concentrer sur ses protagonistes<sup>86</sup>. L'air de Mocenigo résume les éléments épars chez Saint-Georges, *Sei bella, o Cipro ! A te versan tesori L'estrane navi, a te l'aure felici E i più vitali rai prodiga il cielo. Oh, fossi pur soggetta Alla sovrana dell'adriaco mare ! Ma lo sarai. Gittato è il dado, compre Son da me queste genti, e Cipro in breve Se al mio pensiero sorride amica stella Fia di Venezia tributaria ancella* (I 1). Sa cabalette, quand il apprend la présence de Gerardo, rappelle la perpétuelle vigilance de la république, *Credi che dorma, o incauto, Perché il Leon non rugge ? No ! Più tremendo è il turbine Quando il ciel non mugge. Va, guata armato il vigile, Opra in silenzio ognor, E poi del mare i vortici Fian tomba al traditor*. Sacchero a supprimé l'arrivée de Catarina, l'air de Gérard et la tentative de meurtre. Gerardo arrive plusieurs années après le mariage de Caterina, ayant tenté d'oublier sous l'habit des chevaliers de Rhodes. Lusignano le sauve, et tous deux se découvrent leur qualité de Français (l'hymne à la France est remplacé par ces mots de Lusignano, *O generoso giovine, Sei ben di Francia figlio !*). Invité par son nouvel ami au palais, Gerardo déclare sa haine pour Lusignano qui lui a enlevé sa fiancée. Le roi se révèle, Gerardo en larmes lui demande pardon et ils se jurent une amitié fraternelle. La suite correspond à l'acte V, 1<sup>er</sup> tableau, de *La Reine de Chypre*, y compris le quatuor où Mocenigo dans son patriotisme forcené défie la mort, pourvu que Venise triomphe, face à la volonté de liberté et de vengeance du couple royal et de Gerardo, *Pria d'abbattere il leone La tua Cipro andrà distrutta, Benchè il braccio ho incatenato Pur tremar per me non so, Osa pur, ma vendicato, Vendicato io moriro ! - All'armi ! Va, fellow, di questa terra Escirà il leon codardo, Degli oppressi è il braccio in guerra, Formidabile e gagliardo, Ed il veneto senato, Che tradirmi s'attendò, Maledetto ed esecrato Alle genti io renderò*. À l'acte II, Caterina se borne à prier pendant la bataille, Gerardo mène les Chypriotes au combat avec le roi, *Su, corriam a spezzare il rio laccio Che il Leon vuol stringerci al piè*. Lusignano blessé à mort exige un hymne de victoire, demande un dernier pardon à Gerardo et Caterina et confie son royaume à sa femme, *Le sorti del mio popolo A te confido, sposa. Amico, addio*. La reine invite le peuple à prier pour lui et réclame un serment de fidélité (Sacchero ne dit mot de son fils<sup>87</sup>), *Non più affanni, mie genti, preghiera, Voi sorgeste dai vostri dolori. Dio protesse le giuste bandiere, Furon vinti i codardi oppressori, Or che nostro sublime riscatto Fu comprato col sangue di un rè, O mie genti, stringetevi a un patto, Per quel sangue giuratemi fè*. Il faut reconstruire dans l'unité le royaume libéré. À la

<sup>85</sup> Surnom de Verdi pour l'Opéra de Paris.

<sup>86</sup> Créés par Fanny Goldberg, Fraschini (dit « le ténor de la malédiction » pour son Edgardo de *Lucia*), Coletti (créateur ou interprète de maints rôles verdiens) et Nicolo Benevento.

<sup>87</sup> Sans doute pour simplifier. Il ne semble pas y avoir là de raisons dues à la censure.



## Venise

reprise de Parme le 2 février 1845, Donizetti a écrit un nouveau finale, pour le baryton Varesi, futur créateur pour Verdi de Macbeth, Germont et Rigoletto : Lusignano mourant annonce à Caterina la mort de Gerardo, tué pour lui, l'air final de la reine est supprimé<sup>88</sup> ; l'œuvre s'achève par un dernier aveu d'amour de Lusignano, *A te l'estremo anelito, A te il sospir del cor*, et les plaintes de Caterina et du chœur, *Ah, tutto l'amaro calice Vuotato ancor non ho ! – Il nostro Re spirò !* Un finale beaucoup moins politique, presque intimiste, qui fait pressentir des finales verdiens, *Boccanegra* ou *Aida*.

L'impérialisme de Venise irrite ses voisins qui rêvent de revanche. Romani, dans *Lucrezia Borgia*, a transformé le duc de Ferrare. Alphonse d'Este chez Hugo n'osait faire pendre Gennaro comme le suggérait Rustighello : *Il est sujet de Venise, et ce serait déclarer la guerre à Venise. Non. Un coup de poignard vient on ne sait d'où, et ne compromet personne* (II 2, 2). Dans l'opéra, Rustighello s'inquiète de la réaction de *l'altier Grimani*, l'ambassadeur vénitien, à la liquidation de Gennaro, mais la cabalette d'Alfonso tourne presque à la déclaration de guerre (I 1), *Mai per codesti insani Me non vorrà sfidar. Qualunque sia l'evento Che può recar fortuna, Nemico non pavento L'altero ambasciator. Non sempre chiusa ai popoli Fù la fatal laguna, Ad oltraggiato principe Aprir si puote ancora* : le duc voudrait bien reprendre le Polesine et Rovigo perdus par son père Hercule I<sup>er</sup> et que la paix de Bagnolo de 1484 cédait à Venise.

Venise dédaigne ces velléités. Ses ennemis rêvent, elle s'amuse : *bals, festins, flambeaux, musiques, gondoles, théâtres, carnaval de cinq mois, voilà Venise*<sup>89</sup>. Mais l'ombre des Dix et la corruption pèsent sur ces fêtes.

**« Ô CHASTETES ! Ô PURETES ! MENTEZ, MENTEZ ! »<sup>90</sup>**

La légende noire ne manque pas d'attribuer la corruption des mœurs au gouvernement, qui *ne permettant pas qu'on s'occupât de politique, rendait en licence au peuple ce qu'il lui enlevait en liberté, et lui permettait même des vices en échange des vertus qu'il lui interdisait*<sup>91</sup>. Venise est à l'opéra la ville des jouisseurs. Hoffmann y vante volupté et débauche, *L'amour tendre et rêveur, Erreur ! L'amour dans le bruit et le vin, Divin ! Que d'un brûlant désir Votre cœur s'enflamme, Aux fièvres du plaisir Consumez votre âme ! Transports d'amour, Durez un jour !... Ô chastetés ! Ô puretés ! Menttez, menttez !* Le Foscari du *Bravo* est pire que le duc de Mantoue de *Rigoletto* : pour avoir Violetta, il n'hésite pas devant l'assassinat et il exprime sans fard son désir à son homme de main Luigi, *Vidi un angelo del cielo, Io non ebbi che un pensiero... Tutto il mondo avrei sfidato Per poterla posseder... E tu alfine mia sarai, Non resisto a tal piacer ! ...Fuggir a mie brame tentasti ora invano,...* *Compiva un delitto per sol possederti, Compirne mill'altri ancora saprò* (I 1 et II 4). Énumérant les griefs populaires contre Steno (*Non bastan le naquizie Dei perfidi impuniti, Le tante sparse lagrime*), Bertucci conclut par *i talami traditi* :

<sup>88</sup> Gerardo ne disant que quelques mots dans la version originale, le ténor Ivanoff n'avait pas à se plaindre du changement. Que la Barbieri-Nini (future créatrice de Lady Macbeth) ait renoncé à l'air final est plus surprenant. Mais le rôle de Caterina est déjà très lourd.

<sup>89</sup> Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, 1<sup>ère</sup> journée, sc. 1.

<sup>90</sup> *Les Contes d'Hoffmann*, II. Bien qu'on ignore si Offenbach voulait en faire l'acte II ou plutôt (comme on tend à le penser) l'acte III, « l'acte de Venise » est traditionnellement considéré comme le second.

<sup>91</sup> Arnault, *Mémoires...*, III, p. 73.

Steno est un débauché. Les chœurs de *La Reine de Chypre* sont propos de viveurs rêvant de vin et de plaisirs. Toute la société est atteinte par cette lèpre, peuple ou patriciens. La plèbe de *Gioconda* ne sait que réclamer *Feste ! Pane !* Elle est devenue lâche, manipulée avec une facilité enfantine par Barnaba, prête à lyncher la Cieca sur une accusation absurde : Enzo peut proclamer *È cresciuta una prole di codardi all'alato Leon !* Et Lorédan peut avec certitude dire à Barbarigo, voyant le peuple se divertir, *A lui non cale Se Foscari sia Doge o Malipiero* (III 1). Les patriciens, à toute menace pour leurs plaisirs, deviennent féroces : quand Teodora les supplie de la laisser avec sa fille retrouvée, ils protestent *L'ebbrezza omai si segua*, s'étonnent (*Gioco è questo ?*), exigent *Suoni, faci*, et crient vengeance quand Teodora irritée les chasse, *La sua morte scritto ell'ha*. Foscari peut conclure *Ah, ch'è vano il dolor d'una madre Per seder il mio truce dispetto, Ella tremi, l'onore reietto Appagato col sangue sarà*. Avant même d'incendier le palais (le prétexte juridique), Teodora est condamnée pour avoir réclamé un peu de dignité (II 4).

Dans cet enfer de tentations, la corruption n'épargne pas les meilleurs. Lorédan Grimani<sup>92</sup> est d'abord le plus joyeux des fêtards, *Ah, que Venise est belle, Et quels accents joyeux ! Mon palais étincelle Ce soir de mille feux !* Sur le point d'être ruiné dans une folle partie contre Donato il triche. Donato a déjà perdu au jeu la dot de sa pupille Rafaela ; ruiné, déshonoré, il se tue. Lorédan, écrasé de remords, recueille Rafaela, promet de l'épouser quand elle aura dix-huit ans, quitte sa vie de plaisir et devient le plus valeureux marin de Venise, bientôt amiral, adoré de la flotte et du peuple, mais toujours triste. À la veille d'un combat contre les Turcs où il va chercher la mort, il avoue son geste dans une lettre-testament, léguant une moitié de sa fortune à Rafaela et l'autre au fils de Donato si on le retrouve un jour (il a disparu après le déshonneur de son père). L'infâme Malipieri, joueur, corrompu, ruiné et espion, qui hait Lorédan et cherche à refaire fortune, trouve et vole la lettre et veut obtenir pour son silence une prise de guerre à laquelle il n'a pas droit, ou la main (et la fortune) de Rafaela, ou la main et les immenses richesses de « l'esclave » Haydée, en fait une héritière chypriote. Il faudra bien des péripéties pour qu'enfin Malipieri soit tué en duel par Andrea Donato, qui s'est couvert de gloire incognito sur le navire de Lorédan, qu'Andrea puisse épouser sa cousine bien-aimée Rafaela et qu'Haydée épouse Lorédan dont elle a sauvé l'honneur.

Arnault affirme que la corruption des mœurs à Venise était devenue telle que *Les pères de la patrie, pour remettre en crédit l'amour honnête, décrétèrent qu'il fallait remettre même en honneur les femmes qui n'étaient pas honnêtes, et à cet effet ils convinrent de se montrer en public avec les « Signore »*. *Quelles étaient les mœurs d'un peuple où les sages croyaient un tel exemple utile à la régénération des mœurs ?*<sup>93</sup> Venise est la ville des grandes courtisanes, belles, riches, cultivées : non pas Gioconda, très édulcorée par rapport à la Tisbé de Hugo (elle n'est pas la maîtresse de Badoer, ni même apparemment d'Enzo qui l'aime *come sorella*), ni Corilla encore novice dans la « carrière »<sup>94</sup>, mais la Teodora de Mercadante ou la

<sup>92</sup> Auber, *Haydée*.

<sup>93</sup> *Mémoires...*, III p. 73.

<sup>94</sup> *Consuelo*, pr. Elle a déjà trahi son premier protecteur, le comte Zustiniani, et trahira probablement Anzoleto qu'elle veut surtout enlever à Consuelo, *La gondola del conte Celerà, nella notte, il nostro amor... Dalle gioie dell'amor sospinta, Io m'inebbrio di luci e di profumi... M'allieto d'amor che non ha fine*.

## Venise

Giulietta d'Offenbach. Teodora est plus victime que coupable : poignardée par un mari qui la croyait à tort infidèle, elle a survécu péniblement et s'est laissé entraîner, comme elle le confesse à sa fille retrouvée, *Nell'orrore trascinata Dal destino onnipossente, Fin dal mondo affascinata, Ho perduto e cor e mente* (III 1). Elle est devenue la plus brillante courtisane de Venise, naguère recherchée par Foscari et que les invités de son bal saluent d'un dithyrambe, *Viva, viva la fata, l'Armida, Che un eliso di gaudii ci appresta ; Si tripudii, si canti, si rida, Profittiamo dell'ore di festa ; È gioia qual nappo che sfuma, Come fior che sollecito muor, Quel fior rida, quel calice spuma, Si delibi, si colga, è l'amor... Della festa sei stella, sei diva, Tu sei degna d'incensi, d'altari, Da te viene l'ebbrezza, il fulgor, Qual Venezia è regina dei mari, La regina tu sei dell'amor* (II 3). Les mots sont moins crus que ceux d'Hoffmann, le programme est le même. Mais tout est bouleversé quand le Bravo déguisé introduit Violetta et révèle qu'elle est la fille de Teodora. Bien qu'effarée, Violetta prend le parti de sa mère insultée. *O mio rossor !* s'exclame Teodora, puis, dans la stupéfaction et la colère des invités, *Non più festa, non più danza, Io l'imploro... Io piangendo vi pregai, Per mia figlia scongiurai,... Irrideste al mio dolore... Vili, o nobili, vi grido, Vi disprezzo, vi disfido... Insultaste il dolor d'une madre D'una figlia innocente all'aspetto, Or tremate, a vendetta mi affretto, E funesta, temenda sarà* (II 4). Avec le remords vient la rédemption, complétée par sa confession à sa fille et la réconciliation avec son mari. Rien au contraire ne rachète Giulietta, qui séduit froidement Hoffmann, lui vole son reflet et commente *Le voilà donc, ce cœur si sûr de lui-même ! O faible créature ! Pourquoi m'as-tu défiée, Hoffmann ?* (à Dapertutto) *Je te l'abandonne ;* croyant Hoffmann parti, elle s'exclame *Je me suis cruellement vengée ! Quels niais que ces hommes de génie !* avant de boire par mégarde le poison de Dapertutto.

Les fêtes succèdent aux fêtes et partout retentissent les barcarolles. Mais les barcarolles ont souvent un arrière-plan tragique ou pervers : celle des *Contes d'Hoffmann*, chez Giulietta, résume exactement la Venise romantique<sup>95</sup>, *Belle nuit, ô nuit d'amour, Souris à nos ivresses, Nuit plus douce que le jour, Ô belle nuit d'amour ! Le temps fuit et sans retour Emporte nos tendresses, Loin de cet heureux séjour, Le temps fuit sans retour. Zéphyr embrasés, Versez-nous vos caresses, Zéphyr embrasés, Versez-nous vos baisers*. C'est une barcarolle qu'intrompt le passage de Jacopo Foscari et de ses gardes, une autre qui indique à Laura quand elle doit boire le poison, une encore qui prélude à la fuite d'Anzoletto avec Corilla<sup>96</sup>. Celle que chantent Haydée et Rafaela ne parvient pas à dissiper la tristesse de Lorédan<sup>97</sup>. Parfois, la barcarolle fait elle-même écho à l'atmosphère tragique : le gondolier d'*Otello* chante la plainte de Francesca de Rimini, *Nessun maggior dolore Che ricordarsi del tempo felice Nella miseria* (III 1) alors que Desdemona pleure son bonheur. Les barcarolles apparemment doivent être chantées hors de Venise, comme dans *L'elisir d'amore*<sup>98</sup>, pour rester joyeuses. Les fêtes finissent mal. Hoffmann se fait voler son reflet par Giulietta et tue Schlemil en duel, Giulietta qui

<sup>95</sup> II 1. Elle vient pourtant d'un essai sérieux d'Offenbach, *Die Rheinnixen, Les Fées du Rhin*, Nutter et Offenbach, Vienne (liv. all. A. von Wolzogen) 4.2.1864.

<sup>96</sup> *Consuelo*, prol. 3.

<sup>97</sup> *Haydée*, I 12, *C'est la fête au Lido, C'est la fête en bateau Dont Venise raffole...*

<sup>98</sup> Donizetti, Romani, Milan 12.5.1832, II : Dulcamara et Adina chantent *La Nina gondoliera e il Senator Tredenti*.

tente de l’empoisonner sur l’ordre de Dapertutto boit le poison par erreur, et Dapertutto commente froidement *Ah Giulietta, maladroite*<sup>99</sup> ! Teodora défie une dernière fois les patriciens, *O patrizi, altre faci chiedete ? Altri suoni ? Io giuro, li avrete, Or concedo, restate*, et incendie le palais. La partie de jeu de Lorédan Grimani et Donato finit par une ruine et un suicide. La régente tourne à l’émeute avec les machinations de Barnaba, la fête de la Ca’ d’Oro s’achève en mélodrame. L’arrivée de Mocenigo masqué, sombre envoyé des Dix, fait tomber la joie de la noce préparée. Le bal de Leoni finit par un cartel et un complot. Au bal aussi, Rinieri insulte Orseolo et ses frères enlèvent Contarina. Le mariage de Paolo et Delia s’achève par le rapt de la fiancée et une tentative de pillage par les pirates. La fête du palais Grimani commence joyeusement pour Maffio Orsini et ses amis, *Bella Venezia ! Amabile ! D’ogni piacer soggiorno ! Men di sue notti è limpido D’ogni altro cielo il giorno*. Elle commence bien aussi pour Lucrece Borgia qui peut, masquée, se repaître de la vue de son fils, et pour Gennaro, admirant à son réveil cette inconnue qui lui parle de sa mère avec une mystérieuse tendresse. Mais dans l’ombre, le duc veille avec de noirs projets. Et au retour de Maffio et de ses amis qui démasquent Lucrece, la scène bascule de la joie dans l’horreur ; Lucrece leur dira à juste titre *Un ballo, un triste ballo voi mi deste in Venezia* avant de compléter *Io rendo a voi una cena in Ferrara*<sup>100</sup>.

Les traîtres pullulent : Gubetta qui sert Lucrece Borgia près des amis de Maffio et Gennaro, Barnaba, Malipieri dans *Haydée*. On trahit même chez les pirates : Cambro, ancien esclave, est prêt à tout pour obtenir Fosca qui le hait mais a besoin de lui ; jaloux de son chef Gajolo (un noble cœur), il fait échouer le pillage à Saint-Pierre du Castello et capturer Gajolo<sup>101</sup>. Très naturellement, Venise devient la ville du traître par excellence, Iago. L’*Otello* de Rossini ressemble de loin à celui de Shakespeare, ce qui lui a valu de bien injustes critiques dans la « bardolâtrie » croissante du XIX<sup>e</sup> siècle, voire du XX<sup>e</sup><sup>102</sup>. Si la source principale du livret semble être Ducis plus que Shakespeare<sup>103</sup>, ce qui explique des atténuations<sup>104</sup>, Iago reste un traître. Comme l’opéra entier se passe à Venise, le contexte militaire disparaît et le rang des personnages change. Rodrigo, qui remplace Cassio dans les calomnies de

<sup>99</sup> Une autre version, encore couramment jouée, montre Giulietta fuyant avec Pitichinaccio ; une autre encore, Hoffmann devenu fou poignardant Pitichinaccio, au désespoir de Giulietta.

<sup>100</sup> *Haydée*, I 13 (récit de Lorédan en rêve). *Gioconda*, I et III. *La Reine de Chypre*, I. *Caterina Cornaro*, pr. Marino Falier, I. Pizzetti, *Orseolo*. Gomes, *Fosca*, II 2. *Lucrezia Borgia*, pr. et II 2.

<sup>101</sup> Gomes, *Fosca*.

<sup>102</sup> Byron vit *Otello* à Venise en 1818 et écrit à Samuel Rogers qu’on avait *crucifié Othello* en en faisant un opéra : *toutes les vraies scènes avec Iago coupées, et le mouchoir remplacé par un billet doux*. Il trouvait la musique bonne mais lugubre (on ne voit pas pourquoi elle serait gaie !). En fait, les deux grandes scènes entre Iago et Othello ont été remplacées par une seule, ce qui est normal (deux duos –de ténors, qui plus est- auraient fait à l’opéra une fâcheuse répétition). Cf J. Commons, plaquette de l’enr. Opera Rara, 1999.

<sup>103</sup> Ducis, *Othello*, Paris 1792, a remplacé le mouchoir « trivial » par un billet, ce qui peut être plat au théâtre, mais en musique n’a pas d’importance ; il a aussi établi une fin heureuse. Berio a dû utiliser aussi l’*Otello* du baron G. C. Cosenza, publié en 1826 mais représenté en privé à Naples en 1813, le marquis Berio étant sans doute invité. On doit à Cosenza l’idée d’une chanson en coulisse avant la romance du saule ; Berio et Rossini en empruntent le texte à Dante, *Inferno*, V 121-123 (R. Montemorra Marvin, « Il libretto di Berio per l’*Otello* di Rossini », *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, Anno XXXI, Fondazione Rossini, Pesaro 1991).

<sup>104</sup> Le vocabulaire de Shakespeare, souvent difficile à traduire, n’aurait pas été admis sur le continent (il a été d’ailleurs très expurgé en Angleterre sous Victoria) et n’avait aucun intérêt dans une œuvre *chantée*.

## Venise

Iago, est le fils du doge. Iago n'est pas le subordonné d'Otello, mais –comme l'indique la liste des personnages– son ennemi secret et pour des raisons politiques l'ami de Rodrigo ; il les trahit tous deux. Ancien soupirant de Desdemona, plus par intérêt que par amour (*Più non mi curo Della tua destra... Un tempo a'voti miei Utile la credei*, I 5), il a été repoussé et veut se venger ; jaloux de la gloire d'Otello, *quell'indegno, Dell'Africa rifiuto*, et des faveurs dont le couvrent le doge et Venise, il veut le détruire. Il se sert de l'amour de Rodrigo pour Desdemona et de la haine d'Elmiro, père de la jeune fille, envers ce barbare parvenu d'Otello, et a volé la lettre que Desdemona envoyait à Otello avec une boucle de cheveux. Mais Otello interrompt le mariage de Desdemona et Rodrigo, proclamant que Desdemona lui a donné son cœur. Iago, feignant de vouloir l'aider, l'incite à penser à sa gloire et à *sprezzare ogni altro affetto*, éveillant ses craintes et sa jalousie, avant de « céder » : *Oh, quale arcano io svelo ! Ma l'amistà lo chiede, Io cedo all'amistà*. Il lui remet la lettre et la boucle et le pousse à la vengeance. Rodrigo, à qui Desdemona désespérée a révélé son mariage secret, provoque Otello, qui le croit son rival heureux. Desdemona s'interpose, confirmant les soupçons. Otello la poignarde et apprend trop tard que Iago, mortellement blessé en attaquant Rodrigo, a tout avoué. Il est révélateur qu'il n'y ait pas chez Rossini de duo d'amour, les amoureux se revoient seulement quand la calomnie a commencé son œuvre : le rôle de Desdemona, la romance du saule chère à Musset et la prière, sont des plaintes sur un amour perdu, où l'on retrouve le désir de la mort et du néant, *Deh calma, o cielo, nel sonno per poco le mie pene, fa che l'amato bene mi venga a consolar, Se poi son vane i prieghi, di mia breve urna in seno di pianto venga almeno il cenere a bagnar* ; dans cette atmosphère de trahison où Iago a tout perverti (même l'amour paternel d'Elmiro), l'amour heureux n'a pas normalement sa place<sup>105</sup> ; pourtant, dans la version à *lieto fine* que Rossini écrivit pour Rome, il suffit –très naturellement– d'une brève interruption dans les fureurs et d'une explication pour briser l'atmosphère et ramener chacun à la raison<sup>106</sup>.

Le Iago de Verdi ressemble comme un frère à Barnaba, ce qui ne surprend pas, Boito ayant écrit les deux livrets ; lui aussi agit dans son propre intérêt (il veut la place de Cassio) et fait le mal par plaisir ; il s'acharne à détruire Desdémone avec d'autant plus de satisfaction qu'elle est innocente. Il n'a même pas la mince excuse donnée par Shakespeare d'une vengeance de cocu (Otello n'a pas séduit Emilia). Il n'a pas tenté non plus d'épouser Desdémone. Vice rédhitoire chez Verdi, il n'a pas un atome de patriotisme, Venise ne l'intéresse pas : elle ne lui a pas donné le poste auquel il estime avoir droit. Il verrait avec joie sombrer la galère capitane et clame avec une ironie féroce *Ecco il Leone* en mettant le pied sur la tête d'Otello évanoui, tandis qu'au-dehors tous acclament *il Leon di Venezia*. Être satanique, il proclame avec cynisme ne croire qu'au néant, *Credo in un dio crudel, Che m'ha creato simile a se, E che nell'ira io nomo ! Dalla viltà d'un germe O d'un atomo vile son nato. Son scellerato perchè son uomo, E sento il fango originale in me... Credo che il giusto è un istrion beffardo, E nel viso e nel cor, Che tutto è in lui bugiardo, Lagrima, bacio, sguardo, Sacrificio ed onor. E credo l'uom gioco*

---

<sup>105</sup> Il la trouve brièvement chez Verdi, dans le duo qui clôt l'acte I, parce que les machinations de Iago n'ont pas encore touché Otello.

<sup>106</sup> Voir « Rose ou noir à l'opéra ».

*d'iniqua sorte Dal germe della culla Al verme dell'avel. Vien dopo tanta irrision la Morte. E poi ?... La Morte è il Nulla, È vecchia fola il ciel*<sup>107</sup> ! Illusion et néant : thèmes vénitiens types pour le romantisme.

De cette Venise noire, Offenbach a fait un condensé dans, inévitablement, *Le Pont des Soupirs*<sup>108</sup>. Doutant à juste titre de la fidélité de sa femme Catarina, le doge au nom révélateur de Cornarino-Cornarini a déserté à la veille d'une bataille pour revenir la surveiller. Déguisé en mendiant, avec son valet Baptiste, il apprend la perte de la bataille et la condamnation à mort des deux déserteurs. Ils s'introduisent au palais des Doges, où Catarina reçoit avec plaisir les hommages de son page Amoroso et avec dégoût ceux de Fabiano Fabiani Malatromba<sup>109</sup>, membre des Dix, qui voudrait la femme et la place de son cousin Cornarino. Provoqué par Amoroso (*Le Pont des Soupirs est haut, mais l'amour franchit tout*), Malatromba siffle les sbires et le fait emprisonner. Catarina, feignant la folie, fait une fausse déclaration à Malatromba, qui veut *profiter lâchement de son égarement* ; le doge, Baptiste et les espions Astolfo et Franrusto, cachés dans des baromètres et des horloges (cinquante ans avant *L'heure espagnole* de Ravel !), entonnent un boléro. Reconnus, le doge et Baptiste sont traînés devant les Dix qui somnolent, sauf le chef (lamentable individu qui proclame *Il faut toujours frapper l'homme qui tombe*) ; après divers quiproquos, ils sont condamnés à la pendaison. Cornarino, bien que mourant de peur, s'essaie à l'héroïsme et parodie *Marie Tudor* en s'adressant au bourreau, *Monsieur de Venise, tu vois bien ces deux belles et nobles têtes, ces deux têtes qui nous étaient si chères à Baptiste et à moi ? Eh bien, elles sont à toi, je te les donne*<sup>110</sup>. À l'instant du supplice, on apprend que la bataille a en fait été gagnée, Cornarino est réhabilité. Mais Malatromba a été proclamé doge, tous deux doivent donc s'affronter dans un tournoi burlesque. Malatromba est jeté à l'eau, vaincu et enchaîné, tandis que Cornarino promet son amitié à Amoroso (la révision de 1868 inverse le dénouement, Malatromba vainqueur nomme Cornarini ambassadeur en Espagne) : tous les ingrédients du plus sombre mélo, traités en farce énorme et désopilante. Offenbach a cependant réussi à conserver la magie de Venise : la critique apprécia ce *mélodrame burlesque, dans toute l'acception de l'adjectif ; le rire et le fou rire s'y entassaient par couches superposées... On y greffe l'extravagance sur la folie, on y parfume la rose*<sup>111</sup>.

La noirceur peut être vaincue par le rire, mais aussi par de nobles âmes : chez Pizzetti, Marino Orseolo enlève Cecilia Fusiner, qui se noie en voulant lui échapper ; deux frères de Cecilia, Alvise et Delfino, enlèvent pour se venger la sœur de Marino, Contarina. On attendrait un drame hugolien de débauche et de vengeance, mais la grandeur morale de Contarina et du troisième frère, Rinieri, ramène la sérénité dans la rédemption.

<sup>107</sup> Verdi, *Otello*, Boito, Sc. 5.2.1887, II. Ce *Credo* est créé à partir de la phrase de Macbeth sur le néant de l'existence, des propos d'Edmond dans *King Lear* (I 2) et –transposé dans le ton tragique– du monologue de Falstaff sur l'honneur.

<sup>108</sup> Liv. I. Crémieux et L. Halévy, BP 23.3.1861, rév. Variétés 8.5.1868. Construit vers 1600, le pont des Soupirs est si bien devenu un symbole de Venise que librettistes ou romanciers le montrent avant sa construction : ainsi dans la Venise « médiévale » d'Offenbach, chez Delavigne (*Marino Falier*, IV 8) ou chez Michel Zévaco (*Le Pont des Soupirs*).

<sup>109</sup> Ce nom de Fabiano Fabiani est emprunté à *Marie Tudor* de Hugo.

<sup>110</sup> *Marie Tudor* livrait ainsi au bourreau la tête de Fabiano Fabiani.

<sup>111</sup> J. C. Yon, *Jacques Offenbach*, Paris 2000, p. 252 s. et 368.

## LA SÉRÉNISSIME

Le lion de Saint-Marc peut rouvrir son livre et devenir bienveillant. On se souvient parfois du « modèle vénitien »<sup>112</sup>. Venise mène aussi de justes guerres, pour sa propre défense ou celle de la Chrétienté. Enfin on peut y trouver une société normale, plutôt bon enfant, où malgré quelques querelles et grincements, tout s'arrange et les amoureux sont enfin heureux.

« LE LION MAGNANIME VEILLE »<sup>113</sup>

Les doges, loin d'être humiliés, sont parfois rendus à la dignité de leur position ; on voit fonctionner le « régime mixte » où doge et conseils travaillent en harmonie et s'efforcent à la justice.

Chez Rossini, le doge anonyme d'*Otello* est plein de bonté pour le héros victorieux. Il outrepassé même ses droits : c'est apparemment de lui-même qu'il demande au héros de choisir sa récompense, *Qual premio al tuo valor chieder potrai ?* La demande d'*Otello*, bien que faite avec modestie, est exorbitante et devrait certainement être soumise au sénat, mais on est ici dans la joie et la confiance, le sénat et le doge sont supposés d'accord pour donner au libérateur de Chypre ce qu'il voudra, rien n'étant trop beau pour cet exploit. Ce qu'*Otello* désire, après les politesses d'usage, c'est la citoyenneté vénitienne : *Mi compensaste assai Nell'affidarvi in me. D'Africa figlio, Qui straniero son io. Ma se rinserro Un cuor degno di voi, se questo suolo Piu'chè patria rispetto, ammiro ed amo, M'abbia l'Adria qual figlio, altro non bramo.* Et le doge n'hésite pas à répondre *Il brando invitto Riponi al fianco, e già dell'Adria figlio Vien tra i plausi a coronarti il crine Del meritato alloro.* *Otello* ne semble pas croire tout à fait à sa bonne fortune, *Confuso io sono A tante prove e tante D'un generoso amor. Ma meritarme Poss'io, che nacqui sotto ingrato cielo, D'aspetto e di costumi Si diverso da voi ?* La réponse du doge est simple, noble et solennelle, *Nascon per tutto e rispettiam gli Eroi.* Pourtant, un sénateur au moins n'approuverait pas, *Elmiro*, qui évoque *quell'odio ch'io sento Per l'African superbo. Insieme congiunti Per sangue e per amor,* dit-il à *Rodrigo*, *facil ne fia Opporci al suo poter. Ma tu procura Al padre tuo, che invitto e amato siede In su l'Adriaco soglio, Svelar le trame e il suo nascosto orgoglio* (I 6). Dans un autre contexte, *Elmiro* ferait un parfait membre des Dix, avec cette méfiance qui lui fait voir en *Otello* un traître ou un tyran en puissance. Mais il est prudent et se garde de critiquer le doge, le saluant comme « invaincu et aimé », deux qualités classiques du prince. Le doge est aussi clément, autre marque du bon prince : une fois révélée la perfidie de *Iago*, il intervient pour obtenir le pardon d'*Otello*, coupable d'un « rapt de séduction », *Per me la tua colpa Perdona il Senato.* Quant à *Elmiro*, comme *Rodrigo*, il change alors d'avis, *Io riedo placato*

<sup>112</sup> Voir notamment *L'Image de Venise au temps de la Renaissance. Université de Paris-Sorbonne, Centre de recherches sur la Renaissance, 14<sup>e</sup> colloque, Paris 1988, Paris 1989.* Y. Durand, *Les républiques au temps des monarchies*, Paris 1973. G. Cazals, *Une civile société : La République selon Guillaume de La Perrière (1499-1554)*, EHDIP 12, Toulouse, 2008, p. 126-130. I. Gillet, *Les institutions et le gouvernement de Venise dans la littérature politique française du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Thèse Toulouse I, 2006.

<sup>113</sup> *Bianca e Falliero*, I 1.

*Qual padre al tuo sen*, et offre à Otello la main de sa fille (III 5). Dans la version romaine avec *lieto fine*, où Desdemona révèle qu'elle a dû repousser Iago, ce qui permet la réconciliation *in extremis*, le doge rapporte l'aveu de Iago et dit aux époux *Gioite ! Ah, già tutti Cessaro i tormenti* ; sans doute anticipe-t-il encore la décision du sénat (et d'Elmiro), mais Elmiro survient avec les ultimes bonnes nouvelles, *Assolva ogni colpa, Perdona il Senato. Già riedo placato Qual padre al tuo sen... Serena d'intorno La gioia qui sta*<sup>114</sup>. Le pouvoir de l'État est redevenu serein, la puissance paternelle l'imite.

Antonio Priuli<sup>115</sup>, le doge de *Bianca e Falliero*, paraît d'abord en tant que politique, commentant avec Capellio et Contareno la nouvelle loi et ses raisons. Capellio juge la mesure inutile : la conjuration de l'ambassadeur espagnol Bedmar découverte et déjouée, le danger est passé, *Tutti gli ambasciatori Non sono Bedmar, e omai dell'Adria La sicurtade è ferma*. Priuli est moins optimiste. Si le complot a été étouffé à Venise, les alliés de Bedmar dans la Terre Ferme ne sont pas encore battus, les rumeurs sont contradictoires, on ignore l'issue des combats et le sort de Falliero, le jeune général de Venise : il est trop tôt pour parler de sécurité, *Ancor del tutto l'Adria non è sicura, Pur dalle Orobie mura*<sup>116</sup> *ci minaccia l'Ispano, E tutto intorno vasto incendio di guerra arde il paese. A rintuzzar le offese di si fiero nemico Invan si mosse il giovane Fallier, voce si sparse Che giacque il generoso in campo estinto*. Mais cette crainte est aussitôt levée, Falliero vainqueur arrive et annonce sa victoire au doge et au sénat. Le doge n'a qu'à accueillir et féliciter le jeune héros, *Giovane valoroso, a te la patria Va debitrice di salute e di pace, Te figlio suo verace Appellerà mai sempre, e il tuo gran nome Vivrà nei fasti dell'Adriaco impero, In ogni cor vivrà*. Quand Falliero a invoqué la protection du ciel sur Venise et promis de vouer sa vie à cette défense, Priuli n'a plus qu'à lui renouveler ses félicitations et à le confier à la cérémonie d'actions de grâces qui s'apprête, *Grata Vinegia, o prode, Accetta i tuoi voti. Si bel desio Segui a nutrir, e il tuo sublime esempio Mille di onor desterà faville In ogni cor di patria amore ardente. Intanto il ciel clemente Conservator dei regni abbia di lodi E d'incensi tributo : ei di là sopra Siede moderator d'ogni bell'opra*. Un parfait discours officiel, mêlant en de justes proportions louanges, patriotisme et piété : le doge est exactement dans son rôle de représentation. On ne le reverra pas en scène : du point de vue institutionnel, la suite de l'opéra dépend du conseil des Trois et –en coulisse– du sénat, en accord apparemment avec le doge.

Le doge de *Fosca* joue un rôle politiquement plus important. Le chef des pirates, Gajolo, a été capturé dans son raid sur San Pietro, mais sa sœur Fosca aidée de son lieutenant Cambro a enlevé Delia, fiancée de Paolo Giotta, et Paolo lui-même dont la rançon avait été payée par son père a été repris. Gajolo, reçu par le doge, lui propose la vie de Paolo contre la sienne : qu'on le laisse retourner chez les pirates et

<sup>114</sup> Rossini, *Otello*, rév. Rome, carnaval 1819-1820, III 4 et 5.

<sup>115</sup> Élu doge le 17 mai 1618, l'année de la conjuration. Les Priuli ont eu trois doges. Ils font partie des quatre plus importantes *Case nuove*, dites « évangélistes » (avec les Grimani, les Mocenigo et les Marcello). Ils portent *Coupé au 1 de gueules, au 2 palé d'or et d'azur*.

<sup>116</sup> *Orobie mura* : Brescia. Romani, dans ce livret, emploie volontiers ces périphrases pompeuses ou des archaïsmes (*Vinegia* pour *Venezia*).



## Venise

il forcera Fosca à libérer Paolo<sup>117</sup> ; s'il arrive trop tard, il reviendra se livrer lui-même à la mort. Le doge se fie à la parole du pirate, mais le prévient que s'il manque à son serment, la vengeance de Venise sera terrible<sup>118</sup>. Il est curieux que les pirates, après la libération des prisonniers, jurent d'humilier l'orgueilleuse Venise, qui a pourtant accepté la parole de leur chef.

Enfin, lorsque Lorédan Grimani victorieux arrive à Venise, le doge est mort et l'élection a commencé. On devine que Lorédan, adoré de tous et auréolé d'une nouvelle gloire, sera élu. Mais quand trois sénateurs lui annoncent son élection, Lorédan va refuser : il se juge indigne et sait que Malipieri va porter aux Dix la lettre volée, qui le déshonorera. Mais Haydée, pour ravoir la lettre, a promis à Malipieri sa main et sa fortune et glisse la lettre à Lorédan. On apprend qu'Andrea vient de tuer Malipieri, qui l'avait insulté plusieurs fois et traité d'infâme. Le duel est interdit à Venise et Andrea doit être condamné à mort. Mais Lorédan rappelle qu'un doge élu a, en ce jour, le droit de grâce. Il accepte d'être doge pour sauver Andrea, à qui il donne sa fortune et la main de Rafaela, réparant ses torts passés. Lui-même épouse Haydée. Au milieu des réjouissances le chœur chante *Que l'Adriatique soumise Roule aux pieds de son souverain*. On se doute que le nouveau dogat sera juste et glorieux...

Le Conseil des Trois est dans *Bianca e Falliero* plus sympathique que d'habitude, mais il s'en est fallu de peu qu'il ne fût particulièrement odieux. Rappelons les hésitations d'Arnault quant à son dénouement : d'après ses *Mémoires*, il le voulut tragique, céda aux prières des dames lyonnaises auxquelles il avait lu la pièce, se vit reprocher le dénouement heureux par Bonaparte en lecture privée et le changea de nouveau, malgré les instances de Joséphine<sup>119</sup>. Dans sa dédicace datée du 14 brumaire an VII « à Buonaparte, membre de l'Institut », il cite les propos de Bonaparte sur le dénouement heureux, *J'ai regretté mes larmes. Ma douleur n'est qu'une émotion passagère dont j'ai presque perdu le souvenir à l'aspect du bonheur des deux amants. Si leur malheur eût été irréparable, la profonde émotion qu'il eût suscitée m'aurait poursuivi jusque dans mon lit. Il faut que le héros meure*. Ces propos sans doute à peu près exacts, puisqu'Arnault les cite à leur auteur, donnent un aperçu intéressant sur les goûts dramatiques de Bonaparte et sa sensibilité. Joint à sa remarque sur le caractère odieux du sénat vénitien, ils laissent voir un sous-entendu politique : la fin heureuse ne rendrait pas les institutions vénitienes assez odieuses pour justifier leur destruction. Arnault poursuit : *Je le pensais aussi. Mais comment rendre cette mort dramatique, si je ne conservais à Capello la générosité de son caractère ? Maître de sa passion, mais esclave de sa probité, il fallait que son devoir lui fit une nécessité de sa rigueur. Depuis longtemps j'en cherchais vainement le moyen ; votre génie échauffa le mien. Un conseil de Buonaparte devait produire une victoire*. Dans la fin heureuse, Blanche offrait sa main à Capello pour qu'il sauve Montcassin (=Falliero), et Capello la refusait, permettant le mariage des amoureux. Désormais, quand Contarini et

<sup>117</sup> Éprise de Paolo, elle lui en veut d'être fidèle à Delia et cherche à tuer l'un d'eux pour faire souffrir l'autre (mais pendant que Gajolo est chez le doge, elle est touchée par Delia qui, *orfana e sola nel materno tetto*, s'offre à mourir pour son fiancé).

<sup>118</sup> Gajolo arrive à temps et tue Cambro, qui l'a trahi et a encouragé Fosca dans ses projets. Fosca repentante demande pardon aux fiancés, se poignarde et meurt dans les bras de son frère.

<sup>119</sup> *Mémoires...*, III, p. 349 et IV, p. 9-11.

Lorédan ont signé, Capello refuse, mais Contarini intervient : sachant que Montcassin est son rival, Capello –dit-il-, en ne signant pas, craint d’obéir à l’amour plus qu’à l’équité, *Criminel par vertu dans votre rang auguste, Ainsi pour être grand vous cessez d’être juste*. Capello signe et Contarini discrètement ordonne à Pisani de procéder à l’exécution. Capello voudrait cependant un délai de grâce jusqu’au matin. Blanche survient, expliquant dans quelles circonstances Montcassin est passé par l’ambassade. Capello alors veut sauver le jeune homme, mais Contarini arrache le capuchon dont il était coiffé et révèle qu’il a été étranglé<sup>120</sup>. Blanche s’effondre sur le cadavre, Capello jure de dénoncer les crimes du tribunal et compte au moins sur l’avenir, *Puisse un jour cette voix, éternisant vos crimes, Susciter un vengeur à tant d’autres victimes... Puissent les longs forfaits du pouvoir arbitraire Bientôt s’anéantir avec leur sanctuaire, Avec ce tribunal entouré d’échafauds Où j’ai siégé moi-même au milieu des bourreaux !* On ne pouvait rêver fin plus « bonapartiste ». Malheureusement cet effet de grand guignol était ridicule et Capello, loin d’être noble, agissait comme un sot, hésitant entre signer ou non, réclamant un sursis dès qu’il a signé et maudissant enfin tout le monde sauf lui-même. On usa *ad libitum* de l’une ou l’autre fin. Dumas ironise : *le dénouement fut regardé comme une si grande hardiesse que, les âmes sensibles ne pouvant le supporter, l’auteur fut obligé, à l’usage de ces bonnes âmes, de faire une variante grâce à laquelle, comme l’Othello de Ducis, sa pièce maintenant finit par une mort ou par un mariage, au choix du spectateur*<sup>121</sup>.

Romani n’avait donc pas besoin de s’excuser, comme il le fit dans la préface de son livret, de s’être plié aux lois du théâtre musical (qui imposaient encore les dénouements heureux) en éliminant cette fin grotesque, puisque l’auteur avait écrit deux versions. Il a amélioré le *lieto fine* : Bianca révèle tout avant le vote, à la fureur de son père<sup>122</sup>, et Falliero s’explique enfin. Contareno/Contarini et Loredano signent néanmoins la condamnation, mais Capellio/Capello refuse ; le verdict devant être unanime, l’affaire est renvoyée au sénat. Contareno enrage, mais Loredano et Pisani approuvent, *Si, ben parli ; il sol Senato Giudicar di lui dovrà*. Nous ne verrons pas la séance du sénat : Falliero vient en annoncer le résultat à Bianca, il a été sauvé par Capellio, *Il Principe* (Priuli a donc eu un rôle), *il Senato*. Capellio ajoute *All’ira ingiusta del padre tuo Voglion sottrarti i padri*. Le sénat a ôté à Contareno sa puissance paternelle et décidé le mariage de Bianca et Falliero. Contareno implore sa fille qui, vertueuse<sup>123</sup>, choisit de rester avec lui, et il s’empresse de consentir au mariage. Les institutions vénitiennes ont retrouvé leur vertu.

Enfin, l’Inquisiteur d’État Alvise Badoer impose ordre et justice lors du tumulte autour de la Cieca. Il survient, et son *Ribellion !* outragé suffit à tout faire taire : c’est dans le silence total qu’il poursuit *E chè ? La plebe or qui s’arroga, Fra le*

<sup>120</sup> Dans ses *Mémoires*, III p. 77, Arnault décrit la salle du conseil des Trois, qu’il a vue au palais des doges (elle n’a pas la splendeur de celle du conseil des Dix, que lui a donnée le décor de Sanquirico) : *Je ne trouvai pas... le tourniquet fatal à l’aide duquel les jugements du tribunal s’exécutaient à l’instant où ils étaient prononcés. Avait-on fait disparaître cette horrible partie du mobilier inquisitorial ou n’avait-il existé que dans l’imagination des narrateurs ?*

<sup>121</sup> A. Dumas, *Mes Mémoires*, rééd. 1989 (« Bouquins »), I, p. 597.

<sup>122</sup> Ici se place le célèbre quatuor transféré plus tard dans *La donna del lago*.

<sup>123</sup> Bianca est très « bien élevée » : à l’acte II, c’est Costanza qui la persuade de recevoir Falliero (sinon il se tuera), alors que Constance voulait empêcher Blanche de voir Montcassin après l’interdiction de Contarini.

## Venise

*ducali mure, I dritti della toga E della scure ?* Nul ne proteste. Barnaba, son agent, affirmant que la Cieca est coupable de maléfice, Badoer ordonne de la juger, mais les prières de Gioconda et surtout l'intervention de Laura –*Essa ha un rosario ! No, l'inferno non è Con questa pia !... La salva !-* le font changer d'avis : a-t-il été convaincu aussi à la vue du rosaire ? En tout cas son *E salva sia* suffit à liquider l'affaire en toute légalité, en l'absence d'arrestation formelle. L'Inquisiteur d'État, s'il est aussi altier qu'il le sera à l'acte III, est ici fidèle à la justice.

On reprendrait volontiers ici le chœur des marins et du peuple de *Gioconda* avant la régates, *Viva il Doge e la Repubblica !* Mais hors de chez lui aussi, sans faire patte de velours, le Lion ailé rugit parfois à bon escient.

### « AUX VENITIENS... EXEMPLE DE LA FOI ET DU COURAGE »<sup>124</sup>

Venise n'est pas toujours une puissance envahissante et perfide, elle peut combattre pour le Bien et pour le salut de la Chrétienté. Elle a participé aux Croisades et si elle a détourné la quatrième et souvent perturbé les États latins d'Orient, elle a seule maintenu, du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, une présence chrétienne face aux Ottomans dans les Balkans et la Méditerranée orientale : elle est le vrai vainqueur à Lépante, elle a longtemps conservé Chypre, puis (avec la seule aide, modeste, de la France) la Crète et même reconquis une partie du Péloponnèse. L'opéra célèbre aussi ces actions glorieuses.

*Il Bravo* nous offre un hymne patriotique et pieux, célébrant une victoire contre les Turcs : *Viva il Doge ! La memoria si festeggi di tal dì, Che d'eccelsa, eterna gloria L'armi venete coprì. Già l'Odrisia luna audace Altra volta impallidì, Del Leone vinto il Trace Là sul mar tremò, fuggì. Or si compia l'annuo voto All'augusta protettrice, Nel gran tempio che devoto Il Senato le innalzò. L'Adria renda ognor felice Come sempre la serbò, E squillino pure le trombe guerriere Saranno secure di gloria foriere. Paventi chi altero sfidarci oserà ; Terribile in guerra sul mar, sulla terra, L'alato Leone trionfo n'avrà* (I 3). Ce chœur accompagne un somptueux défilé des autorités vénitiennes, sénateurs, chefs de la *Quarantia* et Doge, du Palais à la Piazzetta, tandis qu'un grand concours de foule remplit la place Saint-Marc et les Procuraties. Tout cela n'a aucun rapport avec le reste du livret et ne sert qu'à offrir un beau spectacle. Mais la guerre turque reparaît fréquemment.

L'*Otello* de Rossini s'ouvre sur un chœur de victoire, célébrant le triomphe d'*Otello* sur le Croissant turc : *Viva Otello, viva il prode Delle schiere invitto duce ! Or per lui di nuova luce Torna l'Adria a sfolgorar. Lui guidò virtù fra l'armi, Militò con lui fortuna, S'oscurò l'Odrisia luna Del suo brando al fulminar* (I 1). C'est le style noble et un peu pompeux désormais établi pour les triomphes que le public goûte à l'opéra au moins depuis *La Vestale* et ses épigones et dont le succès se prolongera longtemps<sup>125</sup>. *Otello* répond de même, se réjouissant d'avoir pour jamais libéré Chypre et déposant aux pieds du doge les dépouilles de l'ennemi : *Vincemmo, o prodi. I perfidi nemici Caddero estinti. Al lor furor ritolsi Sicura ormai d'ogni futura offesa Cipro, di questo suol forza e difesa. Null'altro a oprar mi resta. Ecco vi rende L'acciar temuto, e delle vinte schiere Depongo al vostro piede armi e bandiere.* Sénateurs et peuple l'appellent à venir célébrer son triomphe.

<sup>124</sup> Rossini, *Maometto II*, C. della Valle, SC 3.12.1820.

<sup>125</sup> Spontini, *La Vestale*, Jouy, Paris 16.12.1807 (Voir « La majesté de Rome »). Verdi, *Aida*, 1871.

L'*Otello* de Verdi, soixante-dix ans plus tard, a abandonné ce style solennel. C'est une proclamation tonitruante (adaptée à la voix de Francesco Tamagno qui créa le rôle) que fait Otello « à chaud », juste après la bataille et la tempête : *Esultate ! L'orgoglio musulmano Sepolto è in mar ! Nostra e del ciel è gloria ! Dopo l'armi lo vinse l'uragano !* Et le soulagement de la « foule citadine » explose lui aussi en un chœur frénétique, délirant, à la mesure de la crainte ressentie pour la bataille et quelques minutes auparavant quand le navire luttait contre l'ouragan, *Evviva Otello ! Evviva (ter) ! Vittoria (quater) ! Sterminio (bis) ! Dispersi, distrutti, sepolti nell'orrido Tumulto piombâr ! Vittoria (quater) ! Sterminio (bis) ! Avranno per requie la sferza dei flutti, La ridda dei turbini, L'abisso, l'abisso del mar*<sup>126</sup>. Cette atmosphère guerrière, Verdi a rêvé un temps de la réintroduire à la fin de l'acte III, ni Boito ni lui n'arrivant à une conclusion satisfaisante. Il proposa à Boito, après l'insulte à Desdémone, *Tout à coup on entend au loin les tambours, les trompettes, le tir du canon, etc, etc. – Les Turcs ! Les Turcs ! – Les soldats et le peuple envahissent la scène ; la surprise et la peur sont générales. Otello se secoue et se dresse comme un lion ; il brandit son épée... « Partons ! Je vous mènerai encore à la victoire ! » Tous quittent la scène, sauf Desdemona. À ce moment les femmes, arrivant de tous les côtés, tombent à genoux, alors qu'on entend les cris des guerriers, le canon qui tonne, les tambours, les trompettes et toute la fureur de la bataille en coulisse. Desdemona au milieu de la scène, seule, immobile, les yeux fixés au ciel, prie pour Otello. Il anticipait des objections, dont la première était Comment Otello accablé de tristesse, rongé par la jalousie, découragé, physiquement et moralement malade, comment peut-il soudainement se secouer et redevenir le héros qu'il a été ? Et s'il le pouvait, si la gloire pouvait toujours le fasciner et qu'il puisse oublier l'amour, la tristesse et la jalousie, pourquoy alors tuerait-il Desdemona et se ferait-il ensuite lui-même justice*<sup>127</sup> ? Boito souligna qu'il ne fallait pas rompre l'obsession d'Otello qui tourne en rond dans un huis clos ; si on fait entrer de l'air dans cette atmosphère étouffante, tout se dissipera et on se demande comment il pourrait tuer Desdemona : tout le « travail » de Iago serait à refaire (le pourrait-il, d'ailleurs ? Après la bouffée d'air, on aurait du temps pour les explications nécessaires). En réussissant la fin de l'acte, on perdrait tout le dénouement. De l'idée de Verdi, il ne reste que les trompettes au loin, mais elles n'accompagnent que les vivats de la foule : tandis que Desdemona maudite par Otello est emmenée par Lodovico, Iago reste seul avec Otello délirant et se réjouit, *L'eco della vittoria porge sua laude estrema*.

Les guerres contre le Croissant se retrouvent dans *Haydée*. Le rideau se lève sur l'inévitable chanson à boire où Lorédan Grimani et ses officiers, à la veille d'un combat probable, boivent à la victoire : *Enfants de la noble Venise, Vaillants marins ! Que liberté soit la devise De nos festins ! Amis, je bois à la défaite Du musulman ! Je bois ces vins que leur prophète Blâme et défend ! Demain le fracas de la guerre Et des canons !* Les vers de Scribe ont leur platitude ordinaire ; faute d'enregistrement<sup>128</sup> on ne peut savoir si Auber avait réussi à retrouver les effets de *La Muette de Portici*. À l'acte II, la bataille livrée et gagnée, les marins chantent un

<sup>126</sup> Verdi, *Otello*, I.

<sup>127</sup> Lettre du 15.8.1880. La réponse de Boito est du 18.10.1880.

<sup>128</sup> Seuls pour l'instant ont été enregistrés des airs d'Haydée elle-même.

## Venise

chœur triomphant, *Victoire (ter) ! Aux enfants de saint Marc ! D'une nouvelle gloire Brille leur étendard !... Ils espéraient que de Venise Ils nous fermeraient le chemin, Leur flotte est dispersée ou prise, À nous la gloire !* Tous saluent l'approche de Venise avec patriotisme et émotion, *Ô reine de l'Adriatique, Voici ta sainte basilique Et tes minarets (sic<sup>129</sup>) ! Salut à ma cité chérie, Venise ! Ô notre patrie !* L'arrivée est couronnée de gloire : la mort du doge interdit pour le moment qu'une récompense adéquate soit décernée à Lorédan, mais le sénat lui offre une partie des drapeaux pris à la flotte ennemie, que l'on porte triomphalement à son palais, *Flottez, étendards du prophète, Drapeaux ravis à nos ennemis : Faites rayonner sur sa tête La gloire qu'il donne au pays !* Et tandis que Lorédan, menacé par Malipieri, songe à se tuer, les gondoliers chantent sous ses fenêtres *Gloire au fils de Venise Par qui la mer est soumise ! Digne de vos nobles aïeux, Vivez longtemps, vivez heureux !*

Toutes les guerres contre les Turcs ne finissent pas aussi bien. Alors que se prépare la guerre d'indépendance hellénique, Rossini évoque à Naples l'ultime résistance des Vénitiens d'Eubée vaincus par Mahomet II. Dans Nègrepont assiégée, Paolo Erisso<sup>130</sup> réunit ses capitaines et les consulte : la ville n'a plus de ressources, faut-il capituler (et sauver la vie de la population) ou se battre jusqu'au massacre final ? *Volgon due lune or già, veneti eroi, Che di Bisanzio il vincitor superbo D'oste infinita e fera Queste mura circonda... L'avvenir qual sia ? Spento de'nostri il più bel fior già cadde, Crollan le mura col tempestar de'bronzi, Il morbo struggitor, la dura fame Mietono a gara il popolo innocente, E Maometto minaccia Ognun libero sponga, ed il pensiero Del numero maggior per me sia legge.* Cette mesure « démocratique » peut surprendre, mais puisque tout est perdu, chacun a le droit de choisir son destin. Les chefs demandent d'abord l'avis de Condulmiero, *che pari ha nel periglio Il braccio ed il consiglio*, mais qui, curieusement, propose la capitulation, car *Il folle e non il forte Va cieco incontro a morte* ; le combat sera repris à un moment plus favorable. Le jeune Calbo est horrifié d'entendre un tel conseil de la part d'un guerrier, *Guerrier, che parli ? Estremo consiglio Del forte è la spada.* Il faut combattre jusqu'au bout, montrer au barbare que des Italiens, des Vénitiens, entraînent leurs ennemis dans la mort, *Si pugni, si cada Nell'arduo cimento, E covran mia fossa De'barbari a cento Le ceneri e l'ossa. Impari il superbo Che duro, che acerbo È il vincer pugnando Contro italo brando. Al nobile esempio, All'orrido scempio Si accresca con l'ire Il veneto ardire.* Tous l'acclament, même Condulmiero, et Erisso reconnaît qu'il espérait cet avis. Il demande un serment solennel, où le patriotisme se marque par la répétition du mot « vénitien », *Si giuriamo sugl'itali brandi, Degl'infidi nel sangue già tinti, Che trafitti, non supplici o vinti, Maometto al suo piè ci vedrà ? Sì, giuriamo su' veneti brandi, Se non cangia la sorte severa, Negroponte alla veneta schiera Monumento e sepolcro sarà<sup>131</sup>.* On est loin des manœuvres cauteleuses de Mocenigo (même s'il était prêt aussi à payer de sa vie). Les femmes aussi sauront être héroïques : les

<sup>129</sup> Venise n'a jamais été « terre d'Islam » et si ses campaniles ont la même silhouette que certains minarets, le mot est bien mal venu dans cette ambiance de guerre sainte !

<sup>130</sup> Personnage historique scié en deux par les Turcs après la chute de la ville.

<sup>131</sup> I 1. De tels serments de guerriers, qui remontent au moins aux *Orazii e Curiazii* de Cimarosa (Fen. 26.12.1796), sont très fréquents dans les opéras du XIX<sup>e</sup> siècle et n'ont pas gêné la censure.

survivants du combat, réfugiés dans la citadelle, s'y feront tuer jusqu'au dernier, mais les derniers vivres doivent être conservés pour les combattants, femmes et enfants devront rester dans la ville basse ; Erisso donne un poignard à sa fille Anna qui affirme *Pria che in me la mano Distenda il Musulmano, Questo pugnale da forte Nel cor m'immergerò*<sup>132</sup>. Mais un traître, à la nuit, ouvre les portes ; seule la crainte d'embuscades empêche Maometto d'y entrer avant le matin. Ce traître est-il Condulmiero, qui disparaît alors du livret<sup>133</sup> ? Il n'est nommé ni par les femmes qui annoncent la catastrophe, ni par Erisso : une sorte de *damnatio memoriae*, effaçant le nom du traître et sa mémoire ?

Les propos des Turcs et de Mahomet II confirment qu'il s'agit d'une guerre totale, et indirectement que la lutte des Vénitiens était juste : *Dal ferro, dal foco, Nel sangue sommersa L'avversà città, Al mondo suo scempio Esempio sarà. –Duce di tanti eroi, Crollar farò gl'imperi, E volerò con voi Del mondo a trionfar... O gioia ! Alfin vi tengo, Veneti alteri, audaci e sempre infidi, Vi tengo alfin. Compiuto è il mio trionfo. Come in Bisanzio, il mio destrier qui ancora Nuotar nel sangue cristiano io vidi, Or colle fronti nella polve immerse, Vedrò pur voi, duci orgogliosi e vinti. Ciò fia più grato che il mirarvi estinti* (I 4). À Erisso et Calbo enchaînés, Maometto fait avec ironie compliment, *Del veneto valor la fama antica Per voi s'accrebbe, e a queste mura intorno De'miei guerrier ben diecimila uccisi. Compiuto è il dover vostro, il mio comincia*. Il leur promet les pires supplices sans les émouvoir ; Erisso jure qu'on le verra toujours, *Fra'più fieri tormenti, Intrepido del pari A' Veneti pur sempre Porger di fede e di fortezza esempio*. Maometto qui, sous un faux nom, s'est fait aimer d'Anna, lui accorde la vie d'Erisso et de Calbo, qu'elle fait passer pour son frère. Il prétend l'épouser aussitôt, mais Anna est patriote et horrifiée par la tromperie : *Amava Uberto, un mentitor detesto... Regina teco ? Della patria al danno ? Ad onta eterna Del padre e mia ? Ma a consacrar tal nodo Qual Nume invocherai, se siam nemici Anco appiè degli altari ?* La Vénitienne chrétienne ne peut épouser le Turc musulman<sup>134</sup>. Maometto, qui doit attaquer la citadelle, exige qu'Anna l'épouse à son retour, mais lui laisse pour protection son sceau impérial. Il part, criant sa haine de Venise, *Delle nostre spade il lampo La vittoria desterà. Dell'ontà L'impronta Fugace Nel veneto sangue Impavido, audace, Appien laverò !* Grâce au sceau, Anna fait gagner la citadelle à Calbo et Erisso. Les femmes lui apprennent que cette l'arrivée a galvanisé les assiégés qui ont repoussé les ennemis, *Ecco Erisso improvviso si mostra, Ecco splende di Calbo la lancia. Odi un grido di gioia fra'vinti, Cadon mille de'barbari estinti, E al fuggir del superbo signor Tutto è strage, sconfitta ed orror*. Anna exulte, dédaigne de fuir et se poignarde sur la tombe de sa mère, *Vinto i Veneti han dunque ? Trionfa il genitor ? Lo sposo*<sup>135</sup> ? *O gioia ! E ch'io fugga chiedete ? Io che la prima gloria Ho di tanta vittoria ?... Il dover compiuto omai Ho di figlia e cittadina... Madre, a te che sull'Empiro Siedi in placida quiete, Sacro è l'ultimo sospiro Di quest'anima fedel*. La victoire ne peut

<sup>132</sup> Quelques années plus tard, pendant la guerre d'indépendance, de tels actes seront courants et on verra fréquemment les derniers survivants faire sauter les restes de leur forteresse pour entraîner les ennemis dans la mort.

<sup>133</sup> R. Müller, plaquette de la « version de Venise » (enr. Naxos).

<sup>134</sup> Dans l'adaptation de Rossini pour Paris (*Le siège de Corinthe*, Balocchi et Soumet, 9.10.1826), où il ne s'agit plus de Vénitiens, Pamyra hésitera plus longtemps.

<sup>135</sup> Elle a donné sa main à Calbo devant le tombeau de sa mère avant de le faire fuir.

## Venise

être que momentanée, car les assiégés n'ont plus de vivres, mais elle efface la trahison et l'héroïsme d'une femme couronne cette gloire.

Pour l'ouverture de la Fenice le 26 décembre 1822, Rossini revit l'œuvre. Condulmiero<sup>136</sup>, en scène jusqu'à l'entrée des ennemis<sup>137</sup>, est insoupçonné : un général vénitien, à la Fenice, ne peut être un traître, la ville est livrée par un inconnu. Venise n'aimant pas les fins tragiques, on ne peut laisser les femmes aux mains des Turcs. À l'acte II, Erisso déclare qu'il tuera sa fille plutôt que de la donner à Maometto, que Calbo provoque en duel, révélant qu'il est le fiancé d'Anna, non son frère<sup>138</sup>. Calbo l'emporte, les Vénitiens surgissent dans l'église où les femmes attendent et Anna chante sa joie avec le *rondo* (adapté) de *La donna del Lago*. Patriotisme et héroïsme vénitiens sont célébrés, au prix d'une entorse à l'histoire.

D'après son titre, *Francesca Donato ossia Corinto distrutta* de Mercadante pourrait traiter un sujet comparable (Corinthe est tombée aux mains des Turcs en 1459), mais on n'en connaît pour l'instant que les noms des personnages, typiquement vénitiens (Donato, Loredano, Memmo) et les premiers interprètes<sup>139</sup>. Le livret fut repris en 1842 par Pietro Raimondi, dans une version aussi inconnue.

Venise mène aussi des guerres justes et victorieuses pour sa propre défense. Avant un triomphe très classique dans *Bianca e Falliero*, le chœur chante l'échec de la conjuration et le salut de Venise, *Dalle lagune Adriache Fin dell'Ionia ai lidi, Si spanda un suon che ai popoli Terribilmente gridi : Veglia il Leon magnanimo Né di poter scemò. Invan con arti perfidi Lacci gli ordì l'Ispano, Contro di lui s'armarono Braccia ribelli invano, Levò la fronte indomita E i traditor prostrò* (I 1). Cette liesse populaire remplace le discours introductif du doge chez Arnault. Entre alors le jeune général triomphant, Falliero. Un mot de ses métamorphoses : Arnault avait tiré son sujet du périodique *Les Soirées littéraires*, où le malheureux sorti de l'ambassade d'Espagne était un patricien vénitien, Antonio Foscarini. Il l'a remplacé par Montcassin, l'un des deux Français dénonciateurs de Bedmar, d'abord *parce que le malheur d'un Français inspirerait plus d'intérêt que celui d'un étranger* ; Montcassin, fait patricien vénitien et sénateur en récompense de sa défense de Venise, pouvait dire *Sujet d'un roi, mon âme était républicaine*, et soutenir la proposition de loi de Contarini par des propos à la Saint-Just, il faut *tout sacrifier à l'intérêt unique Qui pour tout homme libre est dans la République*. Ceci aurait été déplacé en Lombardie autrichienne. De plus, on pouvait inverser l'argument d'Arnault : le public d'Italie préférerait un Italien à un Français. L'autre raison est plus embrouillée : *J'ai cru surtout que la franchise et l'emportement qui nous caractérisent ne pourraient que contraster heureusement avec la dissimulation ultramontaine*. Se rappelant sans doute que son dédicataire s'appelle encore *Buonaparte*, il s'empêtre en distinguant la dissimulation intéressée de Contarini de celle de Capellio, alliée à la générosité, et conclut qu'il n'a pas voulu imiter ces

<sup>136</sup> Rôle désormais confié à une basse (Luciano Mariani) et non à un ténor comme à Naples.

<sup>137</sup> Cela permet d'introduire le somptueux quatuor de *Bianca e Falliero* à la place du trio original Anna-Erisso-Calbo.

<sup>138</sup> Ce trio, *Pria svenar con ferme ciglia*, est entièrement nouveau.

<sup>139</sup> Liv. Romani, Turin 14.2.1835, avec Sophie Schoberlechner, créatrice de Teodora du *Bravo* (Francesca Donato), Lorenzo Bonfigli (Donato), Giorgio Fornaciario (Loredano), Giorgio Ronconi, futur grand baryton verdien (Memmo).

*exagérateurs, vrais catholiques en patriotisme, qui n'ont pas honte de professer que, hors de leur église, il n'est pas de salut.* Tout ceci pouvait faire bon effet en France en l'an VII, mais aurait irrité la censure autrichienne en 1819 et n'aurait eu à cette date aucun intérêt<sup>140</sup>. Rossini avait naturalisé Otello : en faire autant pour Montcassin aurait été par trop répétitif. Montcassin redevient patricien vénitien, Falliero et non Foscarini (on ne sait pourquoi). Vénitien mais général, et absent lors du débat sur la loi, il n'a pas à opiner. L'opéra, à la première, fut reçu fraîchement et la *Gazzetta di Milano* ne l'apprécia pas. Les Milanais connaissaient la littérature française et beaucoup étaient nostalgiques du royaume d'Italie dont Milan était capitale : les libéraux ont-ils regretté les modifications de la pièce d'Arnault, qui refaisaient un modèle de Venise, leur vieille rivale (d'où peut-être les *précautions inutiles* de Romani) ? Mais l'œuvre eut trente-neuf représentations consécutives, chiffre qu'aucun opéra de Rossini n'avait atteint à Milan : le demi-échec de la première semble, comme souvent, impliquer une cabale<sup>141</sup>.

Falliero est donc un triomphateur, comme on en a déjà vu beaucoup, mais qui insiste sur le patriotisme dès son entrée : *Inclito Prence, illustri padri, e quanti Amor di patria in questo istante aduna, La veneta fortuna Di se stessa maggiore è alfin risorta. Pace, spoglie, trofei, Fallier vi porta. Vinte e disperse come polve al vento Fur di ribelli e dell'Ispar le schiere. In sulle mura altere Dell'Orobia città sventola il nostro Glorioso vessillo, e al mondo insegna Che il temuto Leon pur vince e regna.* Venise attaquée sait se défendre et sa gloire est intacte. Aux éloges du doge, aux acclamations de la foule, Falliero répond qu'il n'a fait que son devoir, dicté par ses aïeux, *Più che non diedi a te, Patria, mi dai. Se per l'Adria il ferro strinsi, Il dover compiei di figlio, Sacro a lei nel suo periglio Era il braccio, il ferro, il cor. Seguitai, se in campo io vinsi, L'orme sue, l'avito onor.* Enfin il fait confiance au ciel et redevient sa propre fidélité, *Il ciel custode Di queste mura Ogni congiura disperderà. Per far che l'Adria Felice sia, La vita mia Si spenderà.* Tout ceci, qui pourrait paraître répétitif, est important pour la suite : ce jeune patriote n'a pu passer à l'ambassade d'Espagne pour trahir, Capellio le pressent au conseil dans ses questions, *Qual puoi Scusa trovar al fallir tuo ?... Alcun disegno, alcuna Alta cagione ti spinse ?* et la réponse de Falliero, *È manifesto Il mio delitto, è mio segreto il resto,* ne peut que l'affermir dans son opinion. Tout le personnel du conseil est du même avis, *Della patria il difensore A perir verrà così ? Se Falliero è traditor, Se mentita è sua virtù, Che in un'alma alberghi onore, Chi può credere mai più ?* Après la décision du sénat et la « conversion » de Contareno, tous pourront s'exclamer *La natura trionfò* : nous sommes dans l'esprit des « Lumières », Venise

<sup>140</sup> La censure peut condamner un même passage pour des raisons opposées. Chez Arnault, Contarini veut marier de force Blanche à Capello et un prêtre, dans la chapelle du palais, pose la question rituelle. Blanche s'évanouit. Le ministère de l'intérieur voulut interdire ce passage : *Un prêtre ! Et un mariage religieux alors que nous voulons nous en débarrasser en France !* Arnault menaçant de retirer sa pièce, Treilhard souligna qu'il serait ridicule de célébrer à Venise au XVII<sup>e</sup> s. un mariage civil comme à Paris en l'an VII : la pièce ne fut pas modifiée. Romani supprima chapelle et prêtre parce que la censure interdisait en principe les cérémonies religieuses sur scène, mais aussi pour simplifier : la tentative d'intimidation de Contareno suffit.

<sup>141</sup> La raison donnée par Stendhal (il n'y avait qu'un morceau nouveau, le quatuor de l'acte II, tout le reste étant un *pasticcio* d'autres œuvres de Rossini) est fautive : sauf l'ouverture et le *rondo* final de Bianca (venant de *La donna del lago* et d'autres opéras inconnus à Milan), les prétendues « réminiscences » ne tiennent qu'au style même de Rossini.



## Venise

a été sauvée, ses institutions ont noblement fonctionné, son héros vertueux sera l'époux d'une vertueuse fille, et grâce à la magnanimité de Capellio, la concorde est rétablie puisque la réconciliation avec Contareno subsistera sans le mariage.

*Bianca e Falliero* montre le bonheur dans la victoire. On le trouve aussi dans la paix : *Figlia, sposa, signora del mare, È Venezia un sorriso d'amor*<sup>142</sup>.

### « Ô VENISE BENIE »<sup>143</sup>.

*Ah, que Venise est belle ! Le jour elle sourit, Le soir elle étincelle, Elle chante la nuit*, chante le chœur au début du *Pont des soupirs*. Ce sourire n'est pas toujours effacé par l'intrigue. *Les Fêtes vénitiennes*<sup>144</sup> étaient une suite d'entrées joyeuses : *La Feste des barquerolles, Les Sérénades et les Joueurs, L'Amour saltimbanque, Les Devins de la Place Saint-Marc...* *La Vénitienne* était probablement dans le même registre<sup>145</sup>. Et Calloandra jurait un amour éternel dans un air lumineux, *Vi sono sposa e amante, Siate ancor voi costante, E ognor più di me stessa Fedel v'adorerò*<sup>146</sup>. Même au XIX<sup>e</sup> siècle ou au XX<sup>e</sup>, il n'est pas indispensable que *La gioia sparve*<sup>147</sup>. Dans *Orseolo*, certes, seule la paix revient. Contarina, reniée par son père parce qu'elle aime Rinieri, se retire au couvent, Marino chassé par le sien pour l'enlèvement de Cecilia se fait tuer par les Turcs. Rinieri, parti aussi au combat, rapporte à Marco Orseolo l'épée de son fils. Marco refuse de la recevoir d'un ennemi, mais l'épée se brise : Dieu impose la paix. Toute idée de vengeance s'efface, mais Contarina, bien qu'elle n'ait pas prononcé ses vœux, refuse d'épouser Rinieri : elle s'est sacrifiée pour la réconciliation.

Ailleurs, la joie revient. Les amoureux de *Haydée* triomphent, ou Paolo et Delia dans *Fosca* où le généreux pirate est aussi sauvé, et le tableau de Venise s'éclaircit. *Sei mir gegriisst, du holdes Venezia*, s'écrie le duc Guido arrivant à Venise pour une folle nuit<sup>148</sup>, où sous les déguisements se croisent dans une foule d'intrigues et de quiproquos, à la faveur d'un bal masqué et du carnaval sur la place Saint-Marc, le barbier Caramello, le sénateur Delacqua, sa femme Barbara et son neveu Enrico, le marchand de macaronis Pappacoda et sa bien-aimée Ciboletta, entre valse et barcarolles. *Le marchand de Venise* de Reynaldo Hahn<sup>149</sup>, dont on n'a jusqu'ici que le furieux *Je le hais de Shylock*, « finit bien ». En fait, *Non v'è più bel piacer, O sorgia o cada il sole, Che libertà godere, E in gondoleta andar*<sup>150</sup>.

Dans *Le Roi malgré lui*<sup>151</sup>, Henri de Valois (futur Henri III), roi de Pologne sans le vouloir, rêve avec nostalgie de son aventure galante, à Venise en carnaval,

<sup>142</sup> *I due Foscari*, III 1 : l'une des rares allusions, à l'opéra, au mariage de Venise avec la mer.

<sup>143</sup> Wolf-Ferrari, *Le Donne curiose*, III 1.

<sup>144</sup> Campa, opéra-ballet, Danchet, Paris 17.6.1710, souvent modifié avec addition ou retrait d'entrées.

<sup>145</sup> La Barre, Houdar de La Motte, Paris 26.5.1705. Dauvergne, même liv., 1760. On n'en connaît pour l'instant que le titre.

<sup>146</sup> Salieri, *La Fiera di Venezia*, G. G. Boccherini, Vienne 29.1.1772.

<sup>147</sup> *Gioconda*, fin. III.

<sup>148</sup> Johann Strauss, *Ein Nacht in Venedig*, F. Zell et R. Genée, Berlin 3.10.1883, rév. E. W. Korngold et E. Marischka, Vienne 1923. Cet air, qui n'est pas dans la version originale, a été composé à partir de divers fragments de Strauss.

<sup>149</sup> Zamacoïs d'ap. Shakespeare, Paris 21.3.1935. *Jessica ou Le marchand de Venise* du Toulousain Deffès, liv. Boisseaux et Adenis, Toulouse 25.3.1898, n'est pas accessible.

<sup>150</sup> Paisiello, *Il re Teodoro in Venezia*, Casti, 23.8.1784.

<sup>151</sup> Chabrier, Burani et Najac, OC 18.5.1887, rév. A. Carré OC 6.11.1929.

avec une mystérieuse dame masquée sauvée par lui. Il la retrouve à Cracovie en Alexina, le véritable chef du complot tramé contre lui. Les effets politiques seront considérables quant à l'échec final du complot. Le duo *Sur le flot bleu nous glissons en rêvant, dans la gondole... Ô Venise la blonde, Ciel pur ! Joyeux printemps ! Ô gondoles sur l'onde, Beaux paradis flottants*, évoque beaucoup plus l'atmosphère de *l'Auberge du Cheval blanc (Je vous emmènerai sur mon joli bateau Voguer au fil de l'eau)* que celle des tragédies de Hugo, Shakespeare ou Byron. Le mari d'Alexina, Fritelli, espère que l'aventure vénitienne de sa femme ne continuera pas en Pologne, où il n'y a pas de gondoles, *Je suis du pays des gondoles, Parbleu, là-bas, je sais comment Les femmes, qu'on traite en idoles, Font les yeux doux à leurs amants. On soupire, on rêve, on se pâme, En gondole on fait des repas, Et personne ne vous en blâme, C'est la coutume de là-bas*. Mais il tient plus du Ménélas de *La belle Hélène* que d'Alvise Badoer.

Gilbert et Sullivan<sup>152</sup>, en une satire gentiment politique, peignent une Venise fantaisiste où deux gondoliers, les frères Marco et Giuseppe Palmieri, « ultra-républicains », déclarent au Grand Inquisiteur *We are jolly gondoliers, the sons of Baptisto Palmieri, who led the last revolution. Republicans, heart and soul, we hold all men to be equal. As we abhor oppression, we abhor kings ; as we detest vainglory, we detest rank ; as we despise effeminacy, we despise wealth. We are Venetian gondoliers, your equals in anything except your calling, and in that at once your masters and your servants*. Mais quand l'inquisiteur (au nom étrange de Don Alhambra del Bolero) annonce que l'un d'eux est le roi de Barataria, tous deux expliquent *I can conceive a kind of king, an ideal king, the creature of my fancy, you know, who would be absolutely unobjectionable. A king, for instance, who would abolish taxes and make everything cheap, except gondolas – And give a great many free entertainments to the gondoliers – And let off fireworks on the Great Canal, and engage all the gondolas for the occasion – And scramble money on the Rialto among the gondoliers – Such a king would be a blessing to the people, and if I were a king, that is the sort of king I would be*<sup>153</sup>. Don Alhambra est un inquisiteur bonasse, loin de la légende noire : il fait attendre Inez (la nourrice, qui doit révéler le vrai prince) *in the torture chamber*, mais précise *She's all right, she has all the illustrated papers*<sup>154</sup>.

Mascagni<sup>155</sup> a voulu ressusciter, « de nos jours », les masques de la *commedia dell'arte* : Rosaura, Florindo, Colombina, Brighella et Tartaglia s'opposent à Pantalone, qui veut marier Rosaura au *Capitan Spavento Balandrano di Casa Balandrana*. Grâce à une poudre « magique » qui sème une folle pagaille, le notaire Graziano enlève à Arlequin les papiers (vrais et faux) du capitaine. Arlequin revenu

<sup>152</sup> Sullivan, *The Gondoliers or The King of Barataria*, Gilbert, Londres 7.12.1889.

<sup>153</sup> *The Gondoliers*, I. L'application de cette « ultra-démocratie » dans l'île de Barataria (nom emprunté à *Don Quichotte*) fait donner des titres à tous les domestiques, *Lord High Footman, Lord High Drummer Boy, Lord High Cook*, etc, qui se font servir par les deux rois. Don Alhambra est scandalisé, *When every one is somebodee, Then no one's anybody !*

<sup>154</sup> *The Gondoliers*, II. Quand Inez a révélé que le prince est Luiz, et non Marco ou Giuseppe (l'un fils de Palmieri, l'autre son propre fils qu'elle a substitué au prince lors de la révolution), les deux jeunes gens se résignent aisément, *Once more gondolieri, Both skilful and wary, Free from this quandary, Contented are we !*

<sup>155</sup> *Le Maschere*. Pick-Mangiagalli, *Basi e Bote*, Boito, Rome 3.3.1927 a également repris les masques de la *commedia dell'arte*, mais l'œuvre n'est pas accessible pour le moment.

## Venise

à lui s'étonne de se trouver dans la maison vide de Pantalone et se demande si est arrivée *la Befana sognata dalla nuova razza umana, chiamata, credo, Uguaglianza Sociale* (III 5), mais il n'a pas le temps de rêver. Graziano démêle tout, Pantalone accepte le mariage de Rosaura et Florindo, à une condition, *fra nove mesi un bel Pantaloncino*. Colombina a retenu à Venise les deux amoureux qui songeaient à s'enfuir, *Ov'è Paese al mondo più giocondo* (III 4) ?

*Crispin e la Comare* est un conte de fées et les aventures du pauvre savetier Crispino, devenu un médecin célébrité grâce à une *Comare* qui est en réalité la Mort, pourraient se passer ailleurs qu'à Venise. Mais dans les *campi* vénitiens abondent les puits comme celui d'où sort la *Comare* quand Crispino veut s'y noyer (I 7-8). Annetta tente en vain de vendre ses historiettes au Rialto, à San Polo et sur la *Piazza Saint-Marc* (I 3) ; devenue riche, elle rêve de sa propre gondole (II 2), tandis que Crispino, son mari, jette dans un canal les remèdes de ses concurrents (III 3). Ces détails, joints aux chamailleries des voisins sur le *campiello*, créent une atmosphère vénitienne à la Goldoni.

Et il y a Goldoni, les livrets qu'il a écrits ou dont on s'est inspiré plus tard. Il n'aurait pu, certes, montrer les Dix ou leurs sbires, mais ses personnages volubiles et souvent bagarreurs ne paraissent pas vivre parmi les espions ! *L'Arcadia in Brenta* raille gentiment la société vénitienne où précieuses et sigisbées jouent à l'Arcadie dans les villas de la Brenta<sup>156</sup>. *Il mondo della Luna*, écrit pour Galuppi<sup>157</sup>, fut repris par Piccinni à Naples (1762), Gassmann à Venise (1765), Paisiello<sup>158</sup>, Astaritta à Venise (1775) et Haydn à Esterhaza (3.8.1777). On possède actuellement les versions de Galuppi et Haydn et celle de Paisiello pour Saint-Pétersbourg. Coltellini a beaucoup raccourci le livret de Goldoni : Catherine II ne restait qu'une heure et demi à l'opéra, même « pour ce sorcier de Paisiello ». Il a réduit les trois actes à un, supprimé le rôle de Lisetta, et « expurgé » certains passages pour satisfaire l'impératrice : Buonafede n'a qu'une vision lunaire dans le télescope, *una ragazza Far carezze ad un vecchietto* (ce à quoi il aspire avec sa servante) ; plus de mari bastonnant sa femme, d'amant qui mène sa maîtresse par le bout du nez ; plus d'air d'Ecclitico sur les caprices féminins, ni d'air d'Ernesto expliquant que sur la Lune on ignore les flacons de sels et qu'on réveille à coups de fouet les belles évanouies. Au lieu de « consoler » Clarice et Lisetta de la fausse mort de Buonafede en leur lisant son testament, Ecclitico explique à Flaminia et Clarice, avec son ami Ernesto, son subterfuge pour obtenir leurs mariages : Buonafede endormi se croira à son réveil dans le royaume lunaire (pas question d'empire) et le grand prince (et non empereur) de la Lune (Cecco, valet d'Ernesto) le fera consentir à tout.

Le livret de Haydn suit Goldoni jusqu'au récitatif avant le finale II, puis reprend le livret d'Astaritta, dont on ignore l'auteur ; sa version, tout en conservant nombre d'éléments « bouffes », est la plus noble des trois<sup>159</sup>. Le finale II est très amplifié et l'acte III entièrement transformé. Goldoni le consacrait surtout à Lisetta : n'étant pas informée de la farce, elle se croyait réellement impératrice de la Lune et se conduisait en pimbêche ; Clarice et Flaminia se moquaient d'elle, puis Flaminia

<sup>156</sup> Galuppi, *L'Arcadia in Brenta*, Goldoni, Venise 14.5.1749.

<sup>157</sup> Venise 29.1.1750.

<sup>158</sup> Naples, 1762 (version burlesque, sous le titre *Il credulo deluso*). Rév. Marco Coltellini, poète de la cour impériale russe, Saint-Pétersbourg 1783. Rév. Naples 1784 et Vienne 1786.

<sup>159</sup> L'air d'Ernesto, *Questa volta non fa male*, devint le *Benedictus* de la *Messe de Mariazell* en 1782.

tentait en vain de la détromper ; l'acte s'achevait par les trois mariages, Ecclitico-Clarice, Ernesto-Flaminia, Cecco-Lisetta, et par le « retour sur terre ». Chez Haydn, les folies de Lisetta ont disparu, les mariages et la révélation à Buonafede de la mystification sont passés dans le finale II ; l'acte III est celui de la réconciliation générale, Buonafede acceptant de pardonner, *Se mi amate, Vi perdono di buon cor... Approbo l'vostro amor*. Rien ne nous dit, certes, que le jardin et l'observatoire du faux astronome Ecclitico ou la maison de la dupe Buonafede sont à Venise. Mais on a irrésistiblement l'impression, surtout chez Haydn (bien que Galuppi soit lui-même vénitien), que le balcon où rêvent Clarice et Flaminia malgré l'interdiction paternelle s'ouvre sur un canal. Et tout se déroule dans une atmosphère de carnaval, surtout le finale de l'acte II de Haydn : Buonafede, se croyant dans la lune, flotte dans la béatitude en entendant parler « lunatique », bien qu'il ne comprenne rien ! *Luna, lena, lino, lana, lino, lunala*, chantent « l'empereur de la Lune » Cecco et ses compères, et Buonafede de s'extasier, *Che linguaggio metaforico ! Chi mai sa cosa significa ? È Scozzese oppur Arabico ? Nol capisco in verità...* Quand ses filles parlent « lunatique », *Burlicchete, burlacchete, brugnocchete, e cucù*, il s'extasie et répète joyeusement *cucù*, avec l'accompagnement que l'on devine... Quand il a donné la clé de son coffre et la main de Lisetta et de ses filles à « l'empereur de la Lune », au « maître des cérémonies » Ecclitico et à « l'étoile Espero » (Ernesto), on lui révèle qu'il a été berné et il explose dans une rage aux accents déjà très mozartiens, *Tutti nemici e rei, tutti tremar dovrete...* Avec « l'explosion en mineur » qui précède cette phrase, *on perçoit assez clairement [les accents] de Don Giovanni dix ans plus tard*<sup>160</sup>. Mais il pardonne à l'acte III, tout finit allègrement par un hommage à la Lune bienfaisante, *Godiamo, amici, di questa fortuna, Che oggi a terra ci vien della luna ! Viviam da amici ed in carità, Fuggiam i capricci che meglio sarà... Adesso ben bene in regola va*. Les autres versions louent moins la Lune, *Questa è quello che succede A chi vuol cambiar fortuna, Tutto spera e tutto crede Nelle stelle e nella Luna, Ma alla fin si pentirà Chi lunatico sarà*. Mais la morale est la même : si sur la Lune on raille des coutumes terrestres comme le manque de naturel, à la fin on revient aux équilibres normaux, Buonafede ne rêve plus de grands mariages pour ses filles et renonce à Lisetta ; la nature rétablit la concorde.

Si le « triptyque » goldonien de Gian Francesco Malipiero et *Tutti in maschera* de Pedrotti<sup>161</sup>, ne sont jusqu'ici connus que par les dictionnaires, les adaptations de Wolf-Ferrari sont enregistrées<sup>162</sup>. *Il Campiello* résonne des querelles bruyantes mais bon enfant de Catè, Orsola et Pasqua, femmes mûrissantes qui voudraient être jeunes, des disputes des jeunes amoureux, Lucietta et Anzoleto, Gnese et Zorzeto. Gasparina, pimbêche zézayante qui voudrait être *Luztrizzima*<sup>163</sup>, agace tout le monde et surtout son oncle qui rêve de calme. Le chevalier Astolfi seul sait calmer ces tapages. Il épouse Gasparina et l'emmène à Naples à la satisfaction générale, mais Gasparina, bien que flattée de ce noble mariage, regrette Venise, *Cara la mia Venezia, Me dezpiazerà zerto de lazzarla, Ma prima de partir voi zaludarla. Bondi,*

<sup>160</sup> M. Vignal, plaquette de l'enregistrement Philips.

<sup>161</sup> Malipiero, *La bottega del caffè, Sior Todero Brontolon, Le Baruffe chiozzotte*, cp., Darmstadt 24.3.1926. Pedrotti, *Tutti in maschera*, M. Marcello d'ap. Goldoni, Vérone 4.11.1856.

<sup>162</sup> À l'exception des *Amanti sposi* (Venise 1924).

<sup>163</sup> « Illustrissime » en vénitien « zézayé ».

## Venise

*Venezia cara, Bondi, Venezia mia, Veneziani, zioria !* Même atmosphère bourrue mais bon enfant dans *Le donne curiose*. Les hommes ont formé un club interdit aux femmes, pour avoir la paix. Beatrice, femme d'Ottavio, sa fille Rosaura, fiancée à Florindo, sa servante Colombina et son amie Eleonora, épouse de Lelio et intarissable bavarde, sont dévorées de curiosité : Beatrice pense que les hommes jouent, Rosaura qu'ils font venir des femmes, Eleonora qu'ils fabriquent la pierre philosophale, Colombina qu'ils cherchent un trésor. Elles dérobent les clés et découvrent que les hommes font chez Pantalone un bon repas, auquel elles se joignent ! Pantalone se résigne, *l'omo pol far e dir, Ma andemo al struco... Quel benedeto Pomo d'Adamo, Mai non l'arriva Mandarlo zo*. Même les célibataires endurcis chantent et dansent en l'honneur des fiancés, en clamant le mot de passe du club, *Amicizia !*

La société de *La Vedova scaltra* est plus raffinée, la satire vise les étrangers : la belle veuve Rosaura, courtisée par un Français, un Anglais, un Espagnol et un Italien, les éprouve : l'aiment-ils pour elle-même ou pour sa fortune, l'amour sera-t-il fidèle ? Le comte de Bosco Negro, est follement jaloux, mais lui seul aime vraiment. Monsieur Le Bleau est léger, très occupé de son élégance, très sûr de lui et de ses succès féminins, persuadé que rien ne vaut Paris ; sa compatriote Marionete, camériste de Rosaura, est vénale et intrigante. Milord Runebif est convaincu de la supériorité anglaise, froid, dépensier, cynique, peu bavard, incapable de parler une langue étrangère. L'arrogant Don Alvaro di Castiglia, pour qui rien ne vaut l'Espagne, pense éblouir Rosaura avec ses doublons (dont il est peu prodigue) et par la grandeur de sa famille : il lui offre un arbre généalogique « de vingt-cinq générations ». Ce sont des « types » déjà bien établis qu'on reverra en partie chez Rossini dans *Il Viaggio a Reims*<sup>164</sup>. Mais la caricature est déjà trop usuelle pour être méchante ou politique. Rosaura épouse le comte : *el xe compatriota, la xe una cosa granda, E po e po al cuor no se comanda*.

Avec *I quattro rusteghi*, revient le conflit des sexes, à l'avantage des femmes. Lunardo, Simon et Maurizio, trois ours du genre d'Arnolphe, rêvent du temps où le chef de famille avait une autorité absolue, où les femmes obéissaient en silence, « au doigt et à l'œil » et ne réclamaient pas des bals ou du théâtre, *O casa beata dei noni e bisnoni, Là si propio lori i gera i paroni, Del'omo un'ociada, un moto bastava e tuti obediva e più no se arfiava, Chi più comandava più gera adorà, Oh, santi costumi, ah tuto xe andà* (II 4). Simon refuse de dire à sa femme Marina chez qui ils dînent le soir, Lunardo interdit à sa femme Margarita et à sa fille Lucietta d'aller au carnaval et veut marier Lucietta sans qu'elle voie son fiancé. Maurizio, veuf, n'a plus de femme à tyranniser mais se rattrape avec son fils Filipeto, qui épousera Lucietta sans la connaître. Cancian voudrait les imiter, mais sa femme Felice l'a dressé et le mène par le bout du nez, il ne peut que ronchonner discrètement. Felice décide que les fiancés doivent se voir et se plaire avant la noce et fait amener Filipeto déguisé en femme chez Lunardo, pendant le dîner, par son sigisbée le comte Riccardo. C'est le coup de foudre, mais Maurizio survient, cherchant son fils. Le scandale éclate. Les ours rêvent de vengeance : enfermer leurs femmes au couvent ? Mais ils ne peuvent se passer d'elles et restent perplexes. Felice, dans une véritable plaidoirie, les ramène à une juste conception des choses. À Cancian qui tente de se révolter,

---

<sup>164</sup> Balocchi, Paris, Théâtre Italien 19.6.1825, pour le sacre de Charles X.

## Marie-Bernadette Bruguière

elle rappelle la politesse, *Chi me credèu ? M'aveu trovà in t'un gatolo ?... Ste maniere se dopara Co una dona civil ? Coss'è sto manazzar ?... Co una mia parì Ste manierazze ?* Elle interrompt Lunardo et Simon qui veulent protester, *Eh via, tasè là, satrapi, Tasè, orsi d'inferno, Che co sto modo che tratè le done No le ve pol amar in sempiterno.* Et elle justifie son action, concluant *O' fenio la mia renga, El ciel sia lodato, Tuto considerato Aplaudi el matrimonio e l'avocato.* Cancian l'admire, Lunardo et Simon grognent, mais les femmes demandent pardon. Tous se calment et Filipeto et son père étant revenus, le mariage est décidé. Riccardo, qui n'est pas vénitien, murmure *Non serve che in piazza Men vada a diletto, Spettacol più gaio Di questo non v'è.* Paix et concorde reviennent dans les familles et tout le monde est content.

*O Venezia benedetta*, quand on la voit par les yeux de son fils Goldoni ! Plus n'est besoin de dire *Laissons la vieille horloge Au palais du vieux doge, Lui compter de ses nuits Les longs ennuis*, mais plutôt *Et qui, dans l'Italie, N'a son grain de folie ?* ou *Venise est si belle Qu'une chaîne sur elle Semble un collier jeté Sur la beauté*<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> Musset, *Venise*.

SUISSE, OPÉRA ET POLITIQUE

Étudier les rapports entre Suisse et politique à l'Opéra pourrait paraître une gageure. À première vue la Suisse n'est pas le décor favori des librettistes et compositeurs, l'histoire suisse ne semble guère les avoir inspirés et des opéras comme le *Guillaume Tell* de Grétry somnolent dans les archives. La majorité des compositeurs suisses d'opéras n'est actuellement pas enregistrée, du premier, François Joseph Léonce Meyer von Schauensee<sup>1</sup>, au plus récent, Rudolf Kettelborn<sup>2</sup>, qui pourrait inspirer des réflexions politiques : *Julia*, opéra de chambre, prolonge le thème de Roméo et Juliette de nos jours en Palestine occupée. Aussi ignorés, sauf des encyclopédies consacrées à l'Opéra, Xavier Schnyder von Wartensee<sup>3</sup>, Joseph Hartmann Stuntz<sup>4</sup>, Louis Niedermeyer<sup>5</sup>, Volkmar Andreae<sup>6</sup>, Henri Sutermeister<sup>7</sup>, Willy Burkhard<sup>8</sup>, Paul Burkhard<sup>9</sup>. Des titres laissent deviner un intérêt politique : *Marie Stuart*, *La Fronde*, *Henri IV à Ivry*, *Raskolnikoff*, voire *La*

---

<sup>1</sup> Lucerne 10.8.1720-Lucerne 2.1.1789. Après un séjour en Italie, il a fait jouer ses opéras à Lucerne : *Die Parnassische Gesandtschaft*, 1746, *Hans Hüttenstock*, 1769, *Angenehmer und wollhautender Streit dreier Polizeiständen*, 1773, *Die Engelbergische Talhochzeit*, 1781, *Heli*, 1785, *Iphigenie*, 1785.

<sup>2</sup> Né à Bâle le 3. 9.1931. On lui doit *Die Errettung Thebens*, Zürich, 23.6.1963, *Kaiser Jovian*, Karlsruhe, 4.3.67, *Ein Engel kommt nach Babylon*, Zürich, 5.6.77, *Der Kirschgarten*, Zürich, 4.12.84, *Ophelia*, Schwetzingen, 2.5.84, *Die schwarze Spinne*, 1984, *Julia*, Zürich, 18.4.1991.

<sup>3</sup> Lucerne 18.4.1786-Francfort 27.8.1868. Auteur de *Ubaldo*, 1812, *Estelle oder Leichter Sinn und Liebesmacht*, 1825, *Fortunat mit dem Säckel und Wünschhütlein*, Francfort, 2.10.1831, *Heimweh und Heimkehr*, Zürich, 14.12.1855.

<sup>4</sup> Arlesheim 23.7.1793-Munich 18.6.1859. Auteur de *La rappresaglia*, Sc., 2.10.1819, *Heinrich IV zu Ivry*, Munich, 1820, *Elvira e Lucindo*, Sc., 9.6.1821, *Maria Rosa*, Munich.

<sup>5</sup> Nyon 27.4.1802-Paris 14.3.1861. Il était d'origine suisse. On lui doit *Il reo per amore*, Naples 1820, *La casa nel bosco*, Paris, 28.5.1828, *Stradella*, Paris, 3.3.1837, *Marie Stuart*, Paris, 6.12.1844, *La Fronde*, Paris, 2.5.1853. Il a réalisé avec l'accord de Rossini le *pasticcio* rossinien *Robert Bruce* (essentiellement à partir de *La donna del lago*) pour Paris, 30.12.1846. Le Festival de Martina Franca a donné des extraits de sa *Marie Stuart* et paraissait devoir la remonter.

<sup>6</sup> Berne 7.7.1879-Zürich 18.6.1962. Auteur de *Ratcliff*, Duisbourg, 25.5.1914, *Abenteurer des Casanova*, Dresde, 17.6.1924.

<sup>7</sup> Feuerthalen (Schaffhouse) 12.8.1910-Morges 1995. Auteur de *Die schwarze Spinne*, Berne, 15.10.1936 (rév. 2.3.1949), *Romeo und Julia*, Dresde, 13.4.1940, *Die Zauberinsel*, Dresde, 31.10.1942, *Niobe*, Zürich, 22.6.1946, *Raskolnikoff*, Stockholm, 14.10.1948, *Füsse im Feuer*, Berlin, 12.2.1950, *Fingerhütchen*, 26.4.1950, *Der rote Stiefel*, Stockholm, 22.11.1951, *Titus Feuerfeuchs*, Bâle, 14.4.1958, *Das Einsiedler grosse Welttheater*, 1960, *Séraphine oder Die stumme Apothekerin* (d'après Rabelais), Zürich, 10.6.1960, *Das Gespant von Canterville*, 6.9.1964, *Madame Bovary*, Zürich, 26.5.1967, *La Croisade des enfants*, 1969, *Der Flaschenteufel*, 1971, *Le roi Bérenger*, 1985.

<sup>8</sup> Evillard-sur-Bienne 17.4.1900-Zürich 18.6.1955. Auteur de *Die schwarze Spinne*, Zürich, 28.5.1949 (rév. 1954).

<sup>9</sup> Zürich 21.12.1911-Tösstal (Zell) 6.9.1977. Il a composé *Hopsa*, Zürich, 1935 (rév. 1957), *Dreimal Georges*, 1936, *Das Paradies der Frauen*, 1938, *Der schwarze Hecht (Feuerwerk)*, 1939, *Casanova in der Schweiz*, 1943, *Tic-tac*, 1943, *Das kleine Märchentheater*, 1949, *Die kleine Niederofofer*, 1954, *Die Pariserin*, 1957, *Die Schneekönigin*, Zürich, 1964, *Bunbury*, 1966, et l'opéra pour enfants *Ein Stern geht auf aus Jakob*, Hambourg, 1970.

*croisade des enfants*. Que Stuntz en 1824 ait « revu » à Munich *La Clemenza di Tito* de Mozart avec un nouveau livret, *Garibaldi der Agilolfinger*, n'est pas sans signification politique : des traditions historiographiques bavaroises font de l'Agilolfing Garibald, roi de Bavière au VI<sup>e</sup> siècle, un ancêtre des Wittelsbach<sup>10</sup> et on pourrait à Munich, comme la Restauration avait célébré Pharamond à l'Opéra de Paris<sup>11</sup>, mettre en valeur la « tradition » du tout nouveau royaume de Bavière alors que le saint empire a disparu.

La Suisse inspire des musiciens étrangers dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais les œuvres (voire les auteurs) ont été oubliées : *Gli Elvezi ovvero Corrado di Tochemburgo* de Pacini (SC 12.1.1833), *The Travellers in Switzerland* (CG 22.2.1794) de William Shield, *Fiorina o La fanciulla di Glaris* (Vérone, 22.11.1851) de Carlo Pedrotti, *La famille suisse* de Boïeldieu (Paris 1797), ou *L'héroïne suisse ou Amour et courage* (Paris, Théâtre de la Pantomime 1798) du très obscur Julien Navoiguille<sup>12</sup>. Balzac, au début de *Massimilla Doni* (1839), roman largement consacré à l'opéra, que nous retrouverons, cherche dans les paysages suisses des images pour définir ses héroïnes et leur effet sur Emilio Memmi : *Dans ce sublime pays, au sein d'une roche fendue en deux par une vallée, chemin large comme l'avenue de Neuilly à Paris, mais creux de quelques cent toises et craquelé de ravins, il se rencontre un cours d'eau tombé soit du Saint-Gothard, soit du Simplon,... qui trouve un vaste puits, profond de je ne sais combien de brasses, long et large de plusieurs toises, bordé de quartiers de granit ébréchés sur lesquels on voit des prés, entre lesquels s'élancent des sapins, des aulnes gigantesques, et où viennent aussi des fraises et des violettes ; parfois on trouve un chalet aux fenêtres duquel se montre le frais visage d'une blonde Suisse ; selon les aspects du ciel, l'eau de ce puits est bleue ou verte, mais comme un saphir est bleu, comme une émeraude est verte ; eh ! bien, rien au monde ne représente au voyageur le plus insouciant... les idées de profondeur, de calme, d'immensité, de céleste affection, de bonheur éternel, comme ce diamant liquide où la neige, accourue des plus hautes Alpes, coule en eau limpide par une rigole naturelle, cachée sous les arbres, creusée dans le roc, et d'où elle s'échappe par une fente, sans murmure ; la nappe, qui se superpose au gouffre, glisse si doucement, que vous ne voyez aucun trouble à la surface où la voiture se mire en passant. Voici que les chevaux reçoivent deux coups de fouet ! On tourne un rocher, on enfle un pont : tout à coup rugit un horrible concert de cascades se ruant les unes sur les autres ; le torrent... se brise en vingt chutes, se casse sur mille gros cailloux ; il étincelle en cent gerbes contre un rocher tombé du haut de la chaîne qui domine la vallée, et tombé précisément au milieu de cette rue que s'est impérieusement frayée l'hydrogène nitré, la plus respectable de toutes les forces vives. Or, si on a dans cette eau endormie une image de l'amour d'Emilio pour la duchesse, et dans les cascades bondissant comme un troupeau de moutons, une image de sa nuit amoureuse avec la Tinti, ces deux aspects de la Suisse ont*

---

<sup>10</sup> J. M. Moeglin, *Les ancêtres du Prince. Propagande politique et naissance d'une histoire nationale en Bavière au Moyen Âge (1180-1500)*, Genève 1985.

<sup>11</sup> Kreutzer, Berton et Boïeldieu, *Pharamond*, Ancelot, Guiraud et Soumet, Paris, Académie Royale de Musique 10.6.1825, à l'occasion du sacre de Charles X.

<sup>12</sup> Givet 1749-Paris 1811. Il a composé aussi pour le Théâtre de la Pantomime *L'Orage, ou Quel guignon*, 1793, *Les honneurs funèbres ou le Tombeau des sans-culottes*, 1793, *La naissance de la Pantomime*, 1798, *L'empire de la folie, ou La mort et l'apothéose de Don Quichotte*, 1799.



## Suisse, opéra et politique

aussi inspiré les compositeurs, qui ont mis en scène l'un ou l'autre, ou joué du contraste entre les deux dans les quelques œuvres aujourd'hui accessibles : si le matériau n'est pas très abondant, il est néanmoins riche, dans les opéras suisses ou ceux qui concernent la Suisse.

### LES COMPOSITEURS SUISSES

De façon assez inattendue, les quatre langues et « régions » de la Suisse sont actuellement représentées, inégalement, dans des enregistrements. Qui plus est, les compositeurs suisses ayant souvent fait carrière à l'étranger, on aura la surprise d'un opéra en danois composé par un Suisse francophone !

Mais commençons par les Genevois, dont le premier est bien sûr Jean-Jacques Rousseau. Il se pique tôt de musique et se croit grand musicien, rédige les articles musicaux de l'*Encyclopédie* (repris dans son *Dictionnaire de musique* en 1768) et se pose en critique virulent : dans la *Lettre sur la musique française* en 1753 pendant la Querelle des Bouffons<sup>13</sup>, il étale, outre sa partialité, un remarquable mélange d'ignorance et de prétention en matière technique, concluant *Les Français n'ont point de musique, et s'ils en ont une, ce sera tant pis pour eux*. De ses essais musicaux à Chambéry et à Lyon, des cantates et deux opéras, *Iphis et Anaxarète* (vers 1740) et *La découverte du nouveau monde* (1741), seul le texte existe et on ignore si la musique a été composée. De l'opéra-ballet *Les Muses galantes* (composé à Venise en 1742-1744 et selon Rameau copié sur un musicien italien), reste l'entrée *Hésiode*. *Pygmalion* (1770) est un « mélodrame », pièce parlée avec interludes instrumentaux. La pastorale *Daphnis et Chloé* (1779) est inachevée (Mady Mesplé en a enregistré un air). Seul *Le Devin du village*, créé à Fontainebleau avec Marie Fel et Jélyotte le 18 octobre 1752, puis à Paris le 1er mars 1753, connut un grand succès : Marie-Antoinette, après madame de Pompadour, chanta Colette ; jouée à Paris sans interruption jusqu'en 1829 et souvent reprise aux XIXe et XXe s., l'œuvre fut montée un peu partout en France et à l'étranger, atteignit Bruxelles dès 1753, Londres (Drury Lane, grâce à Burney) le 21 novembre 1766 et New York le 21 octobre 1790. Philidor y ajouta une ariette finale pour le devin, *chantée devant Leurs Majestés par M. Caillot, le mercredi 9 mars 1763*, Beethoven même refit l'air de Colin, *Non, Colette n'est point trompeuse*. Rousseau n'est sans doute pas l'unique auteur de la musique (Francoeur, Jélyotte ou Philidor ont pu y mettre la main), bien que sa célébrité seule explique cette diffusion. Le vrai titre de gloire du *Devin* reste d'avoir inspiré à Mozart *Bastien und Bastienne*, qui n'eut pourtant qu'une représentation (au théâtre-jardin d'Anton Mesmer à Vienne, le 1er octobre 1768) en cent vingt-deux ans, avant la reprise à Berlin en 1890 !

Cette œuvrette résume en musique le rousseauisme. Aussi proches que possible de l'état de nature, les villageois sont bons et vertueux tant que le Mal, incarné par l'esprit de la ville et par la noblesse corrompue et corruptrice, ne vient pas les tenter : Colette résiste à cette tentation, *Si des galants de la ville J'eusse écouté les discours... Mise en riche demoiselle Je brillerais tous les jours ; De rubans et de dentelles Je chargerais mes atours*, et *Quoiqu'un seigneur jeune, aimable, Me parle aujourd'hui d'amour, Colin m'eût semblé préférable À tout l'éclat de la cour*, Colin

---

<sup>13</sup> Voir un résumé dans Ph. Beussant, *Rameau de A à Z*, Paris, 1983, p. 66-72.

## Marie-Bernadette Bruguière

se laisse emporter puis se repent : *Je préfère Colette à des biens superflus : Je sus lui plaire en habit de village, Sous un habit doré qu'obtiendrais-je de plus ?... Adieu, châteaux, grandeurs, richesses, Votre éclat ne me tente plus.* Il renonce aux « nœuds » (douteux...) offerts par la châtelaine (cette intrigue avec la « dame » rappelle Rousseau lui-même chez madame de Warens) et se jette aux pieds de Colette ; *elle lui fait remarquer à son chapeau un ruban fort riche qu'il a reçu de la dame. Colin le jette avec dédain. Colette lui en donne un plus simple dont elle était parée, et qu'il reçoit avec transport.* Il retourne par amour à la dure vie paysanne, *Dans ma cabane obscure Toujours soucis nouveaux ; Vent, soleil ou froidure, Toujours peine et travaux. Colette, ma bergère, si tu viens l'habiter, Colin dans sa chaumière N'a rien à regretter.* Vertu, simplicité et nature triomphent par la voix du devin, *À la ville on est plus aimable, Au village on sait mieux aimer ; Colette renchérit, Dansons avec nos amoureux, Mais n'y restons jamais seulettes... À la ville on fait bien plus de fracas, Mais sont-ils aussi gais dans leurs ébats ? Toujours contents, Toujours chantants, Plaisir sans art, Beauté sans fard : Tous leurs concerts valent-ils nos musettes ? Allons danser sous les ormeaux...* Un point choqué dans cette atmosphère idyllique, le rôle du devin lui-même. Le bonheur des amoureux n'est ni son seul ni même son premier but : *Leur amour à propos en ce jour me seconde ; En les rendant heureux, il faut que je confonde De la dame du lieu les airs et les mépris.* Pourquoi veut-il se venger de la châtelaine ? Haine « de classe » ou jalousie ? De plus, il est intéressé : tout en déclarant *Je suis assez payé si vous êtes heureux, il reçoit des deux mains les cadeaux des fiancés.* Et pourquoi encourager superstition et obscurantisme en laissant les villageois croire à ses pouvoirs magiques et les célébrer, *Du devin de notre village Chantons le pouvoir éclatant ?* Ce devin est bien peu philosophe. Philidor sera plus « rousseauiste » en 1764 : son *Sorcier* n'est que le héros déguisé et se dévoile comme tel.

Genevois aussi, Ernest Bloch<sup>14</sup> a choisi pour son unique opéra<sup>15</sup> un sujet hautement politique, *Macbeth*, la tragédie du pouvoir et de l'ambition<sup>16</sup>. *J'ai composé Macbeth dans les bois et dans les montagnes de la Suisse. J'avais vingt-cinq ans. Pendant une année, je me suis plongé dans le poème. Je l'ai vécu, j'y ai rêvé... Mon devoir était de donner un juste reflet de Shakespeare et en même temps de rester moi-même.* La fidélité à Shakespeare est stricte, seule a été coupée la mort de Lady Macduff et de ses enfants, comme chez Verdi. Abrégé mais souvent traduit mot à mot, le texte a même conservé les rôles du portier et du vieillard. La vanité du crime de Macbeth est soulignée ; il a tué Duncan, il est roi, mais le meurtre profitera à la longue suite des descendants de Banquo et lui-même vit dans la crainte de perdre ce trône volé : *Être roi n'est rien, tant qu'on n'est pas sûr de rester roi.* Banquo, imprudent, a forcé les sorcières à parler, *Et prophétiques, elles saluèrent en lui le père d'une lignée de rois. Elles ont mis sur ma tête une couronne inféconde, dans ma main un sceptre stérile. Et c'est pour les enfants de Banquo que j'aurais souillé mon âme, assassiné Duncan, versé du poison dans la paix de mes jours, vendu à l'enfer le joyau de mon salut éternel ! Pour qu'ils soient rois, eux, les*

<sup>14</sup> Genève 24.7.1880-Portland (Oregon) 15.7.1959.

<sup>15</sup> *Jézabel* (autre tragédie du pouvoir), sur un livret de son compatriote Edmond Fleg, normalien et agrégé, occupa Bloch entre 1911 et 1918, mais ne fut pas achevée.

<sup>16</sup> *Macbeth*, Fleg, Paris, OC, 30.11.1910.

## Suisse, opéra et politique

*enfants de Banquo !*<sup>17</sup> Macbeth s'affole devant ce futur : *Tu ressembles à Banquo ! Disparais ! Ta couronne me tue les yeux ! Et toi, qui le suis, toi dont la blonde chevelure est couronnée d'or, tu lui ressembles aussi ! Et toi aussi ! Et toi aussi ! Tous enfants de Banquo ? Cette race de rois va donc continuer jusqu'au jour du jugement ? Ah ! Disparaissez ! Disparaissez ! Encore un ! Encore un ! Et encore un ! Qui me montre un miroir où j'en vois encore d'autres !* En face, Macduff n'importe peu dramatiquement. Il n'est rien –un repoussoir- un second plan. Il incarne quelque chose, il a une valeur symbolique. Ce qu'incarne Macduff, c'est le salut de la légitimité, quand il fait fuir Malcolm pour le protéger (*Il y a ici pour vous des poignards dans les sourires des hommes*) ou quand à la tête de l'armée victorieuse, calme, noble, d'un geste apaisant, il désigne Malcolm et proclame *Gloire à Malcolm ! Gloire au roi d'Écosse !* Alors, la foule s'apaise d'un seul coup, tandis que la suite de Macbeth s'avance, étonnée et saisie d'admiration, et Macduff couronne Malcolm. Simple silhouette aussi, Malcolm est néanmoins politiquement essentiel : c'est lui qui après la noire parenthèse du couple infernal apporte la paix, la justice et la force.

Le troisième Genevois, Frank Martin<sup>18</sup>, se persifle lui-même dans sa « comédie mise en musique » *Monsieur de Pourceaugnac*<sup>19</sup>. *Dans cette pièce, presque tout ce qu'on y dit est mensonge : il s'agit d'y berner un provincial ridicule et outrecoisant et un vieux père stupide et obstiné. Ainsi de ma musique : le chromatisme le plus pathétique y est mensonge aussi bien que le plus sage diatonisme ; mensonge, la valse viennoise que chante la prima donna et mensonge les aimables mélodies qui viennent enjôler le provincial. Il n'y a que Pourceaugnac, le père et les médecins qui ne mentent pas, mais ceux-là sont ridicules. Pourceaugnac, où la malice des Parisiens ridiculise le provincial lourdaud, est une sorte d'anti-Rousseau, mais la cascade des mensonges empêche d'en tirer des conclusions nettes. Relevons toutefois quelques caricatures : la justice, avec les deux avocats bouffons (*Votre fait est clair et net, Et tout le droit sur cet endroit Conclut tout droit. Si vous consultez nos auteurs, Législateurs et glossateurs, Fernand, Rebuffe, Jean Imole, Paul Castre, Julian, Barthole, Jason, Alciat et Cujas, Ce grand homme si capable, La polygamie est un cas, Est un cas pendable*) ; la police avec l'exempt (un faux exempt ?) corrompu, *homme d'accommodement, qui ajuste cela* (la fuite de Pourceaugnac) *avec quelques pistoles* ; les prétentions nobiliaires de Pourceaugnac, dont les propos révèlent l'homme de robe (*Quand il y aurait information, ajournement, décret et jugement obtenu par surprise, défaut et contumace, j'ai la voie de conflit de juridiction pour temporiser, et venir aux moyens de nullité qui seront dans les procédures. Je serai toujours reçu à mes faits justificatifs, et on ne me saurait condamner sur une simple accusation, sans un récolement et confrontation avec mes parties*), mais qui affirme (et il ment à son tour) *Je suis gentilhomme et ce sont quelques mots que j'ai retenus en lisant les romans.**

Plus intéressants peut-être, plus originaux quant à une interprétation politique, sont les oratorios de Frank Martin, *Le Vin herbé*<sup>20</sup>, *In Terra Pax* (1944), voire la

---

<sup>17</sup> Acte II, début.

<sup>18</sup> Genève 15.9.1890-Naarden le 21.11.1974.

<sup>19</sup> Genève, 23.4.1963, d'ap. Molière.

<sup>20</sup> Composé 1938-1941 sur le texte de *Tristan et Iseut* établi par Joseph Bédier, 1900 ; créé Zürich, 28.3.1942.

cantate *Et la vie l'emporta* (1974). *Le Vin herbé* évoque les rivalités pour le pouvoir dans les souvenirs de Tristan (*Félons qui m'accusiez de convoiter la terre du roi Marc*)<sup>21</sup> et surtout la justice du roi Marc, vertu royale : *Il s'est rappelé que je n'avais pas reconnu mes torts et vainement réclamé jugement, droit et bataille, et la noblesse de son cœur l'a incliné à comprendre les choses qu'autour de lui ses hommes ne comprennent pas... Il désire que par jugement je prouve mon droit*<sup>22</sup>. L'espoir en la justice, divine cette fois, revient dans *In Terra Pax*, œuvre commandée par Radio-Genève à l'été 1944 dans l'attente de la fin de la guerre : *Un seul fait était assuré, écrit Martin : les hostilités s'arrêteraient... Je dus évoquer bien à l'avance cette heure tant attendue, la joie délirante du moment, l'anxiété pour l'avenir qui devrait nécessairement l'accompagner et l'infinie tristesse de tous les ravages provoqués par la guerre. Au début, les cavaliers de l'Apocalypse évoquent les aspects sombres du pouvoir, conquête et guerre : Parut un cheval blanc. Celui qui le montait portait un arc, et on lui donna une couronne, et il partit en vainqueur et pour vaincre. Lorsque l'agneau rompit le second sceau, il sortit un cheval roux. Celui qui le montait reçut le pouvoir d'abolir la paix de la terre, afin que les hommes se tuent les uns les autres. Quand il brisa le troisième sceau, il parut un cheval noir. Celui qui le montait tenait une balance dans sa main...L'espoir naît dans la seconde partie, Mais les ténèbres ne règneront pas toujours sur la terre lourde d'angoisse. Le peuple qui marchait dans les ténèbres voit une grande lumière. Sur ceux qui habitaient le pays de l'ombre de la mort, une lumière resplendit. Qu'ils sont beaux sur les montagnes les pas de celui qui apporte de bonnes nouvelles, qui publie la paix, qui publie le salut, qui dit au peuple : Ton Dieu règne ! L'espérance métaphysique et théologique reparaît dans l'œuvre ultime, *Et la vie l'emporta : L'obscurité du monde n'est qu'une ombre, Derrière elle, à notre portée, se trouve une clarté, une joie ineffable*<sup>23</sup>.*

Le principal opéra de Martin, *Der Sturm (La Tempête)*<sup>24</sup>, d'après l'ultime pièce de Shakespeare, a été longtemps introuvable, comme le disque contenant l'ouverture et les monologues de Prospéro, chantés par Dietrich Fischer-Dieskau<sup>25</sup>, avec la Philharmonie de Berlin dirigée par l'auteur. Il n'y avait même pas de publication officielle. Après l'enthousiasme de la création, l'œuvre, négligée, fut seulement diffusée par la BBC en anglais et reprise à Genève dans une traduction française de Pauline Martin, sœur de Frank, toujours avec Ansermet. Hypérion vient enfin de publier un enregistrement de 2008, avec un précieux commentaire du spécialiste de Frank Martin, Alain Perroux<sup>26</sup>, « Un nouveau monde sonore : à propos de *Der Sturm* de Frank Martin ». Auteur en 1950 de *Cinq chants d'Ariel*<sup>27</sup>, Martin a rêvé de *The Tempest*, avant de la composer entre 1952 et 1955. *On pourrait fort bien, a-t-il écrit, imaginer une pièce parlée où la musique serait tout autre chose qu'un simple*

<sup>21</sup> 1<sup>ère</sup> partie, Tableau IV.

<sup>22</sup> II<sup>e</sup> partie, Tableau IV.

<sup>23</sup> III<sup>e</sup> partie, *Offrande*. Le texte traduisait une lettre indûment attribuée à Fra Angelico.

<sup>24</sup> Vienne, Staatsoper, 17.6.1956.

<sup>25</sup> Souffrant, il fut remplacé par Eberhard Waechter trois semaines avant la première dans ce rôle écrit pour lui. Aucun des interprètes initialement prévus ne put d'ailleurs participer à la création : Karl Böhm fut remplacé au pupitre par Ernest Ansermet, Christa Ludwig et Anton Dermota remplacèrent Irmgard Seefried et Julius Patzak dans les rôles de Miranda et Ferdinand.

<sup>26</sup> Auteur de *Frank Martin ou l'insatiable quête*, 2001.

<sup>27</sup> Créés le 7.3.1953.

## Suisse, opéra et politique

décor sonore, une sorte de toile de fond ; une pièce dont la musique serait partie intégrante, où les deux éléments se trouveraient si intimement liés que personne ne puisse jamais songer à les séparer l'un de l'autre. L'expérience s'avérant irréalisable en son temps, il tira de *La Tempête* un opéra<sup>28</sup>. Plus à l'aise en allemand qu'en anglais, il prit pour base de son livret la traduction de Schlegel, *d'une fidélité parfaite au texte original, jusque dans le rythme de la langue*, et qui est *en elle-même un monument de la littérature allemande*.

Comme la plupart des œuvres de Shakespeare, *The Tempest* est très politique et Martin en a conservé les thèmes. Le duc de Milan, Prospéro, *mächt'ger Fürst*, a négligé de gouverner lui-même ses puissants et riches États : absorbé dans ses études d'arts libéraux et de magie, il est peu à peu devenu un étranger dans son duché ; *wurde meinem Lande fremd, verzücht Und hingerissen in geheimes Forschen*, explique-t-il à sa fille Miranda. Il avait abandonné le gouvernement à son frère Antonio, auquel il vouait une affection et une confiance bien imméritées. Antonio prit finalement son frère pour un incapable et se crut vraiment duc, *Er nun, er glaubt', er sei der Herzog selbst*. Mais un obstacle s'opposait à l'usurpation, l'amour du peuple pour son vrai duc, *so treue Liebe trug das Volk zu mir*. Tuer Prospéro et sa toute jeune héritière Miranda l'aurait rendu odieux au peuple, fragilisant son pouvoir. Antonio fit donc appel à l'étranger. Alonso, roi de Naples et ennemi invétéré de Prospéro, se prêta à la manœuvre. Antonio, trahissant son pays et son frère, promit hommage et tribut à Naples et asservit le libre duché, *sein freies Herzogtum... zu schnödem Dienst zu beugen*. À la date fixée, il ouvrit de nuit aux Napolitains les portes de Milan, Prospéro et sa fille furent secrètement jetés à bord d'une *carcasse de vaisseau* désertée même par les rats. Sans meurtre formel, les complices se croyaient débarrassés du duc légitime et de l'héritière. Mais le noble napolitain Gonzalo, écœuré de cette félonie, fit embarquer avec les exilés des vivres, de l'eau, de riches vêtements et les précieux livres de Prospéro, *gab er mir Bänd' aus meinem Büchersaal, mehr wert mir als mein Herzogtum*. Miraculeusement poussé par la Providence dans une île merveilleuse, Prospéro a complété sa science magique. Douze ans plus tard il est prêt à la revanche. Il a dû conquérir son île sur l'affreuse sorcière Sycorax, mère de Caliban la brute, qu'il a d'abord bien traité et pris dans sa propre demeure ; comme Sarastro, il a été mal remercié : Caliban, tel Monostatos avec Pamina, a tenté de violer Miranda. Depuis, réduit à l'esclavage, Caliban haineux aspire à se venger. Au début de l'œuvre, le roi de Naples revient du mariage de sa fille à Tunis, avec son frère Sebastian qui a envers lui les mêmes noirs desseins que jadis Antonio envers Prospéro (Antonio l'assiste d'ailleurs), son fils Ferdinand, beau jeune homme qui n'a pas les vices de sa famille, Antonio et Gonzalo toujours vénérable. Une tempête suscitée par Prospéro brise le vaisseau sur les côtes de l'île enchantée et les naufragés, sains et saufs, sont dispersés. Ferdinand rencontre Miranda : le coup de foudre scellera la réconciliation bien que Prospéro feigne d'abord de traiter le prince en domestique. Le bouffon Trinculo et l'ivrogne Stephano tentent en vain avec Caliban de surprendre Prospéro dans sa grotte et de s'emparer de l'île, que Caliban considère comme sienne. Antonio excite le désir de pouvoir de Sebastian : on croit Ferdinand noyé, sa sœur et héritière Claribel est reine à Tunis, *Sebastian wache !* Antonio poignardera Alonso endormi, Sebastian

---

<sup>28</sup> La musique a une grande place dans *The Tempest*, associée au pouvoir magique de Prospéro.

fera de même pour Gonzalo. Sebastian se laisse convaincre et suivra l'exemple de son ami, *Mein Freund, dein Fall zeigt mir den Weg, Wie du zu Mailand, komm'ich zu Neapel*. Mais Ariel<sup>29</sup>, l'esprit familier de Prospéro, réveille Gonzalo puis Alonso, soufflant à Gonzalo de se méfier. Tous, finalement sont amenés devant Prospéro, qui a repris son costume ducal. Alonso repenté promet de rendre Milan. Retrouvant son fils, il bénit ses fiançailles avec Miranda. Le bon Gonzalo se réjouit. Prospéro avertit Sebastian et Antonio qu'il connaît leurs projets de trahison et pourrait les révéler. Ariel fera porter le navire royal par les vents jusqu'à Naples, puis retournera aux éléments. Prospéro brisera sa baguette et noiera son livre ; dépouillé de ses pouvoirs magiques mais redevenu duc de Milan, il consacra une pensée sur trois à la mort.

Malgré les coupures indispensables pour garder à l'opéra une durée normale, on retrouve bien des thèmes chers à Shakespeare et aux autres élisabéthains : l'ambition, qui reste forcenée chez Antonio (le dédaigneux pardon de Prospéro a été supprimé) et Sebastian (que la peur seule empêchera peut-être de trahir à nouveau) et qui s'empare même d'êtres à peine humains comme les trois grotesques, l'amertume et le vide de l'ambition réalisée chez Alonso, qui croit avoir commis des crimes pour rien puisqu'il n'a plus d'héritier<sup>30</sup>. Le vide du pouvoir paraît même chez Prospéro, qui a conquis la puissance la plus haute et n'hésite pas à s'en défaire après l'avoir consacrée à une œuvre de rachat qui ne sera peut-être même pas définitive : le silence d'Antonio, le quasi-silence de Sebastian, ne laissent-ils pas penser que ceux-là ne se repentent pas et pourraient récidiver ? Tout le pouvoir de Prospéro n'a pu améliorer Caliban, qui est et reste une brute stupide. Désavoué aussi celui qui, ayant reçu légitimement le pouvoir, a négligé son rôle, même pour de hautes recherches : Prospéro reconnaît avoir suscité la trahison de son frère en devenant étranger chez lui ; sans doute devra-t-il veiller à ne pas répéter cette erreur : méditer sur la mort convient à un homme vieillissant mais ne doit pas être la pensée maîtresse d'un chef d'État ; le souverain légitime doit se préoccuper d'abord du bien commun<sup>31</sup> et mériter par là de garder l'amour que son peuple lui voue. Ferdinand et Miranda incarnent l'espoir : pleins de qualités et de bonnes intentions, sauront-ils s'en servir ? Prospéro n'a pas préparé sa fille à être reine ; Alonso saura-t-il préparer Ferdinand ? Alors que le XIX<sup>e</sup> siècle avait une interprétation optimiste de *La Tempête*, le XX<sup>e</sup> a pu considérer que cette œuvre ultime concentrait les espoirs déçus de son temps, dans *une grande tragédie de la Renaissance sur les illusions perdues*<sup>32</sup>. Peut-être faut-il relever que dans l'univers particulier de l'île, les deux extrêmes aspirent à la liberté ; celle que chante Caliban avec les deux autres ivrognes, *Freiheit, heissa, Freiheit*, n'est pas très relevée, il s'agit de ne plus prendre de poissons ni transporter du bois<sup>33</sup>. Ariel, que Sycorax avait séquestré dans un pin et que Prospéro n'a délivré que pour en faire son esclave, avec promesse de libération quand l'œuvre sera accomplie, voudrait bien obtenir plus tôt sa liberté,

---

<sup>29</sup> Incarnation de la nature, Ariel est chanté par un chœur et interprété par une danseuse.

<sup>30</sup> Cette stérilité du crime politique est un point commun entre Macbeth et Alonso. Mais Alonso est allé beaucoup moins loin dans le crime que Macbeth et peut être racheté.

<sup>31</sup> D'Henri VI à Lear, Shakespeare condamne les rois qui par faiblesse négligent leur métier.

<sup>32</sup> Jan Kott, cité par A. Perroux, « Un nouveau monde sonore... ».

<sup>33</sup> Porter des bûches est aussi l'humiliation que Prospéro inflige en épreuve à Ferdinand, qui accepte pour l'amour de Miranda.

## Suisse, opéra et politique

mais se fait sèchement rabrouer (I 3). Prospéro a pourtant pour lui quelque attachement et sait qu'il lui manquera, mais n'oublie pas sa promesse, *Doch sollst du Freiheit haben... Mein Herzens-Ariel., Dann in die Elemente ! Sei frei und leb' du wohl* (III 2).

Les préoccupations métaphysiques reparaissent souvent chez Arthur Honegger<sup>34</sup> qui, bien que Zurichois d'origine, a fait une grande partie de sa carrière à l'étranger et composé en français. Ses oratorios illustrent un courant théocratique issu de l'inspiration biblique des livrets. Dans *Le Roi David*<sup>35</sup>, le pouvoir vient de Dieu par la voix des prophètes, comme l'indiquent le Narrateur et les chœurs empruntant aux psaumes : *L'Esprit de Dieu se détourna du roi Saül et il parla au voyant Samuel : « Lève-toi, Samuel, remplis ta corne d'huile et monte vers Jessé qui est à Bethléem. J'ai vu parmi ses fils le roi que je désire »... L'Eternel bénit David. Il est au faîte du pouvoir...Devant tout Israël et devant Jéhovah qui l'a choisi lui-même, nous proclamons l'oint du Seigneur, Salomon, roi, fils de David... Loué soit le Seigneur plein de gloire, Le Dieu vivant, l'auteur de ma victoire, Par qui je vois mes outrages vengés, par qui sous moi les peuples sont rangés.* Les malheurs, chute de Saül et mort de Jonathan, meurtres, mort de l'enfant de Bethsabée, révolte d'Absalon, sont le châtement direct des péchés des rois. Mais David respecte la légitimité déchu, il n'a pas frappé son roi, l'oint du Seigneur, l'ennemi s'en charge au combat. La théocratie se retrouve dans *Judith*<sup>36</sup>, Hébreux ou Assyriens ne font rien que par leurs dieux : *Son nom est Jéhovah, C'est un vaillant guerrier ; Il a dressé sa tente au milieu de son peuple ; Il nous a délivrés de tous nos ennemis... Ils ont péri, frappés par le glaive de Dieu ! ou en face, Istar, Istar, Déesse des batailles ! Mardouk, Mardouk, Dieu tout puissant d'Assour ! Par l'air et par le feu, Par la terre et par l'eau Et par le sang des entrailles fumantes, Combien de temps attendrons-nous encore ? Répondez, répondez ! O Reine des nations, Tourne vers nous tes yeux de compassion, Prête l'oreille à nos supplications ! Et toi, Mardouk, Tourne vers nous ta face ; Tu as le ciel aux clous d'or pour cuirasse, L'éclair pour flèche et le soleil pour casque !... Quand prendrons-nous la ville ? L'odeur du sang remplira vos narines*<sup>37</sup> ! Il y a un écho de ce courant dans *Christophe Colomb*, avec le messianisme de Colomb, *C'est une façon de louer et de remercier le Seigneur que de connaître Ses dons, et pour cette raison, je partirai vers l'Ouest !... Seigneur, je suis le seul qui T'ait fait confiance pour ce côté-ci de Ta création !... Mon Dieu, telle est ma foi en Toi que je courrais sur ces eaux à la rencontre des terres qui m'attendent*<sup>38</sup>. *Jeanne d'Arc au bûcher*<sup>39</sup> a vu sa portée politique s'accroître au fil de la guerre, surtout avec l'addition en 1944 du prologue : *Ténèbres ! Et la France était inane et vide, et les ténèbres couvraient la face du royaume, et l'Esprit de Dieu sans savoir où se poser planait sur le chaos des âmes et des cœurs !... Fille de Dieu, va ! Cet amour qui nous unit à nos frères, qui sera capable de nous en séparer ? Pas la violence, ni le découragement, ni la fraude et ni l'altitude ni la profondeur !* Le procès est une parodie de justice par des bêtes sauvages. Les animaux nobles ou

<sup>34</sup> Le Havre 10.3.1892-Paris 27.11.1955.

<sup>35</sup> Liv. René Morax, Théâtre du Jorat, Mézières (près Lausanne), 11.6.1921.

<sup>36</sup> Liv. R. Morax, Théâtre du Jorat, 13.6.1925, rév. Monte-Carlo, 13.2.1926.

<sup>37</sup> III<sup>e</sup> partie, n° 13, cantique de victoire. II<sup>e</sup> partie, n° 7, invocation.

<sup>38</sup> William Aguet, *Christophe Colomb*, pièce pour Radio Lausanne, mus. sc. de Honegger, 1940.

<sup>39</sup> Texte de Claudel, Bâle 12.5.1938, Orléans 6.5.1939, Paris 9.5.1943.

intelligents, tigre, lion, serpent, refusent de juger Jeanne, seul le cochon est bien sûr volontaire : *Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Je me propose pour juger Jeanne d'Arc ! [...] Ego nominor Porcus. Je m'appelle Cochon.* Les moutons sont assesseurs, et l'âne greffier, qui note *oui* quand Jeanne dit *non*. Du pouvoir, le héraut présentant le jeu de cartes fait une bien pessimiste analyse, *Les Rois changent de place, mais les Reines, Sa Majesté l'Orgueil, Sa Majesté la Bêtise, Sa Majesté l'Avarice, Sa Majesté la Luxure, ces Majestés ne changent pas de place, elles restent toujours avec nous.* Les vrais joueurs ne sont ni Rois ni Reines, mais Valets : Bedford, Jean de Luxembourg, Regnault de Chartres et Guillaume de Flavy, soucieux d'*avoir de l'argent plein les poches.* Mais Jeanne a conscience d'*avoir sauvé la France ! Toutes les mains de la France en une seule main ! Une telle main qu'elle ne sera plus divisée !* Et le chœur, d'abord divisé entre partisans et adversaires, s'unit à l'appel de la Vierge, *Louée soit notre sœur Jeanne qui est debout pour toujours comme une flamme au milieu de la France !*

Des opéras de Honegger, *Antigone* ou *L'Aiglon* auraient un intérêt politique<sup>40</sup>, mais sont indisponibles. Mais on possède « l'opérette » *Les Aventures du Roi Pausole*<sup>41</sup>, le livret le plus sale qui ait jamais été écrit, a-t-on dit, énorme satire institutionnelle et politique. La justice est l'une des premières victimes : le chœur salue *les bois de la Justice, Sous lesquels le meilleur des Rois Flétrit le mal, punit le vice, Tout comme saint Louis autrefois !* Pausole désinvolte complète, *Oui, mais saint Louis avait un chêne, Moi c'est l'cerisier que voici, Préférant aux glands de Vincennes, La cerise de Montmorency !* Vite las de rendre la justice, il annonce *La cour est pleine ! Nous remettons ces huit affaires à huitaine.* Il écoute avec sympathie les déléguées féministes, écolière, fille-mère, jeune fille sage, fille soumise, *girls anglaises*, grues, femmes légères, répétant *Vous avez raison ! Il sait parler aux foules : Vous êtes heureux et libres, Le budget est en équilibre, Vous n'avez pas un seul chômeur, Votre argent garde sa valeur, C'est pourquoi certains étrangers Avec nous voudraient bien changer, Pourquoi certains amis suspects Voudraient bien troubler notre paix !* Il finit néanmoins par abdiquer, *Adieu, mon peuple aimé, j'abdique : C'est mon devoir et c'est mon droit. La plus mauvaise république Vaut mieux que le meilleur des rois. Ce n'est pas sûr, mais je le crois.* L'hymne tryphémois traduit une sorte d'anarcho-pacifisme : *A ton voisin, il ne faut jamais nuire, A ton voisin, jamais tu ne nuiras, Mais à part ça, fais tout c'que tu désires, Mais à part ça, fais tout c'que tu voudras ! On a plein l'dos d'avoir tout l'temps des guerres, Depuis Clovis, depuis Hugues Capet ; Pour être heureux, nous ne demandons guère : Nous demandons qu'on nous foute la paix !*

Est-ce bien ici qu'il faut évoquer Jean Baptiste Edouard Louis Camille du Puy ou Dupuy, né probablement à Corcelles, près de Neuchâtel, en 1770, mort à Stockholm le 3 avril 1822 ? Neuchâtel ne devint suisse qu'en 1848 et le père présumé de Dupuy était de Baïgorry. Mais l'enfant, arrivé à Genève à quatre ans, y fit dix ans ses études, complétées à Paris. Sa carrière de chanteur (spécialiste du rôle

---

<sup>40</sup> *Antigone*, Cocteau d'ap. Sophocle, Bruxelles, 28.12.1927. *L'Aiglon* (avec Jacques Ibert), H. Cain d'ap. Rostand, Monte-Carlo, 11.3.1937. Indisponibles aussi *Nicolas de Flue*, Soleure, 26.10.1940, et *Charles le Téméraire* (mus. sc.), Théâtre du Jorat, mai 1940.

<sup>41</sup> Liv. A. Willemetz d'ap. Pierre Louÿs, BP 12.12.1930.



## Suisse, opéra et politique

de Don Giovanni) et de compositeur<sup>42</sup> s'est déroulée en Prusse, à Stockholm et à Copenhague, d'où le firent expulser ses aventures galantes, la dernière avec l'épouse du prince héritier. Le *Don Juan du Nord*, comme l'appelle en 1952 son biographe Axel Kierulf, revint finir sa vie en Suède grâce au changement de règne. Son chef d'œuvre, *Ungdom og Galskab eller List over list (Jeunesse et folie ou Ruse sur ruse)*<sup>43</sup> s'inspire du *Barbier de Séville*. L'intérêt politique en est mince. Vilhelmine réclame le droit au bonheur, contre la tyrannie de son tuteur, *Depuis ma première enfance, un cruel tyran empoisonne ma vie ; devrai-je, sans connaître les joies de la vie, languir dans les chaînes de mon esclavage ? Une voix murmure dans ma poitrine que moi aussi, je suis née pour être heureuse*. Grøndal le tuteur caricature les jeunes nobles à la mode, *Ces petits blancs-becs qui savent à peine compter jusqu'à cinq, mais qui ont de beaux habits, [...] on les envoie à la capitale, pour y être la plaie des honnêtes citoyens ; Boire, jouer, ou faire pis, Chiquer, jurer, jouer, boire, c'est tout ce qu'ils savent faire ; Johan le valet rêve de la vie rurale et naturelle du Jütland, Adieu cabales et intrigues ! Je vais retourner au Jütland, le beau pays ! Et me marier dès que je pourrai ! Je vivrai comme un coq en pâte, je ferai de ma belle une maman, un petit Jütlander, actif et bien portant, m'appellera bientôt papa... Ses premières pensées seront de s'amuser, jouer et chanter ; labourer et piocher sera mon travail, vin et baisers mes passe-temps !*

En Suisse alémanique, nous possédons presque la moitié de l'œuvre d'Othmar Schoeck<sup>44</sup>. Des œuvres manquantes, *Das Schloss Dürande* serait ici la plus intéressante : pendant la Révolution, un chasseur recherche sa sœur enlevée par le comte Dürande, parmi les complots et la guerre civile<sup>45</sup>. Bien que Schoeck fût bien vu des nazis<sup>46</sup>, l'intrigue déplut à Goering et l'ouvrage échoua ; la première à Zurich deux mois après ne fut guère mieux accueillie.

*Erwin und Elmire*, sur un texte de Goethe qui avait beaucoup servi<sup>47</sup>, s'inscrit dans la ligne du *Devin du village* : Elmire se repent d'avoir repoussé Erwin. Elle le retrouve grâce au subterfuge de Bernardo, qui déguise Erwin en sage ermite à qui elle se confesse<sup>48</sup>. L'ambiance est rousseauiste : Elmire invoque la nature qui lui inspire *un douloureux plaisir* ; dans le duo entre Erwin et Bernardo, le pessimisme

---

<sup>42</sup> Auteur de ballets et d'opéras, *De ädelmodige böndema*, Stockholm 10.2.1797, *Les trois fermiers*, Dezdède, *Föreningen (L'Union)*, Stockholm 2.1.1815 (pour l'union personnelle entre Suède et Norvège), *Björn Jernsida, Felicie eller Den romanska flickan*, Stockholm 19.12.1821.

<sup>43</sup> Liv. N. T. Bruun, d'ap. *Une folie* de J. N. Bouilly (liv. pour Méhul, Paris, 1803).

<sup>44</sup> Brunnen 1.9.1886-Zürich 8.3.1957. Auteur de *Der Schatz am Silbersee*, 1901, *Erwin und Elmire*, Zürich 11.11.1916, *Don Ranudo de Colibrades*, Zürich 16.4.1919, *Das Wandbild*, Halle 2.1.1921, *Venus*, Armin Rüeger, Zürich, Festival International 10.5.1922, *Penthesilea*, cp d'ap. Kleist (1808), Dresde 8.1.1927, *Vom Fischer un syner Fru*, ct dramatique, Dresde 3.10.1930, *Massimilla Doni*, A. Rüeger d'ap. Balzac (1939), Dresde 2.3.1937, *Das Schloss Dürande*, Hermann Burte d'ap. Joseph von Eichendorff (1837), Berlin, Staatsoper avril 1943.

<sup>45</sup> Voir Clive Bennett, « Schoeck », *Opera Guide*, p. 825.

<sup>46</sup> Il a fait créer *Massimilla Doni* à Dresde, *joyau de la couronne culturelle nazie* (C. Bennett), et bien que *Dürande* ait été achevé la semaine où éclatait la guerre, il a tenu à organiser la première au Staatsoper de Berlin (tout en affirmant qu'il refusait d'entrer dans les jeux de la propagande).

<sup>47</sup> Mozart a composé l'air de la *Violette*. Le livret (deux versions, en un ou deux actes) a été composé notamment par Johann André 1775, la duchesse Anne Amélie de Saxe-Weimar 1776, Stegmann et A. Schweitzer 1776, l'abbé Vogler 1781, E. W. Wolf 1785, J. F. Reichardt 1793...

<sup>48</sup> Le déguisement en « sage » ermite se retrouvera, avec d'autres buts, dans *Le Comte Ory* de Rossini ou *Les Brigands* d'Offenbach.

hobbesien de l'amoureux déçu s'oppose à l'optimisme de son ami, prônant *sous le soleil de Dieu* la libération par le travail, *En ville et à la campagne, on doit, pour le peu que l'on a, en venir aux coups avec son voisin. – Le travail te donne le pain quotidien, un toit, un abri et l'ombre.* Mais l'œuvre est sans prétention. *Venus*, d'après *La Vénus d'Ille* de Mérimée, est un ouvrage plus ambitieux où s'entrelacent et s'affrontent plusieurs messages, le bonheur vertueux par la fidélité conjugale, prôné par Raimond à Horace, la nostalgie d'un paganisme nietzschéen incarné par Zarandelle<sup>49</sup> et avec une conviction croissante par Horace<sup>50</sup>, le rejet des valeurs bourgeoises par celui qui se croit supérieur, dans l'invocation d'Horace à l'inconnue à l'acte II, *Ô fiancée, ô noces ! Comme semble blafard ce bonheur bourgeois devant ton regard ! Cette douce paix à laquelle je goûtais à peine, m'enflammant ainsi, je la laisse aux faibles !*

Toute l'œuvre de Schoeck est fondée sur la relation homme-femme et le compositeur déclarait adhérer au vers de Goethe dans le *Second Faust*, *L'éternel féminin nous attire vers les hauteurs. Jusqu'au Fischer un syner Fru* (le pêcheur et sa femme) *cette rencontre des sexes a été pour Schoeck un enlacement tragique : dans Vénus, c'est le destin fatal de l'homme incapable de maîtriser ses instincts ; dans l'Élégie et le Notturmo, c'est la perspective d'un amour non moins fatal et qui n'est pas payé de retour ; dans le conte sur le « pêcheur » c'est l'exigence totalitaire de la femme qui consume l'homme ; dans Penthesilea c'est le combat entre les sexes qui précipite l'homme et la femme dans l'abîme<sup>51</sup> ; enfin dans Schloss Dürande c'est l'utopie qui est le démon brisant les destinées humaines. Mais Massimilla Doni s'ouvre sur un autre domaine : Schoeck s'éloigne ici du tragique pour conquérir une vision nouvelle des relations entre les sexes à partir de la transformation, de l'acquisition et de l'augmentation des forces morales<sup>52</sup>. Du roman de Balzac, Rüeger et Schoeck n'ont conservé que la double trame amoureuse et la controverse sur l'opéra. La longue analyse par Massimilla du *Mosè* de Rossini, le parallélisme entre les plaintes et les espoirs des Hébreux captifs et les Vénitiens occupés par l'Autriche, la description musicale des uns et des autres, tout cela, intraduisible à l'opéra, a disparu. Supprimé aussi le médecin français qui recevait ces explications de Massimilla et qui suggérait comment « guérir » les souffrances des personnages. Vendramin le remplace, persuadant la Tinti de renoncer à Emilio pour Genovese et Massimilla de céder à l'amour d'Emilio en prenant la place de la Tinti, *le destin bienveillant a aidé à surmonter bien des traverses, il a assuré une voie à tous, à tous maintenant le bonheur sourit<sup>53</sup>. Massimilla l'a dit à l'acte II, toujours on ne pourra dompter l'art véritable que par la seule harmonie naturelle<sup>54</sup>. L'harmonie naturelle du monde est rétablie, car l'homme doit avoir conscience de sa condition et ne pas dépasser sans nécessité les limites qui lui sont assignées par ses**

<sup>49</sup> Celui qui craint le paganisme risque d'être quelque peu troublé. Mais qui garde l'œil alerte découvrira un intense bonheur ; I, finale.

<sup>50</sup> I, finale, II et III, *passim*.

<sup>51</sup> La destruction s'étend au peuple des Amazones : la grande prêtresse d'Artémis dépose la reine coupable au nom du peuple mais ne la remplace pas.

<sup>52</sup> Othmar Fries, « Othmar Schoeck, compositeur lyrique », plaquette de l'enr. *Musica Mundi*.

<sup>53</sup> IV, 6<sup>e</sup> tableau, *Im grossen Spiel sind wir nur die Figuren...* et *Wie ein Traum scheint mir das Ende...* Voir « Venise ».

<sup>54</sup> II, fin. 3<sup>e</sup> tableau, *Die Kunst taugt nicht als Mittlerin...*

## Suisse, opéra et politique

*origines et l'ordre établi*<sup>55</sup>. Sur un plan plus politique, la situation de Venise se réduit au monologue de Vendramin, *Comme le plaisir et la joie sièent à cette ville qui, si remplie de grâces, dans le jeu des couleurs et des chants, oublie la mort qui l'a frappée ! Combien tragique est le sort de ses fils*<sup>56</sup> !

Du Zurichois Rolf Liebermann<sup>57</sup> nous n'avons que *Penelope* et *L'École des Femmes*. La première est une version moderne de la légende homérique, à partir d'un fait divers de la seconde guerre mondiale transposé en Italie. Pénélope offre à ses prétendants un spectacle « d'avenir », le triste sort qui les attendrait si elle cédaît : l'héroïne moderne s'est remariée avec le marquis Ercole ; on lui annonce le retour d'Ulisse, qu'on avait cru mort ; Ercole se tue pour la libérer, mais Ulisse est mort à la veille du retour, ne pouvant supporter la joie de revoir sa femme. Les deux niveaux de représentation se rejoignent alors avec le retour de l'Ulysse homérique, retour symbolique : en réalité, il est mort comme les millions d'hommes qui ont péri au fil des siècles sur les champs de bataille, la puissance de l'art seule l'a fait survivre. L'art, dans son miroir magique, transfigure l'existence de l'homme, instille l'espoir dans son âme et lui donne la force de supporter son pénible destin, dit le chœur final. L'œuvre ne se veut pas politique, mais elle souligne les malheurs de la guerre et caricature les effusions patriotiques : au retour des combattants, le podestat qui salue les *eroi gloriosi* est un profiteur de guerre. *L'École des Femmes*<sup>58</sup> expose notamment les vues machistes d'Arnolphe, résumées et simplifiées par son serviteur Alain, *Die Frau ist die Suppe des Mannes*, *La femme est en effet le potage de l'homme ; Et quand un homme voit d'autres hommes parfois Qui veulent dans sa soupe aller tremper leurs doigts, Il en montre aussitôt une colère extrême*.

Représentant de la Suisse italienne, Carlo Evasio Soliva<sup>59</sup>, né à Casale Monferrato mais issu du Tessin : son père était de Semione, dans la vallée de Blenio. *La testa di bronzo*<sup>60</sup> a été redonnée à Lugano le 10 mars 1991, pour célébrer à la fois le septième centenaire de la Confédération Helvétique et le bicentenaire de la naissance de Soliva. Stendhal en avait salué la création avec délire, égalant Soliva à Mozart et Haydn<sup>61</sup> tout en préférant le trio du *Barbier de Séville*<sup>62</sup>. Son enthousiasme est tombé pour *Giulia e Pompeo*, *le plus mauvais opéra du moment : Soliva est éteint*<sup>63</sup>.

---

<sup>55</sup> O. Fries, *l.c.*

<sup>56</sup> III, 5<sup>e</sup> tableau, *Wie gut steht Lust und Freude dieser Stadt...*

<sup>57</sup> Zürich 14.9.1910-Paris 2.1.1999. Auteur de *Das neue Land*, Bâle 1946, *Leonore 40/45*, H. Strobel, Bâle 25.3.1952, *Penelope*, Strobel, Salzbourg 17.8.1954, *The School for Wives*, Strobel d'ap. Molière, Louisville 3.12.1955 (rév. *Die Schule der Frauen*, Salzbourg 17.8.1957), *La forêt*, H. Vidal d'ap. Ostrovsky, Genève 8.4.1987, *Cosmopolitan Greetings*, 1988, *Freispruch für Medea*, 1995.

<sup>58</sup> Liebermann y donne un rôle à Poquelin, qui remplace quelques acteurs défaillants et intervient dans l'action pour ramener Arnolphe à la raison, en remarquant qu'après tout, il est l'auteur.

<sup>59</sup> 27.11.1791-Paris le 20.12.1853. Auteur de *La testa di bronzo ossia La capanna solitaria*, Romani, Sc. 3.9.1816, *Berenice d'Armenia*, Turin 1817, *La zingara delle Asturie*, Sc. 5.8.1817, *Giulia e Sesto Pompeo*, Perotti, Sc. 24.2.1818, *Elena e Malvina*, Romani, Sc. 22.5.1824.

<sup>60</sup> D'ap. le mélodrame d'Augustin, mus. de Lanusse, *La tête de bronze ou le déserteur hongrois*, Paris, Théâtre de la Gaîté 1.10.1808. Mercadante reprendra le livret en 1827, au Portugal.

<sup>61</sup> *Rome, Naples et Florence en 1817*, éd. Pléiade, Paris, 1973, p. 7-8.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 16. Le trio entre Rosine, Almaviva et Figaro à l'acte II est tout ce qui lui plaît, avec réserves, dans *Le Barbier de Séville*. Voir « Stendhal et l'opéra italien ».

<sup>63</sup> Lettres à Mareste, 12.3.1818 et 24.10.1818.

*La Testa di bronzo* est un plaidoyer pour la liberté des cœurs et contre la tyrannie : Floresca et le capitaine Federico sont mariés secrètement, mais Adolfo, duc de Presbourg, père sans le savoir de Federico, veut épouser la jeune fille ; Federico déserte pour sauver sa femme, le duc veut le faire fusiller mais son ministre révèle à temps l'identité du jeune homme et tout finit bien. À la fin de l'acte I, Floresca réclame fièrement le droit d'avoir pitié des malheureux et refuse de trembler devant les menaces du duc : *I vostri schiavi tremino ! Tal non son io fin'ora : Libera posso ancora Gli oltraggi vendicar*. Adolfo se retranche derrière sa dignité outragée, *Armata solo or mostrisi L'offesa maestà*. Stendhal précise : *on a mis un duc, car la police ne souffre pas ici, sans de grandes difficultés, que l'on mette un roi sur la scène*. Il relève que « *La testa di bronzo* » est un de nos mélodrames. Méprisé à Paris, il est un chef-d'œuvre à Milan. Voilà l'avilissante monarchie. L'Italie n'aura de littérature qu'après les deux Chambres<sup>64</sup>.

*Giulia e Sesto Pompeo* présente avec une grande fantaisie historique la lutte entre Octave, Marc Antoine et Sextus Pompée. Sesto et Giulia, fille du proscrit Lucius César, s'aiment, mais Ottavio est aussi épris de Giulia. Antonio répudie Fulvia pour épouser la sœur d'Ottavio, Fulvia vengeresse s'allie à Sesto. Leur double tentative pour assassiner Antonio et Ottavio échoue, mais Ottavio, que le livret s'entête à nommer *Augusto* avec quelques années d'avance, cède aux prières de Giulia et fait grâce à Sesto, pour être digne de César. L'œuvre est parsemée d'hymnes à la gloire de Rome, de professions de foi contre la tyrannie et de conspirations qui n'ont pas ému la censure milanaise. Le chœur chante à Ottavio *L'aquila spieghi altero, Te Duce, Augusto, il volo, E stenda il vasto Impero Ovunque splende il sol*, vœu « impérial » un peu anachronique en 1818 mais irréprochable (on le disait aux Habsbourg depuis près de deux siècles). Peut-être a-t-il fait passer le finale de l'acte I, où Sesto proclame *Se libertà vi è cara, Se virtù in voi non langue, Romani, questa è l'ara* (il dégaine son épée) *E qui dobbiam giurar*, et tous ses fidèles répondent *Giura per Roma il sangue Ognun di noi versar*. Un peu plus tard, un tel thème, même pris dans l'Antiquité, sera vu d'un œil soupçonneux, à mesure que le public y trouvera des allusions à l'actualité.

*Elena e Malvina* a été remonté (et radiodiffusé) à Lugano le 18 octobre 2003 pour les deux cents ans du canton du Tessin. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, l'Anglais Enrico Somerset épouse l'Irlandaise Malvina, l'abandonne et se remarie avec l'Écossaise Elena, fille du gouverneur d'Édimbourg ; Malvina le retrouve et veut se venger, mais touchée par les supplications d'Elena quand Enrico va être jugé par le Conseil suprême d'Édimbourg, elle pardonne et se retire *dans un pays lointain* ; de cet imbroglio on ne peut guère tirer, semble-t-il, d'intérêt politique, bien qu'il mette en présence et en lutte les trois royaumes britanniques, sauf peut-être des bribes sur la justice.

En Suisse romanche enfin, Robert Grossmann, né en 1953, californien marié et établi dans les Grisons, a composé et fait représenter en août 1988 un bref opéra sur son propre livret, traduit en romanche par Benni Vigne, *Il President da Valdei*, d'après la nouvelle de Gian Fontana (1897-1935), œuvre contre la xénophobie et l'immobilisme : le village de Valdei refuse tout changement et tout étranger, le maire Gieri résume : *Valdei a quels da Valdei. Il spiert ch'a dirigi da tschiantaners*

---

<sup>64</sup> *Rome, Naples et Florence*, p. 7 et 8.

## Suisse, opéra et politique

*Si qua tranter culms e pizzas Ils vegls urdens ed ils tschentaments. Da noss vitg muntagnard cun Quests plets cumenza : Valdei a quels da Valdei (Valdei à ceux de Valdei). L'esprit qui a régné depuis des siècles ici sur les sommets et pics des Alpes, les vieilles lois et coutumes de notre village, commencent toujours ainsi : Valdei à ceux de Valdei).* La crise éclate quand Risch, l'unique opposant, vend sa maison à des bohémiens. La maison est incendiée, peut-être par le maire, mais tout le village brûle. Barclami, qui avait quitté le village mais que la fille du maire a rappelé, arrive à temps pour diriger la reconstruction et réorganiser le village dans la paix et l'amour. Gieri s'interroge sur sa conduite passée et s'exile, tandis que les bohémiens partent de leur côté.

### LA SUISSE DANS LES OPERAS

Les œuvres qui se passent en Suisse n'ont pas toutes un sens politique ni même un caractère suisse. Dans *La Sonnambula*<sup>65</sup>, seuls le sous-titre *I due fidanzati Svizzeri* et le chœur *In Elvezia non v'ha rosa fresca e cara al par d'Amina* indiquent la localisation ; si A. Einstein<sup>66</sup> a noté quelque parenté avec le sujet de *Die Schweizerfamilie*, l'opéra le plus populaire de Weigl (1809), cela peut tenir aux sources françaises des deux œuvres ; l'atmosphère bucolique est alors trop courante pour parler de rousseauisme et le comte n'incarne certes pas le Mal. Bellini n'a pas sacrifié à la couleur locale et *La Sonnambula* musicalement n'est pas plus suisse que *L'elisir d'amore* n'est basque. Giordano a utilisé le ranz des vaches dans *Fedora*<sup>67</sup>, mais sans intention politique ; le rôle d'asile de la Suisse n'intervient pas, Fedora, Olga, Siriex ne sont pas proscrits. Le livret de *Maria de Rudenz*<sup>68</sup> situe l'action en Suisse au XV<sup>e</sup> siècle dans la vallée de l'Aar, mais rien ne le montre dans ce sombre mélodrame à l'atmosphère « féodale », sauf le nom du criminel Hugues de Berne, vrai père de Corrado.

Mais dans divers opéras la Suisse a des aspects politiques, opposés ou complémentaires : modèle vertueux, paisible et patriarcal, ou patrie de vaillants guerriers. Le premier aspect est classique, le second pourrait être un hommage indirect aux victimes du 10 août 1792. Celles-ci pourtant sont citées à l'opéra tardivement, voire négativement : l'acte I de *Madame Sans-Gêne*<sup>69</sup> se passe le 10 août dans la boutique de Sans Gêne, où arrive l'écho des combats. Fouché demande *E gli Svizzeri ?* De la coulisse, on répond *Cessano il tiro, Non han più munizioni*. Lefebvre raconte la fin, *Alle giubbe scarlate diam la caccia Ed ai vili sicari del tiranno !... Or gli Svizzeri, Inseguiti a fucilate, Son dispersi, son distrutti !* Bizarrement, Neipperg a été transformé en officier des Suisses blessé, que Catherine Sans Gêne et Lefebvre vont sauver par pitié... En 1911 l'Autrichien Kienzl a donné *Le Ranz des vaches*<sup>70</sup>, qui eut son heure de gloire à Vienne : Maria Jeritza y créa Blanchefleur au Volksoper avec Rudolf Ritter en Primus, sous la baguette de Robert Heger, Lotte Lehmann chanta le même rôle au Staatsoper. L'œuvre se passe à Paris,

<sup>65</sup> Bellini, Romani, Milan, Théâtre Carcano, 6.3.1831.

<sup>66</sup> A. Einstein, « Vincenzo Bellini », *Music and Letters* XVI, 1935, p. 325-332.

<sup>67</sup> Giordano, *Fedora*, Colautti d'ap. Sardou (1882), Milan 17.11.1898, prélude acte III.

<sup>68</sup> Donizetti, Cammarano, Fen. 30.1.1838.

<sup>69</sup> Giordano, *Madame Sans-Gêne*, Simoni d'ap. Sardou, New York, Met. 25.1.1915.

<sup>70</sup> *Der Kuhreiger*, R. Batka d'ap. R. H. Bartsch (*Die kleine Blanchefleur*), Vienne 23.11.1911.

## Marie-Bernadette Bruguière

sous la Révolution française et notamment le 10 août. Primus Thaller, sous-officier des gardes suisses, y chante le ranz des vaches malgré l'interdiction royale<sup>71</sup>. Condamné pour indiscipline, il est sauvé par la marquise Blanche fleur. Au long de leur tragique idylle, jusqu'à ce que la *Bürgerin Blanche fleur Massimelle* soit appelée à la mort, le ranz des vaches se mêle tour à tour à *Il était une bergère*, à la *Marseillaise*, ou aux chœurs de sans-culottes clamant *Freiheit! Gleichheit! Brüderlichkeit!*

Le *singspiel* de Goethe *Jery und Bätely* (1780) a inspiré maints musiciens<sup>72</sup>. On peut en entendre deux versions, *Le chalet* et *Betly*<sup>73</sup>. Dans les deux cas, la paix, le courage et l'amour de la patrie s'entrelacent dans le rôle du sergent Max. Le *Chalet* peut être comme on l'a dit le *reflet du goût louis-philippard et des préoccupations d'une société qu'un idéal petit-bourgeois suffisait à satisfaire*. Mais la comparaison avec *Betly* révèle une différence qui n'est pas neutre. Chez Adam, Max s'attendrit sur les *Vallons de l'Helvétie, Objet de mon amour, Salut, terre bénie Où j'ai reçu le jour*, et Donizetti lui fait dire *Ti vedo, ti bacio, Terreno natio, Sorriso d'un Dio, Mio solo pensier*. Mais la suite diverge : *À l'étranger un pacte impie Vendait mon sang avec ma vie, Mais à présent, ô ma patrie, je vais pouvoir mourir pour toi*. Sous le roi-citoyen, les morts du 10 août ne sont pas à la mode. Donizetti, lui, érige les Suisses en modèle de valeur et d'honneur militaire : *Elvezia, se i tuoi figli Spiegando le bandiere Intrepidi ai perigli Volano a schiere a schiere, Tutta la gloria, o Elvezia, Tutta è dovuta a te. Esempio agli altri popoli Tu sei d'onore, di fè*. En revanche, on ne voit pas de sens politique à tirer de l'absence chez Adam de couleur locale musicale, tandis que Donizetti utilise le ranz des vaches dans le chœur d'*introduzione* et fait iouler *Betly*.

La Suisse a inspiré des *opere serie*, tel *Carlo di Borgogna* de Pacini<sup>74</sup>, qui fait tuer Charles le Téméraire par les Suisses, en Suisse. La paix heureuse de la Suisse y apparaît brièvement, dans le chœur d'ouverture de la seconde partie, qui célèbre la bienfaitrice d'une *plaisante vallée*. Mais la joie est brutalement interrompue : Guglielmo d'Erlach et des hommes en armes surgissent, criant vengeance pour le massacre de Grandson : *Prigionieri ma non vinti Pria di ceder trucidati A Grandsonne, sventurati! Fur gli Elvezi da perfidia Di Borgogna dal furor... Armi, Elvezi, armi, vendetta! E si salvin patria e onore, Trovi morte il traditore O v'aspetta morte e orror!* Couplets patriotiques et vengeurs se succèdent, avec serments solennels à la manière des Horaces, ou prières et invocations : *Ripetiamo il sacro giuro Sulla spada dell'onore : Cada spento il traditore O la tomba ci unira, E dell'onta al par tremenda La vendetta piomberà. Giuriam! Tutti all'armi : cor da forte, Patria, onore, vittoria... o morte (II 3)*, ou encore *Al cimento, Elvezi, ardir. Selve, rupi, tetti, altari, Cener sacri a noi si cari! Caste moglie, dolci suori, Pure figlie, nostro amore... Preda voi lasciar potremo D'impudico vincitor? No, che*

<sup>71</sup> Un édit de 1621 interdisait aux gardes suisses de chanter ou de siffler le ranz des vaches, dont le caractère nostalgique poussait les hommes à la désertion, voire au suicide.

<sup>72</sup> Seckendorff 1780, Reichardt 1789, Winter 1790, Schaum 1795, Bierey 1803, Conradin Kreutzer 1810, Frey 1815, Seidel 1815, Marx 1825, Hartmann 1833, Rietz 1840, H. Schmidt av. 1846, Stiehl 1868, Bronsart 1873, Bolck 1875, Pfaff 1910, Dressel 1932, Kniese 1937...

<sup>73</sup> Adam, *Le Chalet*, Scribe et Mélesville, OC 25.9.1834. Donizetti, *Betly ossia La capanna svizzera*, cp d'ap. *Le chalet* 24.8.1836. Trad. polonaise du *Chalet* pour Moniuszko, *Betly*, 1852.

<sup>74</sup> Liv. G. Rossi d'ap. le roman d'un certain Erman Nadier, *Estella d'Ivry*, Fen., 21.2.1835.

## Suisse, opéra et politique

*error! O difenderli, o perir* (III 4). L'orgueilleux duc méprise ses adversaires : *C'inoltriamo Per questo si tremendo Elvezio suolo. E non ancor un solo Osò di questi eroi Di rupi e di foreste opporsi a noi. Ci osservano da lunge... E s'arretran, si salvano ne'foschi Natii lor antri, e boschi : Ma li raggiungeremo, e il loro scempio Sarà di mie vendette orrido esempio. Del Leone di Borgogna Le bandiere vincitrici Sull'Elvetiche pendici Vegga Europe sventolar* (III 5). Curieusement, cet opéra résolument *risorgimentale* et qui est du très bon Pacini a fait fiasco, malgré une brillante distribution (Donzelli, Henriette Méric-Lalande, Giuditta Grisi et Cosselli) et a disparu après quelques représentations jusqu'à l'enregistrement en 2001 par Opera Rara. Pacini n'a plus composé pendant cinq ans. La mansuétude de la censure vénitienne peut surprendre, Charles étant l'ancêtre des Habsbourg : l'opéra s'achève par le cri des chœurs, *Ei caddè ! Vittoria ! Elvezia ! Viva Elvezia ! Gloria ! Onor !* Seuls les quatre derniers vers n'ont pas été mis en musique : *Ne'fasti dell'Elvezia Tal di fia sacro ognor. Sia storia a'tardi posteri D'ardire e di valor.* Soulignaient-ils trop lourdement la situation ?

*Carlo di Borgogna* avait un précédent, le plus célèbre des opéras « suisses », le *Guillaume Tell* de Rossini<sup>75</sup>. Bien avant Schiller, *Tell* avait déjà inspiré Grétry<sup>76</sup>, qui avait recueilli des airs populaires auprès d'officiers suisses. Interdit sous l'Empire et définitivement éclipsé par Rossini, ce *Tell* attend de revivre. Curieusement, les Suisses s'y révoltaient en entonnant une *Chanson de Roland*. Pixérécourt avait repris le sujet<sup>77</sup>. Les implications politiques du *Guillaume Tell* rossinien sont complexes. Rossini n'était ni révolutionnaire ni orléaniste, mais il fallut pour achever le livret quatre auteurs, d'opinions divergentes. L'académicien Victor-Joseph Étienne, dit Étienne de Jouy<sup>78</sup>, alors âgé de soixante-cinq ans, librettiste attiré de l'Opéra de Paris, bonapartiste sous l'Empire avec *La Vestale* ou *Fernand Cortez*, était pour le moment légitimiste ; il tira de Schiller un livret de plus de 700 vers qu'il fallut ramener à une longueur acceptable. Hippolyte Bis, qui s'agitait pour le duc d'Orléans dans ses tragédies (*Attila* ou *Blanche d'Aquitaine*), en fut chargé et refit presque tout l'acte II, mais Rossini réclama une refonte de la scène du Rütli et fit appel à deux invités de son ami le banquier Aguado, le Commingeois Armand Marrast et Adolphe Crémieux, ardents républicains.

Le résultat, patriotique mais non révolutionnaire, en partie conforme aux principes traditionnels de légitimité, manque de cohésion idéologique. *Tell* a moins inquiété que la *Muette de Portici* d'Auber ou surtout le *Masaniello* de Carafa<sup>79</sup>. Peut-être, en 1829, y a-t-on vu un soutien, plus indirect que *Le Siège de Corinthe*<sup>80</sup>, à la Grèce. Les Suisses, comme les Écossais mis à la mode par Walter Scott<sup>81</sup>, peuvent symboliser les Grecs : ce sont des peuples des montagnes dont le

<sup>75</sup> Liv. De Jouy, Bis, Marrast et Crémieux d'ap. Schiller (1804), Paris 3.8.1829.

<sup>76</sup> *Guillaume Tell*, Sedaine (d'ap. Lemierre), Paris, Comédie-Italienne (OC) 9.4.1791.

<sup>77</sup> Pixérécourt et Benjamin, *Guillaume Tell*, avec mus. d'Alexandre, Paris 5.5.1828.

<sup>78</sup> Il était né à Jouy-en-Josas.

<sup>79</sup> Voir « L'exploitation de l'histoire ».

<sup>80</sup> Rossini, *Le siège de Corinthe*, Soumet et Balocchi, Paris 9.10.1826.

<sup>81</sup> Rossini s'y est intéressé avec *La donna del Lago* (Tottola, SC 24.10.1819), les « pastiches » *Robert Bruce*, Royer et Vaëz, Paris 1846, ou *Ivanhoé*, non écossais mais inspiré de loin de Scott, Paris 15.9.1826 (où Rossini, empruntant à *Tancredi*, *Cenerentola*, *Mosè in Egitto*, *La Gazza ladra* et *Semiramide*, s'est fait assister par Pacini). *Guillaume Tell* fut créé à la Scala le 26.12.1836 sous le titre *Vallace* (liv. C. Bassi) et prit en Italie d'autres déguisements écossais.

romantisme naissant salue l'amour de l'indépendance et les vertus quasi spartiates<sup>82</sup>, et la guerre d'indépendance hellénique n'est pas terminée. Surtout, l'acte V de Schiller, le plus subversif peut-être, a pratiquement disparu. Les Suisses s'y réjouissaient de l'assassinat de l'empereur Albert par son neveu Jean (dit le *Parricide*) : *nous cueillerons d'une main pure le fruit béni de ce sanglant attentat... Le plus grand ennemi de la liberté est tombé*<sup>83</sup>. La tyrannie des Habsbourg prétendant monopoliser l'empire s'effaçait, car *l'empire veut maintenir sa liberté d'élection* et on annonçait l'élection du duc de Luxembourg. Le messager de l'impératrice-veuve était renvoyé avec peu de sympathie, *Qui veut récolter des pleurs doit semer l'amour*, ce que la souveraine n'avait pas fait. Le Parricide lui-même, fugitif, déguisé en moine, venait demander de l'aide à Tell horrifié (V 2), prétendant trouver entre eux des ressemblances, *Vous aussi, vous vous êtes vengé de votre ennemi*<sup>84</sup>. Tell soulignait avec soin les différences, *Peux-tu comparer le crime sanglant de l'ambition avec la juste défense d'un père ? As-tu défendu la tête chérie de tes enfants ?... J'élève au ciel des mains pures et je te maudis, toi et ton crime. J'ai vengé la sainte nature que tu as profanée. Je n'ai rien de commun avec toi. Tu as assassiné, j'ai défendu ce que j'ai de plus cher*. Il conseillait finalement au parricide d'aller à Rome se confesser au pape et lui expliquait la route. Cet épisode, que même Mme de Staël trouvait mauvais, a été coupé aussi par Pixérécourt. Pour la censure, cela améliorerait grandement l'œuvre : la satisfaction des Suisses à la mort de l'empereur, même tempérée par la condamnation du crime, n'aurait pas été admise et un régicide faisait toujours mauvais effet. Avec la suppression du rôle d'Attinghausen a disparu sa prophétie sur un conflit entre paysans et nobles, *Le paysan se précipite, la poitrine nue, contre la forêt des lances ! Il les brise, et la fleur de la noblesse tombe, et la liberté triomphante élève son drapeau* (IV 2). À côté de cela, la révolte de pacifiques bergers et paysans contre un tyranneau local, fonctionnaire abusif, devenait très acceptable...

*Guillaume Tell* offre les deux aspects de la Suisse, la version complète s'ouvre et s'achève sur la face idyllique. L'acte I est d'abord celui de la fête des mariages où l'on célèbre les vertus ancestrales mais où pèse une menace<sup>85</sup> : *Célébrez tous en ce beau jour Le travail, l'hymen et l'amour... Des antiques vertus vous nous rendrez l'exemple, Songez, jeunes pasteurs, Que la Suisse qui vous contemple Demande à votre hymen des appuis, des vengeurs ; Et vous de vos enfants, ô fidèles compagnes, Apprenez à vos fils quels furent leurs aïeux... Qu'ils soient libres comme eux*. Mais les sombres méditations de Tell font pressentir l'orage, *Un peuple sans vertus n'enfante plus de braves ! Que léguez-vous à vos fils ? Les fers dont vos bras sont meurtris. Femmes, de votre couche exilez vos maris, Il est toujours assez d'esclaves*. La fuite de Leuthold, son sauvetage, l'arrivée des hommes de Gessler et l'arrestation de Melchthal font basculer dans la tragédie. Au dernier acte, la paix revient en deux temps : celui de l'espoir pour Hedwige et Jemmy, *Mathilde à nos chalets Promet des jours plus doux ; Du ciel après l'orage elle est pour nous l'image, Et quand sa voix présage Un terme à nos douleurs, Ce n'est qu'un juste*

<sup>82</sup> Voir sous le Consulat et l'Empire, Dimos Stephanopolis et les guerriers du Magne.

<sup>83</sup> Schiller, V 1, trad. E. Butet, 1895.

<sup>84</sup> Jean le Parricide justifiait son crime par le refus de son oncle de lui remettre son héritage.

<sup>85</sup> Cette fête champêtre *Qu'ignore l'œil du maître, Nous fera reconnaître le doux pays natal !*



## Suisse, opéra et politique

*hommage Offert à nos malheurs ; puis le temps du triomphe et de l'action de grâce : Tout change et grandit en ces lieux ! Quel air pur ! Quel jour radieux ! Au loin quel horizon immense ! Oui, la nature sous nos yeux Déroule sa magnificence ! A nos accents religieux, Liberté, redescends des cieus, Et que ton règne recommence !* La nature fait écho aux sentiments des Suisses, soit par le jour serein du lever de rideau, soit par la tempête qui précède l'apaisement final.

Les librettistes ont dû simplifier l'œuvre de Schiller, dont divers aspects auraient été en France obscurs ou sans intérêt. L'opéra refusant alors les rôles nombreux qu'affectionnera le drame romantique, sur les quarante-deux personnages de Schiller, beaucoup ont disparu, confondus dans la masse chorale, d'autres ont été fusionnés, mais un a été introduit : Melchthal père ne paraissait pas chez Schiller, on apprenait seulement que Gessler l'avait fait aveugler et chasser de sa maison, réduit à la mendicité. Dans l'opéra, il remplace les vénérables sages, Stauffacher, Pfeiffer et autres. Des caractères ont été modifiés. Celui de Tell d'abord : chez Schiller il sauve Baumgarten, poursuivi pour avoir tué l'homme qui outrageait sa femme. Mais il veut rester inactif, *Que chacun vive tranquille chez lui, on accorde volontiers la paix aux gens pacifiques* (I 3). Il n'est pas au Rütli. Lors de l'affaire du chapeau, il demande pardon à Gessler et ne se révolte que quand celui-ci s'en prend à son enfant. Pixérécourt l'a fait plus résolu, clamant d'emblée *À la Suisse, mes amis, au jour qui verra fuir l'infâme Gessler !* Les librettistes de Rossini en ont fait l'inspirateur et chef de la révolte, qui perd son aspect démocratique. De l'homme paisible de Schiller reste un mince souvenir quand Tell évoque sa maison, *C'est là que dans la paix Ont vécu mes aïeux, Que je fuis les tyrans, Que je cache à leurs yeux Le bonheur d'être époux, le bonheur d'être père.* Mais s'il protège les siens, il ne fuit pas ses responsabilités et a critiqué le pêcheur qui ne pense qu'au plaisir, *De l'ennui qui m'opprime, Il n'est pas tourmenté... Il chante, et l'Helvétie Pleure, pleure sa liberté.* Il ne lui faudra qu'une occasion pour mener au combat les hommes des trois cantons.

Des trois nobles de Schiller, le baron d'Attinghausen est un vieux patriote aimé des montagnards et paysans. Son neveu Ulrich de Rudenz, épris de Berta von Bruneck, espère obtenir sa main en servant l'Autriche. Détrompé par Berta, qui lui reproche sa trahison, il s'associe aux conjurés. Berta refuse d'aller à la cour impériale, ses biens sont dans les cantons forestiers et si la Suisse est libre, elle-même le sera, selon ses souhaits (III 2) ; enlevée par ordre de Gessler, elle est libérée par Ulrich et les Suisses, car *elle honorait le peuple.* Elle dépose ses droits entre les mains des confédérés, demande à être leur concitoyenne et épouse Ulrich, *la libre citoyenne suisse à l'homme libre.* À l'opéra, le vieux baron a disparu, Ulrich a été fondu avec Arnold de Melchthal et Berta est devenue Mathilde de Habsbourg. L'impact politique des personnages en est bouleversé.

Arnold devient plus complexe. Épris d'une princesse qu'il a sauvée d'une avalanche, il a voulu pour elle chercher la gloire sur les champs de bataille au service de l'empire, au lieu de réjouir son père en se mariant, mais il a des remords, *Toi dont le front aspire au diadème, Ô Mathilde, je t'aime ! Je t'aime et je trahis Le devoir et l'honneur, Mon père et mon pays !... Je te sauvai, toi, la fille des rois, Toi qu'une puissance perfide Destine à nous donner des lois !* Il revoit Mathilde et apprend qu'elle l'aime ; sur ses conseils, il est prêt à *mériter aux champs de la gloire Le prix qui (l')attend au retour.* Quand Tell et Walter déclarent cet amour

impie, il s'insurge, *Vous parlez de patrie, Il n'en est plus pour nous, Je quitte ce rivage Qu'habitent la discorde et la haine et la peur, Dignes filles de l'esclavage, Je cours dans les combats reconquérir l'honneur.* Mais l'annonce de la mort de son père le convertit à la cause patriotique. Présent au Rütli, il est avec Tell le chef le plus ardent des patriotes et mène l'assaut contre Altdorf, après la cabalette fameuse, *Amis, secondez ma vengeance, Si notre chef est dans les fers, C'est à nous qu'appartient sa défense, D'Altdorf les chemins sont ouverts, Suivez-moi !* Même s'il n'est plus question de Mathilde et de gloire, le jeune roturier s'est mué en chef militaire.

Plus que celui d'Arnold, le rôle de Mathilde, devenue princesse de Habsbourg, est politiquement essentiel, sans aucune commune mesure avec celui de Berta. Quand elle apparaît, jeune fille éprise malgré elle d'un homme que la naissance place loin d'elle, elle ne pense qu'à diminuer cette distance, *On s'ennoblit par la victoire.* Propos qui ravivent de récents souvenirs : depuis moins d'un quart de siècle, on avait vu deux princesses de Wittelsbach épouser un Beauharnais et un Berthier, une Wurtemberg mariée à un Bonaparte, et surtout une Habsbourg épouse d'un Bonaparte. Sans allusions volontaires des librettistes, ces mariages connus de tous rendaient plus vraisemblable l'idylle de la princesse et du roturier. Après la mort de Melchthal, Mathilde, comme Arnold, renonce à l'espérance, *Du sort bravant la servitude, En vain je t'ai donné ma foi... Un crime te prive d'un père, Et je ne puis le pleurer avec toi* (III 1). Elle se dévoue à la juste cause des Suisses. Pour Guillaume et Walter jusque là, elle était *notre ennemie, Parmi nos oppresseurs elle a reçu la vie.* Mais tous les Suisses ne pensaient pas ainsi. Dès l'acte III, aux proclamations menaçantes des soldats de Gessler, *Gloire au pouvoir suprême ! Crainte à Gessler Qui dispense ses lois,* hommes et femmes répondent *Paix au pouvoir qu'on aime ! De Mathilde espérons les lois... L'amour est un pouvoir suprême Égal à celui des rois.* Le peuple met son espoir dans la princesse pour l'avenir. La version italienne est plus nette encore, *Ben altre leggi avremo, Matilde, un di per te. Il tuo poter supremo Sia sempre amor e fè.* Mathilde s'oppose résolument à Gessler pour sauver Jemmy, *Au nom du souverain je le prends sous ma garde,* et clame avec le peuple *Anathème à Gessler !* Elle ne peut soustraire Guillaume à la vindicte du gouverneur (parce qu'il a commis une infraction alors que Jemmy est totalement innocent ?), mais tente de le sauver. Elle ramène Jemmy à sa mère et s'identifie à leur cause. *Mathilde à nos chalets Promet des jours plus doux, Du ciel après l'orage Elle est pour nous l'image,* déclarent avec ferveur Jemmy et Hedwige. Elle va plus loin : *De Guillaume captif je veux être l'otage Et ma présence ici répond de son retour.* L'évasion de Guillaume et la prise d'Altdorf rendront son offre inutile. Elle approuve la mort de Gessler et le condamne elle-même, *Rien n'a pu le soustraire au trait de la vengeance, Ses richesses ni sa puissance, Ses supplices et ses bourreaux.*

Gessler incarne un pouvoir manifestement illégitime : il abuse du pouvoir reçu et l'exerce injustement. Leuthold a tué en légitime défense pour protéger sa fille, mais les soldats le cherchent pour une exécution sommaire, *De la justice voici l'heure, Qu'il meure !* Injustes, l'arrestation de Melchthal et surtout sa mort (il n'a fait que répondre *Dis au tyran que cette terre Ne porte point de délateur*), et le ravage et le pillage du village par les hommes de Rodolphe après le sauvetage de Leuthold. Injustes évidemment l'épreuve que Gessler impose à Tell et sa tentative

## Suisse, opéra et politique

de supprimer aussi Jemmy (qui n'était pas chez Schiller). À la tyrannie il ajoute d'ailleurs l'hypocrisie en tournant son serment, *Je n'abrègerai pas des jours si misérables, Je l'ai promis, mais tous les deux sont coupables Et tous deux dans les fers attendront le trépas*. Désavoué par Mathilde *au nom du souverain*, il ose résister et ne cède qu'au conseil de Rodolphe, *Cédez, Guillaume au moins nous reste*. Il est tué à bon droit : sa mort, juste châtement, marque le retour de la vraie légitimité.

Reste une obscurité sans doute voulue à l'égard de l'empereur. Chez Schiller, la révolte suisse n'était pas contre le saint empire romain germanique, mais contre l'Autriche, les Habsbourg qui prétendaient accaparer cet empire et s'imposer comme directs suzerains des cantons relevant jusque là de l'empereur seul. C'était trop complexe pour un opéra, surtout en France où le public ignorait évidemment le droit féodal germanique. La distinction empire-Autriche disparaît donc et Gessler est bailli de l'empereur. Sa provocation envers les Suisses ne réside d'ailleurs pas dans sa proclamation officielle, *Que l'empire germain de votre obéissance Reçoive le gage aujourd'hui ! Depuis un siècle, sa puissance Daigne à votre faiblesse accorder un appui ! A pareil jour, nos droits, scellés par la victoire S'étendirent sur vos aïeux. D'un jour si glorieux Par vos chants, par vos jeux, célébrez la mémoire*. Tell ne refuse pas l'hommage à l'empire lui-même, mais le salut au chapeau de Gessler devenu l'insolent symbole du pouvoir suprême. L'insurrection est-elle contre le tyran Gessler ou contre l'empire ? Les librettistes n'avaient sans doute pas tous ici la même idée : pour Marrast et Crémieux, auteurs des passages patriotiques de l'acte II<sup>86</sup>, la tyrannie était aussi impériale. Le livret se garde de dire si la liberté retrouvée est une pleine indépendance politique ou seulement la délivrance de la tyrannie et le retour d'un juste pouvoir. La musique donne peut-être un indice. Rossini, qui a multiplié les citations du *ranz des vaches* avec maintes variations, a gardé la dernière pour le chœur final ; *construit sur une simple phrase orchestrale, dernier avatar de l'incontournable ranz des vaches, il module d'une tonalité à l'autre pour aboutir aux glorieuses sonorités qui accompagnent les mots Liberté, redescends des cieux*<sup>87</sup> : une mélodie si typiquement suisse, même transformée en musique quasi-religieuse, ne saurait accompagner que l'indépendance. Mais cette indépendance suisse ne pouvait gêner en France et le souvenir du 10 août a dû faire bénéficier l'éloge des héros suisses d'un préjugé favorable ; l'interdiction du *ranz des vaches* étant sans objet depuis la fin de la garde suisse, sa fréquente citation n'avait rien de subversif ! Le finale de l'acte II, où se réunissent les hommes des trois cantons, a été écrit par des républicains, mais au long du XIX<sup>e</sup> siècle des librettistes aux opinions variées exprimeront le patriotisme par les mêmes accents (ainsi dans *Carlo di Borgogna*). On exalte les héros et la contagion d'héroïsme : d'abord craintifs (*Malgré nous la terreur nous glace*), les hommes de Schwyz sont ranimés par Walter (*Où est donc votre antique audace ? Mille ans nos aïeux indomptés Ont défendu leurs vieilles libertés*) et enfin prêts à vaincre, prêts à mourir. On chante le courage et l'amour de la patrie : *trois peuples à ta voix Sauront, fiers de leurs droits, Braver un joug infâme*. Le serment est une

---

<sup>86</sup> Le trio patriotique *Quand l'Helvétie est un champ de supplices* (parodié par Offenbach dans *La Belle Hélène, Lorsque la Grèce est un champ de carnage*) et la grande scène des conjurés.

<sup>87</sup> Ph. Gossett, plaquette de l'enr. Philips de *Guglielmo Tell* (dir. Riccardo Muti), p. 82.

## Marie-Bernadette Bruguière

réminiscence de celui des légions, qu'on retrouvera<sup>88</sup> : *Jurons, jurons par nos dangers... Au Dieu des rois et des bergers, De repousser d'injustes maîtres. Si parmi nous il est des traîtres, Que le soleil de son flambeau Refuse à leurs yeux la lumière, Le ciel, l'accès à leur prière, et la terre un tombeau !* Virtuellement subversif dans l'empire (où on changea le titre, non l'action), *Tell* pouvait à Paris susciter des lectures différentes suivant les sensibilités des auditeurs.

La Suisse a fourni ici un sujet politique qui servira souvent de modèle. Comme le torrent de Balzac, l'image de la Suisse à l'opéra *étincelle en cent gerbes* en hommage à *ce sublime pays*.

---

<sup>88</sup> Notamment dans *Orazi e Curiazi* de Mercadante, Cammarano, SC 10.11.1846.

## LE DROIT PRIVÉ

Les circonstances de naissance et de développement de l'opéra dans les cours européennes ne sembleraient pas imposer une même richesse à l'égard du droit privé que du droit public. Le droit pénal est très présent, avec sa procédure<sup>1</sup> - dans maintes scènes de procès, mais le droit pénal est un droit mixte. Si l'on se réfère aux définitions romaines, *ius publicum est quod ad statum rei publicae spectat, ius priuatum est quod ad singulorum utilitatem pertinet*, la responsabilité délictuelle relève du droit privé, mais le châtement des crimes est affaire de puissance publique dès qu'on sort des systèmes de *vendetta*<sup>2</sup>. Le mariage excepté, le droit civil semble peu se prêter à la mise en musique. Condition des personnes, filiation, régimes matrimoniaux, successions, biens et contrats –un opéra s'appelle *Il Contratto*<sup>3</sup> - sont pourtant bien présents. Des juristes sont cités, même peu sérieusement. *Si vous consultez nos auteurs, Législateurs et glossateurs, Fernand, Rebuffe, Jean Imole, Paul Castre, Julian, Barthole, Jason, Alciat et Cujas*, disent les avocats de Pourceaugnac. Gafforio cite Grotius ou Pufendorf. Un opéra de Monsigny s'intitule *Le maître en droit* en 1760. Carlos de Vargas cherchant incognito sa sœur et Alvaro passe pour l'étudiant Pereda et affirme *Baccelliere mi fè Salamanca, Sarò presto in utroque dottore*. Notaires ou avocats sont des déguisements favoris : faux avocats, Martino et Lisetta *sembrano due satrapi d'Egitto* à Don Pistacchio, débitant pompeusement avec une lourde plaisanterie sur le nom de Tacite *Qui è Baldo, e Bartolo, È qui Solone, Qui v'è Demostene, V'è Cicerone. Salvete Domini, Valete amici. Siam qui a difendere La verità. Ma già che trattasi Di matrimonio Cornelio Tacito Deciderà*<sup>4</sup>.

Certes, les références juridiques sont rarement précises et parfois erronées : *Jacquerie* repose sur l'imaginaire *ius primae noctis* ; un édit aussi imaginaire de Charles le Téméraire interdit sous peine de mort à un noble d'épouser une roturière. Un droit canonique fantaisiste déclare un mariage nul pour stérilité de l'épouse, expédiant d'office la répudiée au couvent<sup>5</sup>. Les compositeurs sont rarement juristes (certains ont tôt abandonné leurs études de droit) ; les librettistes le sont parfois, mais prennent des libertés avec le droit des époques anciennes. Ne cherchons pas de

---

<sup>1</sup> Un opéra de L. Chailly (Côme 1959) s'intitule même *Procedura penale*.

<sup>2</sup> Sur la peine de mort, J. Heggie, *Dead Man Walking*, McNally, San Francisco 2000. D. Alagna, *Le dernier jour d'un condamné*, cp, F. et R. Alagna, Paris (Théâtre des Champs-Élysées), 2007. T. Escaich, *Claude*, R. Badinter (d'ap. Hugo, *Claude Gueux*), Lyon 2013.

<sup>3</sup> Mortari, *Il contratto*, Marotta et Randone, Rome 1964.

<sup>4</sup> F. Martin, *Monsieur de Pourceaugnac*, Genève, 23.4.1963, d'ap. Molière. Paisiello, *Il Re Teodoro a Venezia*, Casti, Vienne 23.8.1784. Verdi, *La Forza del destino*, Piave, Saint-Pétersbourg 10.11.1862, rév. Sc. 27.2.1869, II. Cherubini, *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, Livigni, Venise 1783.

<sup>5</sup> Marinuzzi, *Jacquerie*, Donaudy d'ap. Sue (*Les mystères du peuple*), Buenos-Aires 1918. Donizetti, *Adelia*, Romani, Rome 1841. Donizetti, *Gemma di Vergy*, Bidera d'ap. Dumas (*Charles VII chez ses grands vassaux*), Sc. 1834.

rigueur dans l'histoire du droit ou le droit comparé : Chine, Inde, Mexique et Pérou précolombiens, Babylone, Égypte des Pharaons ou des Ptolémées, Grèce antique et Rome même tendent à s'affubler d'un *ius commune* dont les règles conviendraient mieux à l'époque et au pays du librettiste ou à des temps et lieux de fantaisie. Mais les *questions* de droit sont là. Leur importance est variable, variable aussi leur traitement musical : l'opéra baroque tend à les expédier en *recitativo secco*, réservant les airs à la description des états d'âme. L'*opera buffa*, surtout à partir de Rossini, en tire plutôt des ensembles, tel le fameux *Sigillarà !* qui concerne un séquestre<sup>6</sup>. Othello demande à être naturalisé vénitien dans un récitatif accompagné, *D'Africa figlio, Qui straniero son io, Ma se questo suolo Piucchè patria rispetto, Ammiro ed amo, M'abbia l'Adria qual figlio*. C'est au contraire dans un grand ensemble qu'Eustache de Saint-Pierre démasque l'espion anglais usurpateur de la qualité de français, *Franco non è costui !* L'appel de Cio-Cio-San à la *legge del [suo] paese, gli Stati Uniti*, s'inscrit dans le discours continu habituel à Puccini<sup>7</sup>.

La « mise en musique » du droit commercial, technique et *a priori* peu dramatique, semble plus délicate, bien qu'il soit amplement présent en littérature comme l'atteste la *Comédie humaine*. Mais l'argent joue son rôle dans les intrigues comiques ou tragiques et l'opéra n'a pas manqué de le chanter, d'abord dans les Enfers : le Méphisto de Gounod rappelle *Le veau d'or est toujours debout ! On encense sa puissance D'un bout du monde à l'autre bout* ; les démons de Dvorak proclament *Gloire à la puissance de l'or*. Dans le *Ring* wagnérien, tous les mondes, dieux, géants, Nibelungen, hommes, gravitent autour de la mystérieuse puissance de l'or du Rhin : dès la première scène du *Rheingold*, Woglinde se moque d'Alberich, *Il ne raillerait pas la parure de l'or s'il en connaissait toutes les merveilles*, et les derniers mots du *Götterdämmerung*, *Zurück vom Ring, Éloignez-vous de l'anneau*, sont l'ultime effort de Hagen pour récupérer l'or. Plutus est cet aimable Dieu, *de qui la main dispense Ce qui rend les mortels heureux ; (Sa) vaste puissance Réunit pour (lui) tous les vœux*<sup>8</sup>. Dans le monde humain, la *puissance de l'or* est fréquemment évoquée. Ford venant trouver Falstaff explique *Si suol dire che l'oro apre tutte le porte*. Il paie Falstaff pour séduire sa femme et promet, *Se non basta quel sacco, altri ne avrete, Vi darò tutto il mio, ma contro lei Vo'che formiate un amoroso attacco*. Le Fluth/Ford de Nicolai fait écho, *pour que vous disposiez de tous les moyens, permettez-moi de laisser ce sac d'or à votre disposition*. Le Falstaff de Vaughan Williams assure *Money is a good soldier*. Le Figaro de Paisiello ou de Morlacchi dit crûment *Senza d'un poco d'or..., sans un peu d'or, rien ne se fait* ; plus éloquent, celui de Rossini décrit au comte Almaviva l'effet miraculeux de l'or sur ses talents, *All'idea di quel metallo Portentoso, onnipossente, Un vulcano la mia mente Incomincia a diventar*. Marcellina croit de même que *L'argent fait tout*. Rocco proclame naïvement *Es ist ein schönes Ding, das Gold*. Éléazar exulte, *Ces bons écus, cet or que j'aime, Chez moi, chez moi vont revenir*. Les aventuriers cherchant une mine perdue pensent aussi que *l'oro è un ente si giocondo Che fa*

<sup>6</sup> Rossini, *La pietra del paragone*, Romanelli, Sc. 1812.

<sup>7</sup> Rossini, *Otello*, Berio, Naples 1816. Donizetti, *L'assedio di Calais*, Cammarano, SC 1836. Puccini, *Madama Butterfly*, Illica et Giacosa, Sc. 1904.

<sup>8</sup> Gounod, *Faust*, Barbier et Carré, Paris 19.3.1859, I. Dvorak, *Le Diable et Catherine*, A. Wenig, Prague 23.11.1899, II. Wagner, *Rheingold*, Munich 22.9.1869, *Götterdämmerung*, Bayreuth 17.8.1876. Destouches, *Le Carnaval et la Folie*, Houdar de la Motte, Paris 1704, I 3.

## Le droit privé

*bello tutto il mondo*<sup>9</sup>. Hoël rêve de richesse pour Dinorah, *Ces trésors, ô ma fiancée, Mon cœur où vivait ta pensée Ne les a jamais enviés Que pour les jeter à tes pieds*. Nibbio se vante de n'être pas un impresario ordinaire, *precipito a sacchi i miei denari*. André le douanier rêve de richesse grâce aux primes. Regina et ses frères volent et tuent pour conclure une affaire. Même les princes de l'Église au concile de Trente ne sont pas au-dessus des soucis financiers : Budoja s'inquiète de ses frais si le concile se prolonge et attend une aide de Rome, *Verlangen wird man nicht...*, on ne peut pas nous demander de fabriquer des ducats. Le geôlier auquel Maddalena offre *gioielli* et *denaro* s'étonne, *Evento strano in tempi d'assegnati*. Ce n'est pas la seule allusion à des dévaluations : l'hôtelier d'Étienne Marcel jette, rageur, *Argent rogné ! Je dis que cette pièce est de mauvais aloi*. Et quand Pierre lui rappelle l'édit du roi, il s'insurge, assimilant selon la théorie médiévale dévaluation et faux monnayage, *Voyez, amis, comme on nous vole au nom du roi ! Je gagne à grand peine une obole, Je paye des impôts fort lourds, et ces seigneurs, Grâce aux édits royaux, se font faux monnayeurs*. Dans la première opérette viennoise située en Amérique, le milliardaire malheureux porte le nom révélateur de *Vandergold*. Et n'a-t-on pas un *Opéra de quat'sous*<sup>10</sup> ?

Parent pauvre, au moins parmi les œuvres enregistrées, le droit social n'est cependant pas tout à fait ignoré.

## DROIT CIVIL

On évoquera les personnes, la famille, les biens et les obligations, les successions et régimes matrimoniaux.

### LES PERSONNES

#### Identité des personnes

La question de l'identité et du nom se pose surtout pour les faux. Sophie Faninal sait par cœur tous les prénoms du comte Rofrano, *Octavian Maria Ehrenreich Bonaventura Fernand Hyazinth*, mais à l'acte III, pour éviter le scandale, Ochs tente de faire passer « Mariandel » (Octavian déguisé en femme) pour sa fiancée, *die Jungfer Faninal, Sophia Anna Barbara, Mademoiselle Faninal, Sophie Anne Barbe, fille légitime du noble Monsieur de Faninal, demeurant à la*

---

<sup>9</sup> Verdi, *Falstaff*, Boito d'ap. Shakespeare (*The merry wives of Windsor*, 1600-1601), Sc. 9.2.1893, II. Salieri, *Falstaff*, DeFranceschi, Vienne 3.1.1799, I 12. Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Mosenthal, Berlin 9.3.1849, II. Walton, *Sir John in Love*, Shakespeare, Londres 21.3.1929, II 2. Paisiello, *Il Barbiere di Siviglia*, Petrosellini d'ap. Beaumarchais (1775), Saint-Petersbourg 26.9.1782, I 6 ; Morlacchi, même liv., Dresde, avril 1816. Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, Sterbini, Rome 20.2.1816, I 1. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, Da Ponte, Vienne 1.5.1786. Beethoven, *Fidelio*, Treitschke, Vienne 23.5.1814, I. Halévy, *La Juive*, Scribe, Paris 1835, II. Gomes, *Il Guarany*, Scalvini et d'Ormeville, Sc. 19.3.1870, II 2.

<sup>10</sup> Meyerbeer, *Le Pardon de Ploërmel*, Barbier et Carré, OC 4.4.1859, I 5. Sarro, *L'impresario delle Canarie*, Métastase, Naples 1724. D'Indy, *L'Étranger*, cp, Bruxelles 1903. Blitzstein, *Regina*, d'ap. Hellman, New York 1949. Pfitzner, *Palestrina*, cp, Munich 12.6.1917, II 4. Giordano, *Andrea Chenier*, Illica, Sc. 1896, IV. Saint-Saëns, *Étienne Marcel*, I 1. Millocker, *Der Arme Jonathan*, Wittmann et Bauer (d'ap. Melville, Paris, Odéon 1817), Vienne 4.1.1890. Weill, *Die Dreigroschenoper*, Brecht, Berlin 31.8.1928 (inspiré de Pepusch, *Beggar's Opera*, Gay, Londres, Lincoln's Inn Fields 29.1.1728).

*cour, dans son propre palais*<sup>11</sup>. L'opéra baroque adore les fausses identités, parfois multiples pour un même personnage. Jupiter devient Aretes ou Idas pour séduire Isis, Calisto ou Sémélé. Bacchus courtise Ariane sous le nom d'Evanthes. Zaïs ou Neptune, pour être aimés pour eux-mêmes, cachent leur nom et leur rang à Zélidie et à Naïs<sup>12</sup>. Métastase embrouille à plaisir les choses : dans *L'Olimpiade*, Megacle se présente sous le nom de Licida (qui le lui a demandé), Licida se fait appeler Egisto avant d'être reconnu comme Filinto, fils perdu de Clistene, Argene passe pour la bergère Licori<sup>13</sup>. Epitide se dit Cleon pour reprendre son royaume, sauver son peuple et sa fiancée. Sesostri, pour recouvrer son trône, se présente au tyran Amasi, l'assassin de son père, sous le nom d'Osiri : c'était le fils naturel d'Amasi, que Sesostri vient de tuer. Sandrina dissimule la marquise Violante fuyant la jalousie de Belfiore. Don Giovanni et Leporello échangent leurs identités. Guglielmo et Ferrando deviennent des Albanais et Despina un notaire. Olimpia pour reprendre son fiancé devient la fruitière Limpiella et la fausse Parisienne Madama Tupè. Arminius prisonnier se cache sous le nom d'Eraste. Tarare, pour sauver sa femme, pénètre dans le sérail en « esclave muet ». Encore n'y a-t-il pas là de femme déguisée en homme ou inversement, comme souvent chez Cesti, Haendel ou Cavalli. La plus complexe (et scandaleuse) usurpation d'identité est dans *Calisto*, où Jupiter prend l'aspect de Diane pour séduire Calisto<sup>14</sup>.

Ces déguisements persistent au XIX<sup>e</sup> siècle, voire au XX<sup>e</sup>. Artaxerxès de Perse devient Siface pour fuir le traître Artaban et courtiser Artémise. En Chine, le prince Tongai, sous le nom de Julda, échappe à l'usurpateur Hoango. Lucilio et Roberto passent pour un prince persan et son garde des sceaux pour épouser Ernestina et Fulvia, que leur père, tel Monsieur Jourdain, refuse à des marchands. Comme la Silvia de Marivaux, Berenice prend la place de sa camériste pour découvrir son fiancé Alberto, et Parmenione se substitue à Alberto, dont la valise lui est restée par erreur. Le comte Asdrubale passe pour son créancier turc pour éprouver ses amis et Clarice se transforme en son frère jumeau pour décider le comte à demander sa main. Almaviva devient l'humble Lindor, un soldat ivre ou un élève cafard de Basile<sup>15</sup>. Le roi Jacques d'Écosse cherche l'aventure et l'amour d'Elena sous le nom

<sup>11</sup> R. Strauss, *Der Rosenkavalier*, Hofmannsthal, Dresde 26.1.1911, II et III.

<sup>12</sup> Haendel, *Giove in Argo*, Lucchini, Londres 1737. M. Marais, *Sémélé*, Houdar de la Motte, Paris 9.4.1709. Conradi, *Ariadne*, Postel, Marché-aux-Oies 1691. Rameau, *Zaïs*, Cahusac, Paris 29.2.1748 ; *Naïs*, Cahusac, Paris 22.4.1749.

<sup>13</sup> Métastase, *L'Olimpiade* : Caldara, Vienne 1733, Vivaldi, Venise 1734, Pergolèse, Rome 9.1.1735, Leo, 1737, Scolari 1746, Galuppi, 1747, Lampugnani 1748, Wagenseil 13.5.1749, Perez 1753, Uttini 1753, Hasse 16.2.1756, Jommelli, Stuttgart 11.2.1761 rév. 1774, Piccinni, 1761 et 1768, Manfredini 24.11.1762, Guglielmi 4.11.1763 et 1770, Gassmann 18.10.1764, Arne 27.4.1765, Brusa 1766, Zanotti 1767, Cafaro 12.1.1769, Mysliveček 4.11.1778, Bianchi 26.12.1781, Andreozzi 1782, Schwanenberger 1782, Cimarosa, Vicence 10.7.1784, Federici 26.12.1789, Reichardt 2.10.1791, Tarchi 1792, etc.

<sup>14</sup> Vivaldi, *L'oracolo in Messenia ovvero Merope*, Zeno (nombreuses autres versions de *Merope*), Vienne 1742 (posth.). Terradellas, *Sesostri*, Zeno, Rome 1751. Mozart, *La finta giardiniera*, Petrosellini, Munich 13.1.1775, *Don Giovanni*, Da Ponte, Prague 29.10.1787, *Così fan tutte*, Da Ponte, Vienne 26.1.1790. Cimarosa, *La finta Parigina*, Cerlone, Naples 1773. Biber, *Arminio*. Salieri, *Tarare*, Beaumarchais, Paris 1787. Cesti, *Orontea*, Cicognini, Venise 1649 (ou Innsbruck 1656 ?), *Argia*, Apolloni, Innsbruck 1655. Haendel, *Alcina*, Marchi, Londres 1735, *Partenope*, d'ap. Stampiglia, Londres 1730, *Serse*, Stampiglia, Londres 1738. Cavalli, *Artemisia*, Venise 1657, *Statira, principessa di Persia*, Busenello, Venise 1655, *Calisto*, G. Faustini, Venise 1651, *Erismena*, Aureli, Vienne 1656.

<sup>15</sup> Cimarosa, *Artemisia*, Cratisto Jamejo P. A. (G. B. Colloredo), Fen. 18.1.1801 (posth., inach. : Cimarosa, mort une semaine auparavant, n'a pas composé l'acte III). Lavigna, *Hoango*, Boggio, Turin



## Le droit privé

d'Uberto. Mahomet II espionne et séduit Anna Erisso ou Pamyra déguisé en Uberto de Mytilène ou Almanzor. Ricciardo devient un *guide africain* et Ircano *Il cavalier del Pianto* pour délivrer Zoraïde. Romilda s'habille en page pour sauver son mari, Felicia en chevalier pour retrouver son fiancé Armand (devenu Elmireno à la cour d'Égypte), Emma en barde et Edemondo en berger pour se protéger et retrouver leur fils. Sofia s'équipe en chevalier pour accompagner Sargino (lui-même incognito) à Bouvines où ils sauvent le roi. Agnès de Méranie se masque en Alaïde et son frère Léopold s'appelle Valdeburgo pour lui rendre visite<sup>16</sup>. Oreste dissimule son identité pour annoncer sa fausse mort à Clytemnestre, ou en Tauride à cause de son matricide<sup>17</sup>. Alfred le Grand se fait ménestrel devant son ennemi. Henri II d'Angleterre ou Pierre de Castille courtisent en simples chevaliers Rosemonde Stafford ou Maria Padilla. Stiffelio s'est marié sous un faux nom. Diego dans *Caritea* devient Don Pirro pour sauver sa reine et sa patrie. L'héritier de France est « Jean de Paris » pour rencontrer sa promise. Philippe-Auguste négocie son mariage à la cour impériale en passant pour son propre ambassadeur. Le prince d'Écosse se croise sous le nom de *Cavaliere del Leopardo*. Pisani se dissimule sous la défroque du « bravo » pour retrouver Violetta. Le duc de Mantoue, pour conter fleurette, devient l'étudiant Gualtier Maldè. Gaston de Sirval est le peintre Carlo pour courtiser Linda. Elvira, reine de Léon, se déguise en campagnarde et déjoue avec le « muletier » Manuel (l'infant de Castille) les machinations de Don Pedro. Gustave III consulte Arvedson, le Régent Murray Meg, et Riccardo Ulrica sous l'aspect d'un matelot. Ford devient Fontana, Fluth ou Brook pour négocier avec Falstaff la séduction d'Alice. Calaf cache son nom pour sa sécurité puis pour son amour<sup>18</sup>.

---

26.12.1806. Mayr, *Le finte rivali*, Romanelli, Sc. 20.8.1803. Rossini, *L'occasione fa il ladro ossia Il cambio della valigia*, Prividali, Venise 1812, *La Pietra del Paragone. Il Barbiere di Siviglia* : Paisiello, Morlacchi, Rossini.

<sup>16</sup> Rossini, *La Donna del Lago*, Tottola d'ap. Walter Scott, SC 24.10.1819, *Maometto II*, Cesare della Valle, duc de Ventignano, SC 3.12.1820 (rév. Soumet et Balocchi, *Le Siège de Corinthe*, Paris 9.10.1826), *Ricciardo e Zoraïde*, Berio, SC 3.12.1818. Meyerbeer, *Romilda e Costanza*, Rossi, Padoue 19.7.1817, *Il Crociato in Egitto*, Rossi, Fen. 7.3.1824, *Emma di Resburgo*, Rossi, Venise 26.6.1819. Paër, *Sargino, ossia L'allievo dell'amore*, Foppa d'ap. Monvel, Dresde 26.5.1803. Bellini, *La Straniera*, Romani, Sc. 14.2.1829.

<sup>17</sup> Tanéiev, *Oresteia*, Wencksterr, Moscou 1895. Milhaud, *L'Orestie*, Claudel, Bruxelles (radio) 1949. Haeffner, *Electra*, Ristell, Drottningholm 1787. R. Strauss, *Elektra*, Hofmannsthal, Dresde 1909. Theodorakis, *Electra*, Luxembourg 1995. De Nebra, *Iphigenia en Tracia*, Madrid 15.1.1747. Gluck, *Iphigénie en Tauride*, Guillard, Paris 18.5.1779. Piccinni, *Iphigénie en Tauride*, Congé-Dubreuil, Paris 23.1.1781.

<sup>18</sup> Mayr, *Alfredo il Grande*, Merelli, Bergame 26.12.1819. Coccia, *Rosmonda d'Inghilterra*, Romani d'ap. Boïsnormand de Bonnechose (*Rosemonde*, 1826), Fen. 27.2.1829. Donizetti, même titre, liv. remanié, Florence 27.2.1834. Nicolai, *Enrico II*, même liv., Trieste 1839. Donizetti, *Maria Padilla*, Rossi, Sc. 26.12.1841, rév. Trieste 1842. Verdi, *Stiffelio*, Piave, Trieste 16.11.1850. Mercadante, *Caritea regina di Spagna*, P. Pola, Fen. 21.2.1826. Boïeldieu, *Jean de Paris*, Godard d'Aucour dit de Saint-Just, Paris 1812. Morlacchi, *Gianni di Parigi*, Romani, Sc. 1818. Donizetti, *Gianni di Parigi*, même liv., Sc. 10.9.1839. Spontini, *Agnes von Hohenstaufen*, Raupach, Berlin 12.6.1829 (même rôle d'ambassadeur pour Iarba dans *Didone abbandonata* de Métastase). Pacini, *Il Talismano*, G. Barbieri d'ap. W. Scott (*The Talisman*), Sc. 10.6.1829. Mercadante, *Il Bravo*, Rossi (achevé par M. Marcello, rév. Romani), Sc. 9.3.1839. G. Salvayre, *Le Bravo*, Blavet, Paris 18.4.1877. Verdi, *Rigoletto*, Piave d'ap. Hugo, Fen. 11.3.1851. Donizetti, *Linda di Chamounix*, G. Rossi, Vienne 19.5.1842. Adam, *Le muletier de Tolède*, D'Ennery et Clairville, Paris 1854. Balfé, *The Rose of Castille*, Harris et Falconer, Londres 29.10.1857. Auber, *Gustave III*, Scribe, Paris 27.2.1833. Mercadante, *Il Reggente*, Cammarano, Turin 2.2.1843. Verdi, *Un ballo in maschera*, Somma, Rome 17.2.1859. Verdi, *Falstaff*, Nicolai, *Die lustigen Weiber von*

## Marie-Bernadette Bruguière

Il n'y a pas là que des « extravagances italiennes » : Richard Cœur-de-Lion redécouvre son royaume en *Chevalier Noir*. Léonore devient Fidelio pour délivrer son époux et Mariana Isabella pour reprendre son mari infidèle. Et Wotan n'est-il pas Wälse et le Voyageur ? Dans l'opéra comique ou bouffe, ces situations se multiplient. Pluton est Aristée et Jupiter une mouche dans *Orphée aux Enfers*. Dragonette remplace à l'armée son jumeau parti chercher du renfort. Octavian devient Mariandel pour sauver l'honneur de la Maréchale à l'acte I et pour déconsidérer le baron Ochs à l'acte III. Zdenka passe pour un garçon : ses parents ne peuvent doter deux filles. Le meunier, grâce à son chat, acquiert l'identité de « marquis de Carabas »<sup>19</sup>.

Les motifs de ces métamorphoses sont multiples, du futile au quasi-métaphysique. La chose n'étonne pas : le page Edmondo, pressé de nommer l'inconnue arrivée à la cour, déclare naturellement *Se il suo nome è falso o no, v'ha del dubbio, non si sa*, sans choquer personne. Mais si *Il Signor Bruschino* traite l'usurpation d'identité sur le mode bouffe, le ton change dans *Boris Godounov* avec l'arrêt des boyards contre le faux Dimitri<sup>20</sup>. Signalons les identités perdues, établies par de vieux serviteurs, la croix de la mère, une marque ou des procédés analogues : Œdipe, Ormindo, Erismena et Idraspe, Dori, Zaïre et son frère, Clotilde Talbot, Mignon, Maria Boccanegra, Siveno fils d'Eumene, Argilla *la Zingara*, Ascanio « le frère amoureux », Silvana l'enfant trouvée parmi les loups, Werner le trompette baron<sup>21</sup>. Parfois le détenteur du secret révèle l'identité de justesse comme dans *La Testa di bronzo*, ou au contraire trop tard, dans *Parisina*, où la haine trop consolidée n'est qu'un moment suspendue. Le retard peut être volontaire : Éléazar ou Azucena accomplissent leur vengeance, Rachel ou Manrico meurent sans savoir qui ils sont<sup>22</sup>.

---

Windsor. Walton, *Sir John in Love*. Puccini, *Turandot* (achevée par Alfano), Adami et Simoni d'ap. Gozzi, Sc. 25.4.1926. Busoni, *Turandot*, cp, Zurich 1917 (Autres *Turandot*, oubliées, de 1810 à 1908).

<sup>19</sup> Sullivan, *Ivanhoe*, Sturgis, CG 31.1.1891, rév. Liverpool 14.2.1895. Marschner, *Der Templar und die Jüdin*, Wohlbrück, Leipzig 22.12.1829. Beethoven, *Leonore*, Sonnleithner (d'ap. Gaveaux, *Léonore ou L'amour conjugal*, Bouilly, Paris 1797), Vienne 20.11.1805, rév. Breuning, Vienne 29.3.1806, rév. Treitschke, *Fidelio*, Vienne 23.5.1814 (même sujet, Paër, *Leonora*, G. Schmidt, Dresde 10.1804, Mayr, *L'amor coniugale*, Rossi, Padoue 26.7.1805). Wagner, *Das Liebesverbot*, cp d'ap. Shakespeare, Magdebourg 29.3.1836, *Die Walküre* (Wälse ne paraît pas, mais est évoqué tout au long), *Siegfried* (le Voyageur). Offenbach, *Orphée aux Enfers*, H. Crémieux et L. Halévy, BP 21.10.1858, *Dragonette*, Mestépès et Jaime fils, BP 30.3.1857. R. Strauss, *Der Rosenkavalier*; *Arabella*, Hofmannsthal, Dresde 1.7.1933. Montsalvatge, *El gato con botas*, N. Lujan, Barcelone 10.1.1948.

<sup>20</sup> Donizetti, *Francesca di Foix*, Gilardoni, Naples 1831. Rossini, *Il signor Bruschino*, Foppa, Venise, janvier 1813. Moussorgski, *Boris Godounov*, cp, Saint-Pétersbourg 5.2.1874, rév. Rimski-Korsakov Saint-Pétersbourg 1896 et 1906/08.

<sup>21</sup> Enesco, *Œdipe*, Fleg d'ap. Sophocle, Paris 13.3.1936. Orff, *Oedipus der Tyrann*, Sophocle tr. Hölderlin, Stuttgart 1959. Cavalli, *Ormindo*, Faustini, Venise 1644, *Erismena*, Aureli, Vienne 1656. Cesti, *La Dori*, Apolloni, Innsbruck 1657. Winter, *Zaira*, Da Ponte (?), Londres 29.1.1805. Bellini, *Zaira*, Romani, Parme 16.5.1829, Mercadante, *Zaira*, Romani adapté, 31.8.1831 (de 1797 à 1890 environ, la tragédie de Voltaire a inspiré maints opéras). Pacini, *Maria regina d'Inghilterra*, Tarantini d'ap. Hugo (*Marie Tudor*, 1832, où Clotilde s'appelle Jane), Palerme 11.2.1843 (la *Maria Tudor* de Gomes supprime l'épisode). A. Thomas, *Mignon*, Barbier et Carré (d'ap. Goethe, *Wilhelm Meister*), OC 17.11.1866. Verdi, *Simon Boccanegra*, Piave d'ap. Gutierrez, Fen. 12.3.1857, rév. Boito, Sc. 24.3.1881. Rossini, *Demetrio e Polibio*, V. Vigano-Mombelli, Rome 18.5.1812. Donizetti, *La Zingara*, Tottola, Naples 12.5.1822. Pergolèse, *Lo frate 'nnamurato*, Federico, Naples 27.9.1732. Weber, *Silvana*, Hiemer, Francfort 16.9.1810. Nessler, *Der Trompeter von Säckingen*, R. Bunge, d'ap. Scheffel, Leipzig 4.5.1884.

<sup>22</sup> Soliva, *La testa di bronzo ossia La capanna solitaria*, Romani (d'ap. le mélodrame d'Augustin, mus. Lanasse, *La tête de bronze ou le déserteur hongrois*, Théâtre de la Gaîté 1.10.1808), Sc. 3.9.1816.

### L'état des personnes

#### *Liberté et esclavage*

La liberté personnelle peut comme d'autres droits être vue *a contrario*. L'esclavage, de règle dans les opéras « antiques », est courant aussi dans les œuvres « modernes ». Les Barbaresques ont été actifs jusqu'à la prise d'Alger en 1830 : les esclaves ramenés de Barbarie, libérés en Italie, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme dans *Le zite in galera*, ne sont pas une fantaisie. Rechercher un proche sur les marchés d'esclaves ou en pays esclavagiste n'est pas qu'une péripétie romanesque<sup>23</sup> et plutôt qu'un Mustafa vite berné, on peut avoir pour maître une brute comme Séid<sup>24</sup>. Tous les Turcs ne sont pas « généreux »<sup>25</sup>, Osman même ou le Sélim mozartien ont leurs moments de fureur. De façon générale, l'esclavage est reconnu en fait, mais condamné : citons la plainte du Grec, *Ohne Verschulden Knechtschaft dulden, Harte Not*, le cri de Gulnara, *Schiava son io, corsaro ! E può la schiava un palpito sentir per l'oppressore ?* ou encore l'exclamation vengeresse de Labdaco, *Ognor la vendetta Nello schiavo tien desto il furor*. Au Brésil, Americo et la comtesse de Boissy s'y opposent, elle n'achète de nombreux esclaves que pour les affranchir aussitôt et prédit l'abolition, *Un astro splendido nel ciel appar*. Koanga invoque sur l'esclavage la vengeance des dieux vaudou. Tamas accuse ceux qui l'ont asservi, *Mi toglieste a un sol ardente, Ai deserti, alle foreste, Perchè fossi ognor languente Qui tra nemi e tra tempeste, Mi toglieste e core e mente, Patria, nume e libertà*. Vestapor hait Rome qui l'a réduit à l'esclavage et dont il prépare la défaite pour se libérer, *Ces palais, ce temple redouté Ne seront plus que des cendres brûlantes D'où jaillira la liberté*. Virginia est réduite frauduleusement en esclavage par un procès truqué : *Di Marco il dritto è chiaro, nè dubiezza resta, ella è sua schiava, la sentenza è questa*, prononce le décemvir Appio qui convoite la jeune fille et dont Marco est l'homme de paille. Abigaille découvre, cache et nie sa qualité d'esclave, *Prole Abigaille di schiavi !... Io schiava ? Tale ti rendo, o misero, il foglio menzogner !* Amnérís rappelle à Aida son total asservissement, *Trema, vil schiava ! Del tuo destino arbitra io sono*. Osmin, ridicule quand il veut agir ainsi avec Blondchen qui se moque de lui, aurait pourtant tous les droits, *J'ordonne, tu obéis – Les filles ne sont pas des marchandises dont on fait cadeau, je suis anglaise et je défie quiconque de me contraindre à faire quelque chose*. Allazim critique l'esclavage face au sultan Soliman<sup>26</sup>. Dans la République de Gilead, les Etats-Unis

---

Mercadante, même liv., Laranjeiras, près de Lisbonne 16.4/3.12.1827. Donizetti, *Parisina*, Romani, Florence 17.3.1833. Halévy, *La Juive*, Scribe, Paris 23.2.1835. Verdi, *Il Trovatore*, Cammarano d'ap. Gutierrez, Rome 19.1.1853.

<sup>23</sup> Vinci, *Le Zite in galera*, Naples 1722 (III 15). Gluck, *La rencontre imprévue*, Dancourt, Vienne 7.1.1764. Haydn, *L'incontro improvviso*, Friebert, Esterhaza 29.8.1775. Grétry, *La caravane du Caire*, Chédeville, Fontainebleau 30.10.1783. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Stephanie, Vienne 16.7.1782. Weber, *Oberon*, Planché, Londres 12.4.1816. Kunzen, *Holger Danske*, Baggesen, Copenhague 1789.

<sup>24</sup> L. Mosca, *L'Italiana in Algeri*, Anelli, Sc. 16.8.1808. Rossini, même liv., Venise 22.5.1813. Verdi, *Il Corsaro*, Piave, Trieste 25.10.1848. Pacini, *Il Corsaro*, Ferretti, Rome 15.1.1831.

<sup>25</sup> Rameau, *Les Indes galantes*, I, *Le Turc généreux*.

<sup>26</sup> Beethoven, *Les ruines d'Athènes*, Kotzebue, 1811, n° 2. Verdi, *Il Corsaro*, III. Cilea, *Dejanice*, Zanardini, Sc. 17.3.1883. Antonio Gomes, *Lo Schiavo*, Paravicini, Rio de Janeiro (en portugais, *O Escravo*) 27.9.1889, II. Delius, *Koanga*, Elberfeld 1904. Donizetti, *Gemma di Vergy*, I. Massenet, *Roma*, H. Cain, Monte-Carlo 1912, III. Mercadante, *Virginia*. Verdi, *Nabucco*, Solera, Sc. 1842, II 1 et III 1.

devenus *république protestante intégriste*, les femmes sont réduites à l'esclavage : les servantes affectées à la procréation pour suppléer les épouses stériles (selon l'épisode biblique de la servante de Rachel) n'ont ni droits ni libertés ni même nom : on les appelle *Tilfred, Tilglen, Tilwarren, De Fred, De Glen, De Warren* (nom du maître). Elles ne doivent pas voler, commettre d'adultère ou de « trahison de genre », divorcer, avorter, lire ou écrire, ni commettre aucune trahison contre Gilead<sup>27</sup>.

Les ventes d'esclaves se déroulent en général dans des pays où elles sont légales : Husca se réjouit de vendre Zémire, *J'aurai d'une femme si belle Du Pacha deux mille ducats*, et au marché du Caire les captives se présentent elles-mêmes. Mais il est au moins une vente illégale, celle de Joseph par ses frères, *À des marchands de l'Arabie, Comme un esclave ils m'ont vendu. Tandis que, du prix de leur frère, Ils comptaient l'or qu'ils partageaient, Hélas, moi, je pleurais mon père Et les ingrats qui me vendaient* ; les frères n'ont pas le droit de vendre Joseph, né libre (seul son père le pourrait exceptionnellement dans certains droits orientaux). De légalité douteuse, le « rachat » par Don Pedro à Vasco de Gama de Sélika et Nélusko, que Vasco a donnés à Inès, *Marché conclu ! Tous deux je vous les paye* ; à Lisbonne, de telles ventes sont anormales, mais Don Pedro vient d'épouser Inès (qui a accepté pour sauver Vasco) ; ce paiement est l'insulte suprême au rival à qui il a volé fiancée et découvertes (le livret omet de dire si Vasco rejette l'argent...)<sup>28</sup>.

Les esclaves peuvent être libérés : la comtesse de Boissy libère les siens, *Col mio riscatto Quest'oggi avranno piena libertà*. Fabius réclame un affranchissement massif, pour le salut de Rome après Cannes, puisque les guerriers libres sont morts, *S'il n'est plus de Romains, libérez vos esclaves, Affranchissez les forts, les meilleurs, les plus braves !* Mais le titre de Stradella, *Lo schiavo liberato*, est trompeur : c'est d'un doux esclavage amoureux près d'Armide qu'on libère Renaud, *Quell'intrepida virtù... si ritolga a servitù, si riponga in libertà*. Dans le *Couronnement de Tarare*, l'épisode des esclaves est pompeux, involontairement burlesque : un député du Zanguébar amène des esclaves à Tarare, *Vos noirs sujets d'Afrique, aussi soumis que braves, Vous offrent leur tribut d'esclaves. Enchaînés par nos mains et domptés par nos coups, Flétris sous le poids des entraves, Quoi qu'on ordonne d'eux, ils vous béniront tous. Tarare avec majesté déclare Plus d'infortunés parmi nous. Le despotisme affreux outrageait la nature, Nos lois vengeront cette injure, Soyez tous heureux, levez-vous*. Beaumarchais a souligné qu'il ne disait pas *Vous êtes libres* (car il ne s'agissait pas de décider à la place de la Constituante sur de tels principes). *Tous les Nègres se lèvent et crient Holà ! L'un d'eux, exalté, s'exclame Holà ! doux esclavage Pour Congo, noir visage. Bon blanc, pour nègre il est humain ; Nous, bon nègre, a cœur sur la main. Nous, pour blanc Sacrifie, Donner sang, Donner vie, Priant grand fétiche Ourbala ! Pour bon*

---

Verdi, *Aida*, Ghislanzoni, Le Caire 1871, II 1. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*. Mozart, *Zaide* (inach.), Schachtner, cp 1780, cr. Francfort 27.1.1866.

<sup>27</sup> P. Ruders, *Tjenerindens Fortaelling* (*Le conte de la servante*, d'ap. M. Atwood, *The Handmaid's Tale*), P. Bentley, Copenhague 6.3.2000.

<sup>28</sup> Grétry, *La caravane du Caire*, Chédeville, Fontainebleau 30.10.1783, I, 2 et II, 5. Méhul, *Joseph*, Duval, OC 17.2.1807, I. Meyerbeer, *L'Africaine*, Scribe, Paris, 28.4.1865, I.

## Le droit privé

*grand peuple qu'il est là. Ourbala ! l'y voilà.* Beaumarchais a également tenu à insister sur ce « doux » esclavage<sup>29</sup>.

### **Puissance paternelle et tutelle**

Les personnes libres peuvent être sous la puissance des parents ou d'un tuteur. Comme celle du mari, l'autorité du chef de famille est naturelle et en principe absolue, parce que calquée sur celle de Dieu. Mais la même ressemblance divine doit la tempérer, *In terra un padre somiglia Iddio Per la bontade, non pel rigor... Non son tiranno, padre son io.* L'autorité peut être bénigne ou parcourir la gamme de la tyrannie. Les parents de Linda sont pleins de tendresse et de complaisance pour leur fille, à l'opposé de la mère de Carlo/Gaston de Sirval mais celle-ci, qui ne paraît pas sur scène, cède aux prières de son fils, tandis qu'Antonio a maudit Linda quand il l'a crue coupable. Le père le plus tendre est rigide en matière d'honneur : Uberto ou Varner pardonnent à Agnese ou Adelina, mais quand leur situation est régularisée et leur enfant légitimé par mariage subséquent. Ircano, irrité contre Zoraïde, se bat pour la sauver et autorise finalement son mariage avec Ricciardo : *Come spegner si può l'amor di padre*, soupire-t-il<sup>30</sup>. Mais bien des pères sont inflexibles quand il s'agit de mariage. Argirio se veut sec quand Amenaïde refuse le prétendant imposé, *E d'irritar paventa la patria e il genitor*, Douglas est péremptoire, *Taci, lo voglio e basti*, Contareno brutal, *Pensa che omai resistere Al mio comando è vano*, Ulric intransigent, *Ubbidienza omai Voglio da te... Si tronchi ogni dimora, A rispettar comincia L'autorità paterna.* Sostrate rappelle à Rosmène *Sai tu qual devi ubbidienza al mio Risoluto voler.* Sinibaldo, père de sainte Rosalie, veut contraindre sa fille, *Figlia, ubbidisci e taci, conchiuse ho le tue nozze... Vogli o non vogli, al mio voler t'appiglia*<sup>31</sup>. Capellio, chez Vaccai, menace Giulietta de mort si elle refuse d'épouser Tebaldo, mais son épouse Adèle proteste contre ce traitement infligé à sa fille. La menace a disparu chez Bellini, mais Capellio reste si dur que chacun rend ce *spietato* responsable de la catastrophe finale. Capulet, si jovial et bonhomme à l'acte I, se durcit mais préfère éviter de faire lui-même la sale besogne, *Frère Laurent saura te dicter ton devoir.* Cappellio de'Cappelletti veut sauver des rumeurs l'honneur de Giulietta par un prompt mariage, *Prima che annotti, Sposa a Paride andrai... È forza... Ritarti or più non puoi*<sup>32</sup>. Stromminger donne à Wally un choix brutal, *Ti asciugi ad obbedir Oppur tu te ne andrai.* Le colonel dit à Nina *Taci, lo voglio, Ed io comando.* Davenaut ordonne à Malwina

<sup>29</sup> Gomes, *Lo Schiavo*, II. Massenet, *Roma*, I. Stradella, *Lo schiavo liberato*, Baldini, Rome 1674. *Couronnement de Tarare*, ajouté le 3.8.1790 à Salieri, *Tarare*, Beaumarchais, Paris 1787. Pour cette ariette, Beaumarchais a envoyé des idées à Salieri, un air noté par lui-même d'après un chant nègre, voir *Théâtre de Beaumarchais*, éd. Pléiade 1988, p. 1474, et p. 1173-1174.

<sup>30</sup> Verdi, *Luisa Miller*, I 1. Donizetti, *Linda di Chamounix*. Paër, *Agnese*, Buonavoglia, Ponte d'Attaro, 20.10.1809. Generali, *Adelina*, G. Rossi, Venise 16.9.1810. Rossini, *Ricciardo e Zoraïde*.

<sup>31</sup> Rossini, *Tancredi*, Rossi, Fen. 6.2.1813 ; *La Donna del lago* ; *Bianca e Falliero*, Romani, Sc. 26.12.1819, I 8. Cuyas, *La Fattuchiera*, Romani rév. Llausàs y Mata, Barcelone 23.7.1838. Pergolèse, *Il prigionier superbo*, an. (d'ap. Silvani, *La fede tradita e vendicata*, pour Gasparini, 1704), Naples 28.8.1733. Provenzale, *La colomba ferita*, Castaldo, Naples 1670, I 6.

<sup>32</sup> Vaccai, *Giulietta e Romeo*, Romani, Sc. 1825. Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, Romani (qui a procédé à une révision drastique, supprimant Adele et refaisant plus du tiers du texte), Fen. 1830. Gounod, *Roméo et Juliette*, Barbier et Carré, Paris 1867. Marchetti, *Romeo e Giulietta*, M. M. Marcello, Trieste 25.10.1865.

d'épouser Ruthven avec une violence croissante, allant jusqu'à la maudire quand elle persiste dans son refus ; une fois le vampire démasqué et sa fille sauvée *in extremis*, il se dira déchu de sa puissance paternelle et bénira l'union de Malwina et d'Aubry. Ramon, père de Mireille, est dur et violent dans sa vision d'un chef de famille autocratique, *Un père parle en père, un homme agit en homme ! Le chef de famille autrefois Était le maître, et tout se courbait à sa voix ! Et quand Noël voyait devant la table sainte S'asseoir l'aïeul, avec sa génération, Le doux vieillard calmait toute rébellion Et faisait taire toute plainte, En versant sur ses fils sa bénédiction ! Mais que l'un d'eux osât braver sa loi suprême, Dieu juste ! Il l'eût tué peut-être* : singulière douceur... Le marquis de Calatrava renie sa fille qui lui a désobéi. Le père de Louise se veut doux et ferme à la fois, *La liberté que tu demandes, c'est la liberté de courir les rues, la liberté de nous déshonorer. N'est-ce pas t'aimer que te supplier Quand j'aurais le droit de te commander ?* Le roi Zomusko tente d'intimider sa fille pour lui faire trahir son mari, *Trema, superba figlia, d'un genitor offeso*. Ségeste veut séparer sa fille de son époux Arminius et rompre le mariage prévu entre son fils Sigismond et la sœur d'Arminius. L'autorité s'exerce en effet aussi bien sur le fils que sur la fille : le comte Walter ordonne à son fils d'épouser Federica, avant de faire pression sur Luisa. Luddorf rejette son fils Rodolphe qui refuse de sacrifier son amour, *Un fils coupable ! Un fils rebelle ! Va t'en, je te maudis*. Le roi de Portugal s'efforce d'imposer sa volonté à Don Pedro et finit par le maudire. Le comte rappelle *Qui non havvi altro voler che il mio*. Mais Albert souligne que *Les droits d'un père ont des limites*<sup>33</sup>. Certains pères préfèrent user de dol : lord Ashton, père de Lucia, chez Carafa, ou Bara Menico, père de Marussa, mentent à leur fille en inventant l'infidélité de leur fiancé<sup>34</sup>.

À défaut de père, la mère, le frère, les beaux-parents ou d'autres parents exercent l'autorité et en abusent parfois<sup>35</sup>. Des marâtres usurpent l'autorité de leur époux ; traitée en servante, Angelica voudrait être libérée, mais son père Giorgio est faible et ne songe qu'à échapper à sa femme par des amours ancillaires : en lui suscitant une aventure avec une fausse servante (un homme déguisé), les amoureux arriveront à leurs fins. Enrico Ashton persuade faussement sa sœur qu'Edgardo l'a trompée et lui ordonne sans ménagement un autre mariage. D'autres frères sont bienfaisants mais farceurs, tel Max qui dans *Le Chalet* ou dans *Betty* favorise par des ruses le mariage de sa sœur. Le beau-père de Katerina Ismaïlova la surveille et la désire, mais la traite en servante quand il exige son plat de champignons. La Kabanicha ordonne à Katia de lui obéir comme à sa propre mère. Eudossia se plaint à souligner les déficiences de maîtresse de maison de Silvana en la comparant défavorablement à sa première bru. Archibaldo s'érige en gardien et en vengeur de l'honneur familial, étrangle Fiora et dépose un poison sur ses lèvres pour tuer

<sup>33</sup> Catalani, *La Wally*, Illica, SC. 20.1.1892. Donizetti, *Giovedì grasso*, Gilardoni, Naples 26.2.1829. Marschner, *Der Vampyr*, Wohlbrück, Leipzig 29.3.1828. Gounod, *Mireille*, Carré, Paris 19.3.1864, II 10. Verdi, *La Forza del destino*. G. Charpentier, *Louise*, cp, OC 2.2.1900. Nicolini, *Traiano in Dacia*, Prunetti, Rome 3.2.1807. Haendel, *Arminio*. Verdi, *Luisa Miller*. Gounod, *La Nonne sanglante*, Scribe et G. Delavigne, Paris 18.10.1854. Persiani, *Inès de Castro*, Cammarano, SC 28.1.1835, I 2 et II 2. Catalani, *Edmea*, Ghislanzoni d'ap. Dumas fils (*Les Danischeff*), Sc. 1886. Weber, *Silvana*.

<sup>34</sup> Carafa, *Le nozze di Lammermoor*, Balocchi, Paris 12.12.1829. Smareglia, *Nozze istriane*, Illica, Trieste 1895.

<sup>35</sup> Donizetti, *Linda di Chamounix*, Rossi, Vienne 1842, *Maria de Rudenz*. Janacek, *Jenufa*, cp, Brno 1904, *Katya Kabanova*, cp d'ap. Ostrovsky, Brno 1921. Riccitelli, *I Compagnacci*, Forzano, Rome 1922.

## Le droit privé

l'amant inconnu : Avito en effet est tué, mais Manfredo, le fils d'Archibaldo, désespéré, embrasse Fiora à son tour et meurt<sup>36</sup>.

Cette autorité, même abusive, est en principe légitime. On peut s'en plaindre, mais les infractions sont rares et condamnées. L'autorité du tuteur en revanche – parce qu'elle n'est pas « naturelle » ?- est fréquemment contestée et ridiculisée. *I Tutori* d'Avossa en 1757 ou *Il Tutore e la Pupilla* de Cafaro et J. Ch. Bach en 1762 ne sont pour nous que des titres. La jeune Artemisia préfère son tuteur bougon Trespolo à ses jeunes soupirants, Hedvika aime son tuteur Vok et l'épouse malgré le Diable<sup>37</sup>. Ce sont des exceptions. *Il tutore burlato* fait l'effet d'un pléonasme et pourrait être le sous-titre d'une foule d'œuvres plus ou moins célèbres<sup>38</sup>. Chez Paisiello, Morlacchi ou Rossini, le Bartolo du *Barbiere di Siviglia* est pompeusement ridicule. Grondal, sa réplique, l'est autant. Blinval est un plus noir scélérat qui voudrait épouser sa pupille quand sa femme sera morte. Aldobrandin, tuteur de Clémentine, tente de s'imposer comme époux (il est allé jusqu'à vendre comme esclave le père de la jeune fille pour s'emparer d'elle et de sa fortune). Parfois, on moque à la fois le tuteur maladroit et son prétendant burlesque. La reine du Brésil force ses tuteurs du Conseil de régence à la laisser choisir son mari (leur incompétence a permis le vol des diamants de la couronne) et fait un mariage amoureux et patriotique avec Don Henrique : *Puisqu'on me laisse Reine Et maîtresse De ma tendresse et de ma main, Au lieu de prendre aux yeux de tous Un étranger pour mon époux, Parmi vous, Nobles Seigneurs, Je l'ai choisi, Et le voici*. Le tuteur peut être ridicule mais non tyrannique : Pascariello, recevant une lettre où sa pupille refuse le mari qu'on lui destinait, pense d'abord à l'épouser lui-même (*La dote è rispettabile*)<sup>39</sup>. Mais la tutelle peut être tragique ou au moins sérieuse : Maria de Rudenz prétend envoyer de force au couvent sa pupille et rivale. Des Grioux vieilli veut interdire à son pupille une mésalliance, mais cèdera, tant la jeune Aurore ressemble à Manon, sa tante. L'Angleterre nous offre un tuteur « officiel » à la fois burlesque et plutôt sympathique, le Chancelier, *The constitutional guardian I am of pretty young wards in Chancery, all very agreeable girls, and none are over the age of twenty-one. A pleasant occupation for a rather susceptible Chancellor*. Mais la fin d'une tutelle est jubilatoire : le Chérubin de Massenet proclame son intention de

---

<sup>36</sup> L. Ricci, *La serva e l'ussaro*, Pavie 21.5.1836. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, Cammarano, SC 26.9.1835. Auber, *Le Chalet*, Scribe et Mélesville, OC 25.9.1834. Donizetti, *Belty*, cp, Naples 24.8.1836. Chostakovitch, *Lady Macbeth de Mtzensk*, cp et Preis, Léningrad 22.1.1934. Janacek, *Katia Kabanova*. Respighi, *La Fiamma*, Guastalla, Rome 1934. Montemezzi, *L'amore dei tre re*, Benelli, Sc. 10.4.1913.

<sup>37</sup> Stradella, *Il Trespolo tutore*, Villifranchi, Rome 1676. Même titre, Cocchi, Rome 1752. Smetana, *Le mur du diable*, E. Krasnohorska, Prague 29.10.1882.

<sup>38</sup> Martin y Soler, *Il tutore burlato*, Livigni (pour Paisiello, *La Frascatana*, inspiré librement de *L'École des Femmes*), Madrid 1775. Rameau, *Les Paladins*, Duplat de Monticourt (?), Paris 12.2.1760. Haydn, *Lo speciale*, Goldoni rév. Friberth, Esterhaza 28.9.1768. Cimarosa, *Le astuzie femminili*, Palomba, Naples 1783. Rossini, *Il signor Bruschino* ; *La scala di seta*, Foppa, Venise 9.5.1812. Adam, *Le Farfadet*, Planard, OC 19.3.1852...

<sup>39</sup> E. Dupuy, *Ungdom o Galskab (Jeunesse et folie)*, Bruun d'ap. Bouilly (*Une folie*, pour Méhul, 1803), Copenhague 1806. Donizetti, *I pazzi per progetto*, Gilardoni, Naples 6.2.1830. Bizet, *Don Procopio*, Cambiaggio d'ap. Privaldi (pour Mosca, 1811, Fioravanti, 1844), cp 1858-1859, cr. posth. (v. fr.) Monte-Carlo 1905. Grétry, *Le Magnifique*, Sedaine, Paris 1773. Auber, *Les diamants de la couronne*, Scribe et Vernoy de Saint-Georges, OC 6.3.1841. Cimarosa, *Li sposi per accidenti*, Palomba, Naples 1780.

## Marie-Bernadette Bruguière

faire en la circonstance mille sottises, *Plus de tuteur ! La liberté ! Je veux faire tant de bêtises Que vous serez épouvantés*<sup>40</sup> !

### LA FAMILLE

Fondement naturel de la société, elle repose sur le mariage, dont le but est d'obtenir une postérité.

#### Le mariage

##### *Conditions de validité*

On peut, nous le verrons, le conclure par lettre de change, mais c'est exceptionnel. Il est plus courant de faire une demande, comme les deux frères Zbigniew et Stefan, qui se voulaient pourtant célibataires endurcis, ou de dire simplement comme Giulio, *La man di tua sorella, Uberto, a te domando*<sup>41</sup>. La demande peut être plus complexe : chez Vaccai et Bellini, Roméo passe pour son page pour demander la main de Giulietta ; ainsi Capellio trouvera un nouveau fils, remplaçant celui que le Montecco a tué au combat. Tonio doit faire sa demande à tout le régiment dont Marie est la « fille », et « les pères » répondent *Puisqu'il a su plaire, Il faut en bon père Ici consentir*. La réponse est variable. Buonafede est ravi d'accorder ses filles et sa servante aux dignitaires du royaume de la lune, sans reconnaître leurs soupirants déguisés. Le vieux roi Abio autorise volontiers son fils Absalom à épouser Éteri, humble orpheline. Mais Orlando Lambertazzi et son fils refusent brutalement la main d'Imelda à Bonifacio Geremei, comme est repoussée la demande de Roméo. Quand Dimitri déclare *Son pronto a farti la mia sposa*, Katiusha éclate de rire *Il principe Dimitri Nekhidoff Ha l'onore di chiedervi la mano Di madamigella Maslova, ah, ah, ah*. Marie Wesener doute à juste titre que la famille du baron Desportes permette leur mariage. Figaro excipe de l'absence d'autorisation parentale pour se libérer de sa promesse à Marcellina. Pour solenniser demande et engagement, on peut, non sans risques, envoyer un jeune parent porter à l'éluë une rose d'argent : *C'est à moi que revient l'honneur de venir présenter, au nom de mon cousin, Monsieur de Lerchenau, la rose d'amour à sa jeune fiancée, noble et bien née*<sup>42</sup>.

Si les parents autorisent, il faut aussi le consentement des époux. *Les liens du mariage sont doux quand le cœur et la main vont ensemble*, dit Leonore. Le consentement doit être libre et les parents, comme Miller, sont parfois les premiers à y insister. Pogner, s'il offre sa fille en prix du concours de chant, veut qu'elle soit

---

<sup>40</sup> Donizetti, *Maria de Rudenz*, Cammarano, Fen. 30.1.1838. Massenet, *Le portrait de Manon*, G. Boyer, OC 8.5.1894. Sullivan, *Iolanthe*, Gilbert, Londres 25.11.1882. Massenet, *Chérubin*, F. de Croisset et H. Cain, Monte-Carlo 14.2.1903, I.

<sup>41</sup> Moniuszko, *Straszny Dwor (Le manoir hanté)*, Checinski, Varsovie 28.9.1865. Cilea, *Gina*, Golisciani d'ap. Brazier et Mélesville (*Catherine ou la croix d'or*, 1835), Naples 9.2.1889, III 5.

<sup>42</sup> Vaccai, *Giulietta e Romeo*. Bellini, *I Capuletti ed i Montecchi*. Donizetti, *La fille du régiment*, Bayard et Vernoy de Saint-Georges, OC 11.2.1840. Goldoni, *Il mondo della Luna*, liv. pour Galuppi, Venise 1749, revu pour Paisiello, Saint-Pétersbourg 1782, modifié pour J. Haydn, Esterhaza 1777 (Voir « Venise »). Paliashvili, *Absalom et Eteri*, Mirianashvili d'ap. le poème vieux-géorgien *Eteriana*, Tiflis 1919. Donizetti, *Imelda de Lambertazzi*, Tottola, SC 23.8.1830. Alfano, *Risurrezione*, Hanau d'ap. Tolstoï, Turin 30.11.1904, III. Zimmermann, *Die Soldaten*, Cologne 1965. Mozart, *Le Nozze di Figaro*. R. Strauss, *Der Rosenkavalier*, II.



## Le droit privé

libre de refuser. Gualtiero Valton souligne que *Sovra il cor non v'ha paterno impero*<sup>43</sup>.

Pourtant, la violence est fréquente et le consentement souvent forcé. Borée prétend forcer Alphise à épouser Calisis ou Borilée, *Un empire ou des fers, ton sort est à ton choix*. Boemondo menace de faire exécuter le père d'Elena, si elle n'affirme pas aimer Ubaldo et non Guido (qui ainsi épousera Imberga, fille de Boemondo). Le comte Walter impose à Luisa Miller un marché analogue. Alfonso de Portugal somme Inès de choisir *Rodrigo in consorte, o la morte*. Le comte de Leitmeritz force Edmea à signer un contrat de mariage avec Ulmo<sup>44</sup>. Les malheureuses protestent, souvent trop tard ou en vain. Bien que de tels mariages soient évidemment nuls, la mentalité du XIX<sup>e</sup> siècle le néglige et considère que les jeunes femmes sont coupables de ne pas oublier leurs précédents fiancés. Gabriella di Vergy s'insurge enfin, *E puoi tu, Fayello, parlarmi d'amor ? E puoi tu scordarti qual venni all'altar ?* Après la mort supposée de Raoul, son père l'a forcée à épouser Fayel, qui a ajouté le dol à la contrainte en prétendant que Raoul avait été tué au combat : Raoul en fait a été laissé pour mort par un assassin stipendié par Fayel si ce n'est par Fayel lui-même. Parisina a été contrainte et le crie à Azzo, *Pera il giorno che me all'altare tu traevi ad onta del pianto mio*. À Ernesto qui lui reproche d'aimer encore Gualtiero, Imogene répond *Tu volesti la mia mano, nè curasti avere il cor*. La violence est plus subtile quand le consentement, que l'héroïne voudrait donner, doit être le signal du meurtre de l'époux et que la jeune fille le sait, comme dans *Ecuba, Adelia* ou surtout *Les Vêpres siciliennes*. La violence peut s'exercer sur l'époux : Riccardo Salimbene est forcé par sa fiancée Cuniza de rompre et d'offrir sa main à Leonora qu'il a déshonorée<sup>45</sup>. Rappelons les « servantes maîtresses » qui se font épouser de force, même si en général le mari ne semble pas trop malheureux<sup>46</sup> ! Et Marcellina veut forcer Figaro à accomplir sa promesse de mariage.

Le dol amène de faux mariages, des héroïnes séduites par une promesse de mariage et découvrant trop tard la vérité. *Je croyais suivre un époux*, rappelle Léonore à Alphonse XI. *A me sua fede ei promise*, explique Rosmonda à son père, avant d'apprendre qu'*Edegardo* est marié et roi d'Angleterre. Pinkerton use aussi de dol envers Butterfly, malgré les avertissements du consul. Le dol se mêle à l'erreur sur la personne et ses qualités substantielles dans *L'equivoco stravagante*, qui fit scandale : le héros y persuade son rival que leur belle est un castrat. Dans un environnement tragique et fantastique, une erreur sur la personne entraîne Rodolphe dans un imbroglio matrimonial : attendant celle qu'il aime, Agnès, qui doit venir le

<sup>43</sup> Dittersdorf, *Doktor und Apotheker*, Stephanie, Vienne 11.7.1786. Verdi, *Luisa Miller*. Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Munich 1868. Bellini, *I Puritani*, Pepoli, Paris 25.1.1835.

<sup>44</sup> Rameau, *Les Boréades*, Cahusac, cp. 1763, cr. radio 16.9.1964 et Aix-en-Provence 21.7.1982. Mercadante, *Elena da Feltre*, Cammarano, SC 1.1.1839. Verdi, *Luisa Miller*. Zingarelli, *Ines de Castro*, Gasparini, Milan sept. 1803. Catalani, *Edmea*.

<sup>45</sup> Donizetti, *Gabriella di Vergy*, Tottola, cp 1826, rév. 1838, cr. 1978. Même titre et livret, Carafa, Naples 3.7.1816, Mercadante, Lisbonne 8.8.1828. Donizetti, *Parisina*. Bellini, *Il Pirata*, Romani, Sc. 27.10.1827. Manfroce, *Ecuba*, Schmidt, Naples 20.12. 1812. Donizetti, *Adelia*. Verdi, *Les Vêpres Siciliennes*, Scribe, Paris 13.6.1855. Verdi, *Oberto, conte di San Bonifacio*, Solera, Sc. 17.11.1839.

<sup>46</sup> Albinoni, *Pimpinone*, Pariati, Venise 1708. Telemann, *Pimpinone*, Praetorius, Hambourg 1725. Pergolèse, *La serva padrona*, Federico, Naples 1733. Paisiello, même titre et liv., Tsarkoïé Selo 1781. Hasse, *La serva scaltra*, an., Naples 1729, etc.

rejoindre déguisée (pour plus de sûreté) en « nonne sanglante », le fantôme du château, Rodolphe croit la voir paraître et s'exclame *Agnès, toi qui m'es chère, Je t'engage ma foi, Par le ciel et la terre, Je jure d'être à toi !* Mais celle qui survient est la vraie Nonne sanglante qui se nommait aussi Agnès et qui accepte son serment ; il faudra trois actes et bien des péripéties pour que le jeune homme soit délivré de cette fiancée spectrale et rendu à son Agnès. Camacho veut déclarer nul le mariage de Basilio et Quiteria, *le mariage ne peut être valide, il est établi sur ruse et tromperie* : Basilio avait prétendu épouser Quiteria *in extremis*, mais s'était relevé bien portant sitôt les consentements échangés. Mais la tromperie ne visait pas les conjoints ; Don Quichotte, invoquant la justice divine, déclare le mariage valide<sup>47</sup>.

Les empêchements à mariage ne manquent pas de troubler les idylles par l'ombre de l'inceste. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la parenté n'est généralement qu'une apparence issue des substitutions d'enfants et fausses identités. *Suocero e padre m'è dunque il re ? Figlio e nipote Olinto ? Dircea moglie, e germana ?* s'affole Timante quand l'identité de Dircea a été révélée, mais la découverte de sa propre origine remet tout en ordre. Après des péripéties comparables, Thésée épouse Asteria. Hors de la mythologie, voire loin de l'Antiquité, Clearco et Aspasia, Kirsten et Sverkel, Gustave Vasa et Ergilda s'uniront aussi, Ascanio, n'hésitant plus entre trois femmes, reconnaîtra ses sœurs et épousera Lugrezia (Lucrezia, en napolitain). L'ombre de Ninus/Nino et les révélations d'Oroès/Oroé sauvent Arsace d'un mariage contraint et incestueux. Mais Beatrice saura trop tard qui elle est pour empêcher la mort de ses deux frères épris d'elle. Don Curzio bafouille, après la reconnaissance de Figaro par Bartolo et Marcellina, *Ei sua padre, ella sua madre ? L'imeneo non puo seguir*. Le roi Henry VIII invoque le *Lévitique* pour rompre son hymen avec Catherine d'Aragon, *Quelquefois je pense Que Dieu maudit notre union Comme illégitime et contraire À la sainte prescription Qui défend d'épouser la veuve de son frère*. Mais la révélation vient trop tard pour Œdipe, ou dans les temps modernes pour Emmeline, qui a déjà épousé le fils abandonné à sa naissance<sup>48</sup>.

#### *Les formes du mariage*

Les mariages clandestins sont fréquents à l'opéra, sans qu'on sache toujours la raison du secret. Ils sont normalement valides, malgré les efforts aussi impuissants que furieux déployés pour les rompre. Carolina et Paolino triomphent de l'avarice de Geronimo et de la jalousie du comte, de Fidalma et d'Elisetta. Giulia et Dorville

<sup>47</sup> Donizetti, *La Favorite*, Royer et Vaëz, Paris 2.12.1840. Coccia, *Rosmonda d'Inghilterra*. Donizetti, *Rosmonda d'Inghilterra*. Nicolai, *Enrico II*. Puccini, *Madama Butterfly*, Giacosa et Illica, SC. 17.2.1904, rév. Brescia 28.5.1904. Rossini, *L'equivoco stravagante*, Gasparri, Bologne 26.10.1811. Gounod, *La Nonne sanglante*. Mendelssohn, *Die Hochzeit des Camacho*, Berlin 29.4.1827. Mercadante, *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, Ferrero, Cadix 1830.

<sup>48</sup> Métastase, *Demofonte* : cf. « Rose et noir à l'opéra », n. 78 (Jusqu'ici seuls Schuster et Cherubini ont été enregistrés. Mozart a composé cinq airs de concert sur ce livret). Spontini, *Teseo riconosciuto*, Giotti, Florence 1798. Paisiello, *I giuochi d'Agrigento*, A. Pepoli, Fen. 16.5.1792. Hartmann, *Liden Kirsten*, H. C. Andersen, Copenhague 12.5.1846 rév. 1858. Galuppi, *Gustavo I<sup>o</sup>, Re di Svezia*, Goldoni, Venise 1740. Pergolèse, *Lo frate 'nnamurato*. Catel, *Sémiramis*, Desrioux d'ap. Voltaire, Paris 1802. Rossini, *Semiramide*, Rossi, Fen. 3.2.1823. Fibich, *La fiancée de Messine*, Hostinsky d'ap. Schiller, Prague 28.3.1884. Mozart, *Le Nozze di Figaro*. Saint-Saëns, *Henry VIII*, Détrouyat et Silvestre, Paris 5.3.1883, I 5. Enesco, *Œdipe*, Fleg, Paris 13.3.1936. Stravinsky, *Oedipus Rex*, Cocteau tr. lat. J. Daniélou, Paris 30.5.1927. Orff, *Oedipus der Tyrann*, tr. de Sophocle, Stuttgart 11.12.1959. Picker, *Emmeline*, J. D. Mc Clatchy d'ap. J. Rossner, Santa Fe 27.7.1996.

## Le droit privé

débrouillent leurs affaires grâce notamment à l'échelle de soie. Gilda démontre à son beau-père qu'Enrico a gagné à se marier. Elisa et Claudio sont efficacement « protégés par l'amitié ». Maria Padilla est reconnue reine de Castille bien que son père fou ait brûlé l'acte. Bartilotto et Drusilla, séparés, se réconcilient et révèlent leur mariage après maints quiproquos. La princesse Ermengarde décide, comme mère, de marier clandestinement sa fille Agnès et Henri de Brunswick dans la prison du jeune homme et persuade l'archevêque de Mayence de célébrer ces noces : *V'uni, vi conjungo in sacro nodo nuzial*<sup>49</sup>. Mais un simple engagement, même solennel comme la promesse avec échange d'anneaux d'Edgardo et Lucia, ne fait pas un mariage : *I nuziali voti che il ministro di Dio non benedice, nè il ciel nè il mondo riconosce*, affirme Raimondo à Lucia éplorée (cela n'est pas sûr en droit écossais et ne l'est en droit canon que là où s'applique le droit tridentin). Cammarano avoue avoir substitué l'échange des anneaux, *plus adapté à la scène*, à l'usage courant, le partage d'une pièce de monnaie. Les puritains d'Amérique Bradford et Plentiful Tewke partagent une pièce, mais cet engagement ne sera pas tenu non plus. Marussa et Lorenzo ont échangé *doni e giuramenti*, mais les machinations du père de Marussa et du marieur Biagio amènent une rupture tragique<sup>50</sup>.

La signature du contrat de mariage a normalement des effets juridiques. Elvino énumère au notaire les biens qu'il apporte, Amina répond *Il cor soltanto*, ce qui est tout pour son fiancé. Tous les contrats ne sont pas si idylliques. Ils sont souvent faux, rédigés par de faux notaires. Despina déguisée s'évertue à débiter des formules juridiques. Malatesta prend grand soin de dicter un parfait contrat entre *sa sœur Sofronia* et Don Pasquale et d'enrôler Ernesto stupéfait comme témoin ; mais il s'agit, par la mutation brutale d'une timide fiancée en virago, de dégoûter Don Pasquale du mariage et de lui faire accepter Sofronia, redevenue la charmante Norina, comme femme de son neveu. La même manœuvre se déroule avec de faux contrats autour de Ser Marcantonio, du Major Frankencheten ou de Sir Morosus, tous allergiques au tapage. Le contrat entre le baron Ochs et Sophie a été préparé par un vrai notaire, mais le baron signe hors scène et Sophie refuse d'aller signer<sup>51</sup>. Les discours juridiques disparaissent quand on passe à la tragédie, où les contrats de mariage ont souvent un rôle politique. Bien qu'obtenu par dol et violence, c'est un vrai contrat que signe Lucia et qu'interrompt trop tard chez Donizetti le retour d'Edgardo. Ce mariage avec le malheureux Arturo est politique : le frère de Lucia, Enrico, qui a choisi le mauvais parti, se voit au bord de l'abîme, condamné à mort peut-être, politiquement anéanti au moins, et ne trouve de salut que dans ce mariage, *Dal precipizio Arturo puo sottrarmi, sol egli* ; Arturo aime Lucia mais est conscient

<sup>49</sup> Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, Bertati, Vienne 7.2.1792. Rossini, *La scala di seta*. Donizetti, *L'ajo nell'imbarazzo*, Ferretti, Rome 4.2.1824. Mercadante, *Elisa e Claudio*, Romanelli, Sc. 30.10.1821. Donizetti, *Maria Padilla*. L. Mosca, *Li sposi in cimento*, Zini, Naples janv. 1800. Spontini, *Agnes von Hohenstaufen*, II 2, 2 (on a cité la v. it., plus couramment jouée).

<sup>50</sup> Donizetti, *Lucia di Lammermoor*. Hanson, *Merry Mount*, d'ap. N. Hawthorne, New York 1934. Smareglia, *Nozze istriane*, Illica, Trieste 28.3.1895.

<sup>51</sup> Bellini, *La Sonnambula*. Mozart, *Così fan tutte*. Donizetti, *Don Pasquale*, cp et Ruffini, Paris 3.1.1843. Pavesi, *Ser Marcantonio*, Anelli, Sc. 1810. Cherubini, *Le Crescendo*, C. A. de Bassompierre dit Sewrin, Paris 1810. R. Strauss, *Die Schweigsame Frau*, S. Zweig, Dresde 1935, inspirée de B. Jonson, *Epicoene*, 1609, comme *Le Crescendo*, *Angiolina ossia il matrimonio per sussurro* (Salieri, Defranceschi, Vienne 1800) ou *Lord Spleen* (Lothar, 1930). R. Strauss, *Der Rosenkavalier*, II.

de cet aspect, *Per poco fra le tenebre Spari la vostra stella, Io la farò risorgere, Più fulgida, più bella... La man mi porgi, Enrico, Ti stringi a questo cor, A te ne vengo amico, fratello e difensor*. Les bourdonnements et nasillements de notaire seraient ici de trop. Chez Carafa, la signature est plus sombre encore : Lucia s’empoisonne, Edgardo survenu la voit expirer dans ses bras et se suicide<sup>52</sup>. Contrat sérieux aussi, mais interrompu à temps, pour Bianca Contareno : contrainte par son père, elle va signer quand surgit Falliero, qui proclame leur engagement ; le superbe quatuor qui suit est sans doute le modèle du sextuor de *Lucia*. Là aussi, Contareno veut renforcer son influence, en se réconciliant avec Cappellio et en lui offrant sa fille (ce qui lui évite une union avec Falliero, qu’il déteste). Une signature forcée peut être suivie d’une agréable surprise : Adolfo découvre que sa femme n’est pas la vieille princesse, mais bien sa chère Amelia. C’est parfois le fiancé qui refuse de signer : ainsi Don Henrique, dans *Les diamants de la couronne*, en accord avec sa cousine et fiancée Diana (chacun aimant quelqu’un d’autre), et tous de s’étonner, irrités ou réjouis : Campo Mayor, à Henrique, *C’est à vous de signer* – Henrique : *Je ne le puis. Au diable le contrat ! Je brave la tempête, Le scandale et l’éclat !* – Sébastien : *Ah, quel heureux éclat ! À sa voix tout s’arrête* – Campo Mayor : *Au moment du contrat, Troubler de cette fête Et la pompe et l’éclat !* – Diana : *Il n’est plus de contrat, Plus d’hymen, plus de fêtes*. Le dur contrat dicté par Giacomo Rantzau est accepté par son frère Gianni, père de la fiancée, mais Giorgio, le fiancé, proteste, *A me quel foglio. Oh, no, maestro, è inutile, non firmerà Luisa. Io non voglio, da tropp’odio divisa Fu la casa Rantzau ! E dovrebbe la figlia Il padre suo per sempre bandir dalla famiglia ? Ah, questi sono i patti ? Ed io dovrei cacciare Lo zio Gianni ? I miei figli lo dovrebbero odiare ?... Troppo a lungo ho taciuto ! Ed è in tal modo, forse, che in tutta la vallata Divennero i Rantzau la gente più stimata ?... Or qui, dove entrambi la nonna ha benedetto..., ascoltate, vi supplico, pace, pace, fratelli !* Les frères se jettent enfin dans les bras l’un de l’autre et Fiorenzo déchire le contrat<sup>53</sup>.

Les cérémonies de mariage sont rares, l’Église n’admettant pas en général la représentation de sacrements sur scène. Nous avons donc quelques mariages païens, souvent interrompus ou retardés par des présages funestes<sup>54</sup>. Parfois cependant, nous trouvons des mariages religieux. Celui d’Arturo et d’Isoletta, dont on entend les chants en coulisse, ne s’achèvera pas : Arturo au moment suprême s’enfuit. Roméo et Juliette sont mariés très brièvement par Lorenzo : *Congiungi tu le nostre destre*, demande Roméo, et Lorenzo déclare *Con sacrosanto vincolo V’unisce il poter mio, L’uomo quaggiù non separi Quel che congiunge Iddio*. Gounod développe la scène, paraphrasant le rituel catholique : Frère Laurent : *À genoux ! Dieu qui fis l’homme à ton image ! Et de sa chair et de son sang Créas la femme, et l’unissant À l’homme par le mariage, Consacras du haut de Sion Leur inséparable union ! Regarde d’un œil favorable Ta créature misérable Qui se prosterne devant toi !* - Juliette et Roméo : *Seigneur, nous promettons d’obéir à ta loi -Entends ma prière fervente*.

<sup>52</sup> Donizetti, *Lucia...*, fin. I. Carafa, *Le nozze di Lammermoor*.

<sup>53</sup> Rossini, *Bianca e Falliero*, Romani, Sc. 26.11.1819. Lauro Rossi, *Amelia*, Bassi, SC 31.12.1834 (cf. déjà Duni, *La Fée Urgèle*, Favart, Fontainebleau 26.10.1765). Auber, *Les diamants de la couronne*, II 12. Mascagni, *I Rantzau*, Targioni-Tozzetti et Menasci d’ap. Erckmann-Chatrion, Florence 10.11.1892.

<sup>54</sup> Voir par exemple Campra, *Hésione*, Cherubini, *Médée*, Eccles, *Semele*, Congreve, cp 1707, cr. Tallahassee 2003, Haendel, *Semele*, Congreve, Londres 1744, Sacchini, *Édipe à Colone*, I 5.

## Le droit privé

*Fais que le joug de ta servante Soit un joug d'amour et de paix ! Que la vertu soit sa richesse, Que pour soutenir sa faiblesse Elle arme son cœur du devoir ! – Seigneur, sois mon appui, sois mon espoir ! – Que leur vieillesse heureuse voie Leurs enfants marchant dans ta voie Et les enfants de leurs enfants ! – Seigneur, du noir péché c'est toi qui nous défends ! – Que ce couple chaste et fidèle, Uni dans la vie éternelle, Parvienne au royaume des cieux ! – Seigneur, sur notre amour daigne abaisser les yeux ! – Roméo, tu choisis Juliette pour femme ? – Oui, mon père ! – Tu prends Roméo pour époux ? – Oui, mon père ! – Devant Dieu qui lit dans votre âme, Je vous unis ! Relevez-vous<sup>55</sup>.*

### **Obligations des époux**

Parmi les obligations des conjoints, l'accomplissement du devoir conjugal peut rencontrer des difficultés. Il faut un violent orage, précipitant dans ses bras Hélène terrifiée, pour que Gaston devine ce qu'il doit faire. Gillette de Narbonne doit se substituer à la légère Rosita pour approcher son mari. Mariana reprend de même Friedrich, sauvant l'honneur d'Isabella. Manola sauve sa vertu grâce à la véritable épouse de Don Braseiro et Micaëla conquiert son époux sous un déguisement. Marie de Montpellier, dont l'histoire a inspiré les précédentes, devient par la même ruse la femme de Pierre d'Aragon et la mère de Jacques le Conquérant. Le *Petit Duc* Raoul de Partenay et Blanche sa duchesse ont bien du mal à se rejoindre malgré leurs familles qui les jugent trop jeunes pour consommer leur union. Mais les *Conjurées* de Schubert font comme Lysistrata la grève du sexe et Guillaume Tell y invite les femmes de Suisse, pour ne pas faire naître de nouveaux esclaves<sup>56</sup>.

Vantée par Sarastro, l'obéissance de l'épouse est contestée par Isabelle, *Il sait exiger une totale obéissance... Lorsque sans rime ni raison on nous refuse la liberté dans nos prisons, à la force opposons la ruse*. La féministe Thérèse, qui n'est pas encore Tirésias, clame *Non, monsieur mon mari, vous ne me ferez pas faire ce que vous voulez, Je suis féministe Et je ne connais pas l'autorité de l'homme... Faire des enfants, faire la cuisine, c'est trop*. Dianora se révolte contre un époux qui la traite en objet, *Che pretendi tu da una donna ? Essere il tuo riposo, tra un Consiglio di parte e una sentenza, e servirti di me come per fine d'una bacchica cena ?* Arabella refuse d'être *l'esclave que vous avez tirée au sort*. Les héroïnes du *Geloso schernito* ou de *Tom Jones* exigent de la considération. Lucrèce Borgia va jusqu'à menacer son mari, *A te bada, a te stesso pon mente, Don Alfonso mio quarto marito !... Ti potria far la Borgia pentir*. Plus subtile, Felice, dans le savoureux dialecte vénitien, réussit à polir son mari et les trois autres ours, entraînant leurs femmes, *Per farla in barba ai omeni astuzie non ne manca, se savaria fin anca el diavolo sfidar*. Mais Haitang récite sans sourciller les devoirs d'une épouse, se taire quand le mari parle, sourire quand il la gronde, le prier quand il est en colère, lui être reconnaissante quand il la punit, l'aimer quand il la dédaigne ou la déteste. Le duc de « Guisa » force sa femme à écrire à San Megrino, d'abord en menaçant de

<sup>55</sup> Bellini, *La Straniera*. Marchetti, *Romeo e Giulietta*. Gounod, *Roméo et Juliette*.

<sup>56</sup> Chabrier, *Une éducation manquée*, Leterrier et Vanloo, Paris 1.5.1879. Audran, *Gillette de Narbonne*, Duru et Chivot, Paris 1882. Wagner, *Das Liebesverbot*. Lecocq, *Le jour et la nuit*, Vanloo et Leterrier, Paris 1881, *Le cœur et la main*, Nutter et Beaumont, Paris 1882. Même thème chez F. David, *Le Saphir*, 1865. R. Koering, *Marie de Montpellier*, Montpellier 1994. Lecocq, *Le Petit Duc*, Meilhac et Halévy, Paris janvier 1878. Schubert, *Die Verschworenen*, cp 1823, cr. Vienne 1861. Rossini, *Guillaume Tell*.

l'empoisonner, puis en lui serrant le bras avec son gantelet de fer : *Decidete –Ho già deciso –Ubbidir ? –Morire –No !... Vil donna ha il vanto Di morir, non di soffrir. Scrivi – Duol mi date –Scrivi, io dico.* Parfois il est vrai, c'est le mari qui obéit, tel Pandolfe, *Du côté de la barbe est la toute-puissance ! Oui, je devrais le faire voir Et savoir Obtenir de ma femme un peu d'obéissance. Hélas ! Vouloir n'est pas pouvoir !* Geronio, exaspéré par la capricieuse Fiorilla, voudrait s'encourager, *Alfin son io Che devo comandare in casa mia.* Mais Aurelia déclare *Della moglie Il marito è servitore*<sup>57</sup>.

La fidélité est mieux défendue, par-delà la mort même. Orphée a présidé à la naissance de l'opéra, qui l'a remercié parfois en lui rendant Eurydice malgré la Fable par l'intervention de l'Amour<sup>58</sup>. Andromaque proteste de sa foi à l'ombre d'Hector et veut la prouver en se tuant aussitôt après avoir épousé Pyrrhus. Berlioz pourtant (préparant l'infidélité *post mortem* de Didon) lui attribue une infidélité qui choque, *Elle épousa Pyrrhus... Elle aime son vainqueur, le fils du meurtrier de son illustre époux.* Artémise à l'opéra voit sa fidélité posthume à Mausole très ébranlée. Mais Philémon et Baucis n'ont pas de mal à être fidèles dans leur vieil âge et Baucis rajeunie résiste à Jupiter. L'ultime souffle de Lucrèce redit à Collatin, *morta, io son tutta tua*, comme il avait toujours été tout pour elle, celui *in whom I am, wholly, with whom I am, only, and without whom I am, lonely.* Alceste s'offre à mourir pour son époux que ni père ni sujets n'ont voulu sauver ; sa fidélité triomphe de la violence de Lycomède, de l'amour d'Alcide-Hercule, voire, dans la fantaisiste version d'Aureli, d'Antigone, ex-fiancée troyenne d'Admète, qui reconnaît sa supériorité<sup>59</sup>. *Torna, Ulisse, soupire Pénélope, qui pourra enfin clamer Je t'attendais, mais devra parfois disputer Ulysse aux sortilèges de Circé. Elle croit volontiers à l'égale fidélité dont Ulysse se vante à l'égard de Circé ou Calypso, Un séjour enchanteur, une Nymphe charmante, Le sort des dieux, pour vous Ulysse a tout quitté –Je fais mon bonheur de le croire, Le doute serait trop cruel. Non, le plus sage des mortels N'aura point trahi les autels, Sa foi, son amour et sa gloire ;* Ulysse a bien dit à

<sup>57</sup> Mozart, *Die Zauberflöte*, Schikaneder, Vienne 1791. Bondeville, *L'école des maris*, J. Laurent d'ap. Molière, OC 1935. Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias*, G. Apollinaire, Paris 1947. I. Isidoro Capitano, *Pasqua fiorentina*, Lega, cp 1934, cr. Brescia 1998. R. Strauss, *Arabella*, I. Chiarini, *Il geloso schernito*, Venise 1746. Philidor, *Tom Jones*, Poinciset, Paris 1765 rév. Sedaine, Paris 1766. Donizetti, *Lucrezia Borgia*, Romani, Sc. 26.12.1833. Wolf-Ferrari, *I Quattro Rusteghi*, III (voir « Venise »). Zemlinski, *Der Kreiderkreis*, Klabund (A. Henschke), Zurich 14.10.1933, I 2. Coccia, *Caterina di Guisa*, Romani d'ap. Dumas (*Henri III et sa cour*), Sc. 14.2.1833. Massenet, *Cendrillon*, H. Cain, Paris 24.5.1899, I. Rossini, *Il Turco in Italia*, Romani, Sc. 1814, I 13. Donizetti, *Il fortunato inganno*, Tottola, Naples 3.9.1823.

<sup>58</sup> Peri, *Euridice*, Rinuccini, Florence 1600. Caccini, *Euridice*, Rinuccini, Florence 1602. Monteverdi, *Orfeo*, Striggio, Mantoue 24.2.1607. Landi, *La morte d'Orfeo*, cp, Rome 1619. Luigi Rossi, *Orfeo*, Buti, Paris 2.3.1647. Sartorio, *Orfeo*, Aureli, Venise 1672. M. A. Charpentier, *La descente d'Orphée aux Enfers*, 1686/87. Telemann, *Orpheus*, Hambourg 1726 (d'ap. le liv. de Du Boulay pour Louis Lully, 1690). Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Calzabigi, Vienne 5.10.1762, v. fr. Moline, Paris 2.8.1774. Haydn, *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*, Badini, cp 1791 cr. Florence 9.6.1951 (avec Maria Callas).

<sup>59</sup> Grétry, *Andromaque*, Pitra d'ap. Racine, Paris 1783. Rossini, *Ermione*, Tottola, SC 27.3.1819. Berlioz, *Les Troyens*, III. Voir « La majesté de Rome » (opéras sur Didon). Cavalli, *Artemisia*, Minato, Venise 1657. Cimarosa, *Artemisia regina di Caria*, Marchesini, SC 1797, *Artemisia*, Fen. 1801. Haydn, *Philemon und Baucis*, Esterhaza 2.9.1773. Gluck, *Bauci e Filemone*. Gounod, *Philémon et Baucis*, Barbier et Carré, Paris 1860. Respighi, *Lucrezia*, Guastalla, Rome 1937. Britten, *The Rape of Lucrezia*, Duncan, Glyndebourne 1946. Lully, *Alceste*, Quinault, 1674. Gluck, *Alceste*, Calzabigi, Vienne 1767 et du Roulet, Paris 1776. Schweitzer, *Alceste*, Wieland, Weimar 1773. Haendel, *Admeto*, Haym d'ap. A. Aureli (*L'Antigona delusa da Alceste*), Londres 1727.

## Le droit privé

Circé *La patria mi ricerca, Penelope m'attende*<sup>60</sup>. Amadis et Oriane bravent l'un pour l'autre épreuves et sorcellerie<sup>61</sup>. Léonore ajoute à la fidélité le panache de l'aventure et (même devenue chez Mayr la polonaise Zeliska) se hausse à l'héroïsme pour sauver son mari. La « femme avisée », renvoyée mais autorisée à emporter ce qu'elle voudra, met dans la malle son époux qui bien sûr s'attendrit. Griselda résiste aux épreuves que son mari lui inflige pour prouver à son peuple qu'il a bien fait de l'épouser malgré son humble origine, et repousse les offres du traître Ottone. Rezia et Huon (ou Ogier), comme Ali et Rezia<sup>62</sup>, sont victorieux de toutes les épreuves. Si le *Come scoglio* de Fiordiligi est tôt démenti, il siérait à la fidélité inébranlable des héroïnes d'*opera seria*, métastasiennes ou non : Cleofide, Rodelinda, Cornelia veuve de Pompée, Zenobia de Thrace ou de Palmyre, Amira, Emirena, Segesta qui pour Arminius refuse Caligula, Éponine<sup>63</sup> et tant d'autres dont la liste, rivalisant avec le catalogue de Don Juan, n'arrive peut-être pas à *mille e tre* (encore que les livrets de Zeno ou de Métastase totalisent des centaines de versions), mais serait un peu monotone : ces dames, avouons-le, se ressemblent fort ; Selene cependant affirme habilement devant son fiancé officiel son éternel amour pour celui qu'elle a choisi en réalité (et tous deux s'y trompent), *La mia costanza immutabil sarà, Fin ch'io respiro, respirero per lui*. Condamnée à tort pour adultère, Ottavia craint moins la mort que le doute de son mari : l'éruption du Vésuve la sauve, acculant à l'aveu un calomniateur. Don Juan même proclame sa fidélité, moins chez Mozart que chez Gazzaniga ou Righini, et la veuve du commandeur fait de même avant de succomber, chez Dargomijsky<sup>64</sup>.

Les œuvres sérieuses n'ont pas le monopole de la fidélité : Gherarda prétend égaler les héroïnes antiques. Sur un ton badin l'héroïne des *Rendez-vous bourgeois*,

<sup>60</sup> Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Badoaro, Venise 1640. Fauré, *Pénélope*, Fauchois, Monte-Carlo 1913. J. F. Rebel, *Ulysse*, Guichard, Paris 1709. Piccinni, *Pénélope*, Marmontel, Fontainebleau 2.11.1785, III 3. Sacratì, *Ulisse errante*, Badoaro, 1644, II 7. Liebermann, *Penelope*, Strobel, Salzbourg 1954 (Pénélope montre à ses prétendants, dans une intrigue parallèle à la légende, « ce qui pourrait arriver », voir « Suisse... »). Pénélope a peu de place dans *Ulisse* de Dallapiccola, Berlin 1968.

<sup>61</sup> Lully, *Amadis*, Quinault, Paris 1684. J. Ch. Bach, *Amadis de Gaule*, même liv., Paris 1779. Haendel, *Amadigi*, Haym d'ap. Quinault, Londres 1715.

<sup>62</sup> Paër, *Leonora*, Schmidt, Dresde 1804. Beethoven, *Leonore*, 1805, rév. *Fidelio* 1814. Mayr, *L'amore coniugale*, Rossi, Padoue 1805 (les trois d'ap. Gaveaux, *Léonore ou l'amour conjugal*, Bouilly, Paris 1798). Orff, *Die Kluge*, cp d'ap. Grimm (*L'histoire du roi et de la femme avisée*), Francfort 1943. Apostolo Zeno, *Griselda* : A. M. Bononcini, Milan 1718, A. Scarlatti, Rome 1721, Vivaldi, rév. Goldoni, Venise 1735. Weber, *Oberon*, Planché, Londres 1826. Kunzen, *Holger Danske* (Ogier le Danois remplace Huon de Bordeaux). Gluck, *La rencontre imprévue*, Dancourt, Vienne 7.1.1764. Haydn, *L'incontro improvviso*, Friebert, Esterhaza 1775.

<sup>63</sup> Mozart, *Così fan tutte*. Métastase, *Alessandro nell'Indie*, cf. « L'exploitation de l'histoire », n. 25. Perti, *Rodelinda, regina de' Longobardi* (d'ap. Corneille, *Pertharite*), Pratolino 1710. Canuti, *Rodelinda*, Salvi, Lucques 1724. Haendel, *Rodelinda*, Haym, Londres 13.2.1725. Telemann, *Bertaridus, König der Longobarden*, Hambourg 1729. Graun, *Rodelinda, regina de' Longobardi*, Berlin 1741. Sartorio, *Giulio Cesare*, Venise 1677, Haendel, *Giulio Cesare*, Londres 20.2.1724. Graun, *Cesare e Cleopatra*, Berlin 1742. Haendel, *Radamisto*, Londres 1720. Rossini, *Aureliano in Palmira*, Romani, Sc. 26.12.1813, *Ciro in Babilonia*, Ferrare 14.3.1812. Métastase, *Adriano in Siria* : Caldara, Vienne 1731, cf. « La liberté d'expression », n. 18. Biber, *Arminio*, Raffaellini, Salzbourg 1691/2. Sarti, *Giulio Sabino*, Giovannini, Venise 1781.

<sup>64</sup> Mysliveček, *Medonte*, Da Gamerra, Rome 1780. Pacini, *L'ultimo giorno di Pompei*, Tottola, Naples 1825. Mozart, *Don Giovanni*, Da Ponte, Prague 1787. Gazzaniga, *Don Giovanni*, Bertati, Venise 1787. Righini, *Il convitato di pietra*, Porta, Prague 1776, I 2. Dargomijsky, *Kamiény Gost' (Le convive de pierre)*, Pouchkine, achevé par Cui et Rimski-Korsakov, Saint-Pétersbourg 1882.

après dissipation de l'imbroglio, intime à son fiancé, *Mais après le mariage, n'ayez plus de rendez-vous*, et il répond, galant, *Je n'en aurai qu'avec vous*. Valencienne répète, quand on s'y attendrait le moins, *Ich bin eine anständige Frau*<sup>65</sup>...

Il faut néanmoins peu de chose pour basculer du badinage au drame. D'après la ballade, la *Dame blanche d'Avenel* veille sur la fidélité des maris : *En tout lieu protégeant les faibles, et de son sexe ayant pitié, quand les maris sont infidèles, elle l'apprend à leur moitié. Halte là, époux inconstants, qui manquez à votre serment, la dame blanche vous regarde, la dame blanche vous entend*. Si les « femmes vengées » feignent l'infidélité pour ramener leurs maris à leurs devoirs, Marianne vexée par d'injustes soupçons se révolte et menace, *Monsieur mon mari, vous allez voir maintenant qui je suis ! Allez dire au seigneur Octave que j'ai à lui parler... Je saurai me venger cette nuit*. Laurette menace de même, *Avec cette sottise querelle, Vous voulez me mettre au regret De vous avoir été fidèle. Il ne faut pas m'exaspérer, Mon cher époux, Prenez garde à vous*. La vengeance de Marianne en reste à l'intention, comme restent virtuelles et moins tragiques les craintes de Milord Cockburn, *Je voulais bien que l'on trouve vous très aimable... Mais qu'en tous les lieux où je passe, en lorgnant vous avec audace, un galantin suive vos pas, non, non, goddam, je voulais pas*<sup>66</sup>. Mais c'est bien d'adultère qu'il s'agit dans *La Belle Hélène*, ou sur un autre ton dans *La Walkyrie*, d'adultère qu'Henri VIII ou Philippe Visconti accusent leur femme pour s'en défaire, c'est un adultère qu'à tort ou à raison Nello della Pietra, Otello ou Marino Falier<sup>67</sup> reprochent à leurs épouses. Épouses et fiancées trahies pardonnent et reconquièrent l'infidèle par la constance<sup>68</sup>, mais rares sont les maris cléments, tels Hariadeno qui après une fausse condamnation cède Erisbe à Ormino (qui s'avère être son fils perdu), ou Stiffelio et son « double » Aroldo, et surtout Maurice qui accepte l'enfant de sa femme (mais Marie a été plus violée que séduite) ; Manfredo aime si passionnément Fiora qu'il pardonnerait sans doute (il sait qu'on l'a forcée à l'épouser), mais son père Archibaldo a pris soin d'étrangler lui-même la jeune femme<sup>69</sup>. L'adultère de l'épouse, même involontaire<sup>70</sup>, suscite plutôt la vengeance et le meurtre de l'infidèle ou du rival<sup>71</sup>.

<sup>65</sup> Salieri, *La secchia rapita*, G. G. Boccherini, Vienne 1772. Isouard, *Les rendez-vous bourgeois*, Paris 1807. Lehar, *Die lustige Witve (La Veuve joyeuse)*, Vienne 1905.

<sup>66</sup> Boïeldieu, *La Dame blanche*, Scribe, OC 10.12.1825. Philidor, *Les femmes vengées*, Paris 1775. Sauguet, *Les caprices de Marianne*, Grédy d'ap. Musset, Aix-en-Provence 1954. Offenbach, *La chanson de Fortunio*, H. Crémieux et L. Halévy, BP 5.1.1851. Auber, *Fra Diavolo*, Scribe, Paris 28.1.1830.

<sup>67</sup> Donizetti, *Anna Bolena*, Romani, Milan 26.12.1830. Saint-Saëns, *Henry VIII*. Bellini, *Beatrice di Tenda*, Romani, Fen. 16.3.1833. Donizetti, *Pia de Tolomei*, Cammarano, Fen. 18.2.1837, rév. Sinigaglia 31.7.1837 et SC 30.9.1838. Verdi, *Otello*, Boito, Sc. 5.2.1887. Donizetti, *Marino Falier*, Bidera, Paris 12.3.1835.

<sup>68</sup> Métastase, *L'Olimpiade* : ci-dessus n. 13, *Adriano in Siria* : voir « La liberté d'expression », n. 23. D. Puccini, *Il Ciarlatano*, Buonavoglia, Lucques 1815, etc.

<sup>69</sup> Cavalli, *Ormino*, Faustini, Venise 1644. Verdi, *Stiffelio* ; Aroldo, Piave, Rimini 1857. Respighi, *Marie Victoire*, Guiraud, Rome 2004 (posth.). Montemezzi, *L'amore dei tre re*.

<sup>70</sup> Gomes, *A noite do castelo*, Fernandes dos Reis, Rio de Janeiro 1861 : Henrique passait pour mort. De même chez Cuyas, *La Fattuchiera*, on croyait Oscar mort.

<sup>71</sup> Mascagni, *Cavalleria rusticana*. Leoncavallo, *Pagliacci*, cp, Milan 1892. Monleone, *Cavalleria rusticana*, Leone, Amsterdam 1907. Schillings, *Mona Lisa*, Dovsky, Stuttgart 1915. Puccini, *Il Tabarro*, Adami, New-York 1918. Lazzari, *La Tour de feu*, Paris 1928. Capitanio, *Pasqua fiorentina*, etc.



## Le droit privé

Pire que l'adultère est la bigamie, sauf quand Athènes l'impose à ses citoyens pour relever la natalité. Elle est tragique dans les *Sophonisbe*, même quand l'usage impose un *lieto fine*. Tragique aussi pour le colonel Chabert, bien que la fin diffère de celle de Balzac : Chabert se suicide, mais sa femme Rosine, comprenant enfin la grandeur de celui qu'elle n'aimait pas, se tue à son tour<sup>72</sup>. Tragique encore dans l'intrigue parallèle moderne de la *Penelope* de Liebermann : le marquis Ercole, second mari de Pénélope, se suicide en apprenant le retour d'Ulysse (qui meurt lui-même avant de revoir Pénélope). Elle est bouffonne dans *Rita* : se croyant veuve, Rita s'est remariée; mais son second mari, qu'elle bat, la rendrait volontiers au premier, qui n'aspire qu'à récupérer son certificat de mariage pour le détruire et se remarier au Canada. Elle est évitée de justesse à Rosa, qui se croyait veuve, par le retour inopiné de Carlino. Elle est fausse dans les *Pourceaugnac*, pour le baron Ochs ou *Le postillon de Longjumeau* : Chapelou, remarié sans le savoir à celle qu'il a abandonnée au soir des noces pour faire carrière à l'Opéra, est accusé de bigamie, mais Madeleine le sauve en révélant sa véritable identité. *Épouser deux fois la même femme, ce crime-là n'est pas prévu*, conclut-elle généreusement<sup>73</sup>.

### *Dissolution du mariage*

Comment mettre un terme à un mariage devenu insupportable ? Par la répudiation pure et simple, sans explications de droit, dans les *Griselda*. Par une fausse nullité, que l'épouse rejetée refuse d'accepter, dans *Gemma di Vergy*, *L'indissolubil laccio Sciolto dal ciel dicesti*. Par une vraie nullité, bien qu'on parle de divorce, pour Stiffelio, marié sous un faux nom (dans la version révisée, *Aroldo*, la situation est incompréhensible, l'explication ayant disparu). C'est forcément la nullité qu'envisage Don Sallustio disant à la reine *Un divorzio vi salva, e agevole Cosa ottenerlo per voi sarà*. Serpilla parle de *discior il matrimonio, far il divorzio* ; Bacocco déguisé en juge répond, pédant mais précis, « *hoc est divisio tori* », *è termin da dottore, vuol dir separare il letto*. Quand Henri II d'Angleterre affirme ne plus supporter sa femme, le chœur compatit mais l'exhorte à la modération, *Se grave è tanto e orribile Il nodo tuo, si scioglia. Ma... Talvolta al ben del regno, Immola il proprio un Re*. Don Corbolone le jaloux, se croyant trompé par Gismonda, crie à son beau-père *Papa, divorzio*, mais le marquis répond *Cos'è questo divorzio ? Nuove bestialità ?* Peut-être est-ce l'une des modifications du livret lors des reprises de l'œuvre (sous divers titres), après l'introduction du divorce en France<sup>74</sup>. C'est un vrai divorce que réclame Xanthippe, piaillant *Ich will gescheiden sein !* Divorce aussi pour *il ricco Yamadori* à qui Butterfly rappelle ses

<sup>72</sup> Telemann, *Der geduldige Socrates (La patience de Socrate)*, Hambourg 1721. Caldara, *La pazienza di Socrate con due mogli*, Vienne 1731. Traetta, *Sofonisba*, Mannheim 1762 (tragique). Paër, *Sophonisba*, Bologne 1805 (*lieto fine*). H. W. von Waltershausen, *Oberst Chabert*, cp, Francfort-sur-le-Main, 12.1.1912.

<sup>73</sup> Donizetti, *Rita ou le mari battu*, Vaëz, Paris 7.5.1860 (posth.). Cagnoni, *Don Bucefalo*, Bassi, Milan 28.6.1847. Lully, *Monsieur de Pourceaugnac* (intermèdes pour Molière), Chambord 1669. Hasse, *Monsieur de Porsugnacco*, Naples 1727. F. Martin, *Monsieur de Pourceaugnac*, Amsterdam, 1963. R. Strauss, *Der Rosenkavalier*, III. Adam, *Le postillon de Longjumeau*, Leuven et Brunswick, OC 13.10.1836.

<sup>74</sup> Verdi, *Stiffelio*, *Aroldo*. Marchetti, *Ruy Blas*, D'Ormeville d'ap. Hugo, Sc. 3.4.1869. Orlandini, *Il marito giocatore e la moglie bacchetona*, av. 1715. Cherubini, *Il giocatore*, Florence 1775. Donizetti, *Rosmonda d'Inghilterra*, II 1. Cimarosa, *Il marito disperato*, Naples 1785.

multiples épouses, *L'ho sposate tutte quante E il divorzio mi francò* : en droit japonais, l'abandon de la femme vaut divorce. Et c'est bien un divorce que Napoléon impose au maréchal Lefebvre, puis lui interdit quand il a retrouvé en *Madame Sans-Gêne* la blanchisseuse qui faisait crédit à Bonaparte, *Quanto al vostro divorzio, il mio voler è questo : che tu la tenga sul tuo cor serrata, che tu ringrazi il Ciel che te l'ha data !* Calpigi et Spinetta demandent le divorce à Tarare, *Cette loi si douce et si sage, Qui fait tant d'heureux parmi vous, Du divorce l'antique usage, Daignez l'étendre jusqu'à nous* (Calpigi étant un eunuque, leur cas relèverait plutôt de la nullité). On divorce aisément dans le milieu parisien très mondain de *Si* : *Sposi alla maniera Tutta parigina Delle nozze fatte a sera, Del divorzio alla mattina*. Mais Julian remet à Blanka un faux document de divorce (*car ce n'est qu'ainsi qu'il pouvait sonder son cœur pour voir si une étincelle d'amour y brûlait encore*), Blanka le déchire et tous deux dansent enfin la *mazurka bleue* qu'un Polonais ne danse qu'avec une seule, pour laquelle il vit, pour laquelle il meurt. Le divorce peut sembler occasion de réjouissance : devant le tableau d'un festin, Balkis déclare *Un repas si joyeux ne pouvait être servi que pour la fête d'un divorce*<sup>75</sup>.

Les Corinthiens et leur roi semblent croire que les crimes de Médée annulent son mariage avec Jason (bien qu'elle les ait commis pour lui) ; Castiglia seul, pour Pacini, a l'idée de faire consulter les dieux qui tardent à répondre, *Non dee tal nodo rompersi ? Il ciel quel nodo, non maledi ?... Il prisco nodo disciolto sia, Medea, Giasone giammai mertò*. Nous avons même la discussion sur la garde des enfants : Jason prétend que Médée les corrompra, Médée répond *Vous en aurez bientôt qui vous seront plus chers*, chacun peut-être les réclame d'abord pour faire souffrir l'autre : une logique que Médée, par le meurtre, poussera jusqu'au bout<sup>76</sup>.

### La filiation

Nous trouvons des reconnaissances, au sens juridique du terme ou non, qu'il s'agisse d'enfants légitimes égarés ou volés, ou de bâtards parfois également perdus. Figaro retrouve ses parents, qui le légitiment par leur tardif mariage. La marquise reconnaît Marie comme sa fille, née d'un mariage clandestin, après l'avoir fait passer pour sa nièce. Simon Boccanegra « reconnaît » Maria/Amelia grâce à son médaillon et l'avoue pour sa fille. Le duc d'Albe et Montfort retrouvent leur fils grâce à la lettre posthume de leur ancienne maîtresse, qui a élevé l'enfant dans la haine de son père : il faut de terribles événements pour que le jeune homme se décide à prononcer *Mon père*, alors que celui-ci ne demande qu'à l'aimer. *L'affaire Makropoulos* tourne en partie autour d'un testament en faveur d'un fils illégitime. Altomaro s'efforce de faire de son petit-fils, bâtard reconnu du roi, l'héritier du trône. Le bâtard Hagen a chez les Gibichung une incertaine dignité qui entretient sa jalousie, mais Gunther se félicite que sa mère lui ait donné un frère si habile. Edmond est aigri par sa qualité de bâtard. Le calife découvre à temps qu'Adina est

<sup>75</sup> Telemann, *Der geduldige Socrates*. Puccini, *Madama Butterfly*, II. Giordano, *Madame Sans-Gêne*, New York 1915. Salieri, *Tarare (Couronnement de Tarare)*, 1790). Lehar, *Die Blaue Mazur*, L. Stein et Jenbach, Vienne 28.5.1920. Mascagni, *Si*, Lombardo et Franco, Rome 14.12.1919, I 12. Gluck, *La rencontre imprévue (Les pèlerins de La Mecque)*, III 8.

<sup>76</sup> Mayr, *Medea in Corinto*, Romani, Naples 1812(rév. Sc. 1823). Cherubini, *Médée*, F. B. Hoffman, Paris 1797(rév. avec récitatifs de Lachner, Francfort 1.3.1855 ; v. it., *Medea*, la plus connue, Zangarini, Sc. 30.12.1909). Pacini, *Medea*, Castiglia, Palerme 1843.

## Le droit privé

sa fille, évitant l'inceste et la condamnation d'une innocente (qui avait pour lui une obscure affection mais refusait de l'épouser). On discute beaucoup autour du bébé « Romulus », déposé de nuit chez Celestus ; le maire Babenhausen, ignorant qu'il est l'enfant de sa fille Gertrude, est persuadé qu'il est le bâtard de Franz Wolf, l'ami de Celestus, et de Martha, sœur de Celestus ; Celestus furieux veut confier l'enfant aux autorités, *I want to tell you that you are going to draw up a legal paper this very night, declaring that the baby, meaning nothing to us, will be turned over to the proper authorities in the town* ; Babenhausen rétorque *That can't be. It's too late. Just as the law says, those who wish to keep a child must prove it belongs to them, likewise, the law says : those who wish to get rid of a child must prove it does not belong to them*. Finalement, Gertrude ayant avoué épousera son Conrad, légitimant le bébé ; Martha et Wolf s'avouent enfin leur amour et se marient aussi<sup>77</sup>.

Parfois la reconnaissance officielle ne se fait pas, dans l'intérêt de l'enfant. La marchande d'oranges Zerline arrive à Palerme en cherchant sa fille, *Ô ma fille, ô trésor Pour qui j'ai voulu vivre, Où te trouver, hélas !* Après l'avoir retrouvée et avoir favorisé son brillant mariage, elle refuse de se faire connaître pour ne pas gêner la jeune femme par son humble origine<sup>78</sup>.

La bâtardise peut être rappelée crûment. Si la Marie Stuart de Coccia se borne à évoquer *l'incerto padre* d'Élisabeth, celle de Donizetti jette au visage de sa rivale le *Vil bastarda* que la Malibran chanta à Milan malgré les censeurs. Adonis rappelle sa tragique naissance, *Naci bastardo embrion, maldecido de mis padres*. Mordred qualifie Arthur de *bastard and lowly-born boy* et Morgane s'indigne, *Will ye crown a bastard sorcery begot ?* Don Pistacchio, n'arrivant pas à identifier sa vraie fiancée, s'inquiète d'avance, *Se per sorte son costretto A pigliar la moglie incerta, Ho timor d'aver anche incerti i figli*. Hamilton découvre l'amour de sa femme pour le régent et doute soudain de la légitimité de son fils, *E non potrei, Le mie vendette abbandonando a Dio, Col figlio mio fuggir ? Col figlio... mio ?* La bâtardise est fréquente chez Siegfried Wagner, accompagnée souvent d'infanticides. Plus difficile encore pourrait être la situation des enfants issus d'un inceste involontaire. Ils ne sont cependant pas rejetés : Thésée donne sa fille à Polynice et il paraît normal de marier Antigone<sup>79</sup> ; la naissance d'Adonis n'empêche pas ses amours tragiques avec Vénus, chantés par Torrejon y Velasco, Desmarets ou John Blow.

---

<sup>77</sup> Mozart, *Le Nozze di Figaro*. Donizetti, *La fille du régiment*, Vernoy de Saint-Georges, Paris 1840. Verdi, *Simon Boccanegra*, Piave d'ap. Gutierrez, Fen. 1857, rév. Boito Sc. 1881. Donizetti, *Le duc d'Albe*, Scribe, cp 1838, achevé par Salvi (v. it. Zanardini), Rome 12.3.1882. Verdi, *Les Vêpres siciliennes*, Scribe, Paris 1855 (Scribe donna à Verdi le livret abandonné par Donizetti, avec de menus changements). Janacek, *Vec Makropulos (L'Affaire Makropoulos)*, cp, Brno 18.12.1926. Haendel, *Sosarme*, Londres 1732. Wagner, *Götterdämmerung*. Reimann, *Lear*. Rossini, *Adina*, Bevilacqua-Aldobrandini, Lisbonne 12.6.1826. Louis Karchin, *Romulus*, B. Shaw d'ap. Dumas, Théâtre du Guggenheim Museum 20.5.2007.

<sup>78</sup> Auber, *Zerline ou la marchande d'oranges*, Scribe, Paris 1851.

<sup>79</sup> Coccia, *Maria Stuart, regina di Scozia*, d'ap. Schiller, Londres 7.6.1827. Donizetti, *Maria Stuarda*, Bardari d'ap. Schiller, cp Naples 1834, cr. Sc. 30.12.1835. Torrejon y Velasco, *La purpura de la rosa*, Calderon, Lima 9.10.1701, sc. 1 (Adonis est né de l'inceste de Myrrha avec son père Cinyras). Albeniz, *Merlin*, cp 1898, cr. Barcelone (abrégé, en espagnol) 1950, cr. int. (v. o. angl.), Madrid 1998. Cherubini, *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, Livigni, Venise 1783, II 3. Mercadante, *Il Reggente*, III 1. Siegfried Wagner, *Der Kobold*, Hambourg 1904, *Schwarzschanenreich*, Karlsruhe 1918, *Der Schmied von Magdebourg*, 1920. Sacchini, *Œdipe à Colone*, Guillard, Versailles 4.1. 1786. Traetta, *Antigona*, Coltellini, Saint-Pétersbourg 1772 (avec *lieto fine*).

## Marie-Bernadette Bruguière

L'adoption est rare et souvent informelle, voire symbolique. Teresa semble avoir effectivement adopté Amina. Mais quand le comte Orlando évoque *Fernando, que adotei por filho*, il veut dire qu'il l'a traité comme un fils. Justinien promet à Bélisaire mourant de traiter ses enfants comme s'ils étaient les siens, *Lor padre sarò*. Le roi de Hongrie se proclame frère et fils adoptif des Hunyadi et de leur mère, pour rendre hommage à la famille<sup>80</sup>.

Les enfants doivent aux parents respect, obéissance et assistance. Beaucoup s'acquittent de ces obligations<sup>81</sup>, mais il y a des exceptions : la docilité et les bonnes résolutions de Sophie s'évanouissent comme bulles de savon devant la grossièreté d'Ochs et le charme d'Octavian. L'opéra n'ignore pas qu'il existe en famille une obligation d'aliments réclamée par Hypsipyle, *Se legge di natura Obliga agl'alimenti anco le fiere, Fa che mano pietosa Gli somministri almen vitto mendico, E non soffrir ch'i tuoi scetrati figli, Per la fame languenti, Spirin l'alme innocenti*. Ni qu'il existe une obligation d'assistance rappelée par Polynice, *Que je sois de tes pas le compagnon fidèle, Pour soulager mon père en ses pressants besoins J'aurais bien plus de force et j'aurais tout ton zèle*. L'obligation peut être accomplie de mauvais gré : Friedelind explique à l'ermite que son père ne l'aime pas (et croit, à juste titre, qu'il n'est pas son vrai père), *Il me nourrit parce qu'il le doit, mais il aimerait mieux me voir mourir de faim*<sup>82</sup>.

### OBLIGATIONS ET BIENS

Les contrats sont abondamment traités. Les biens se prêtent moins à la mise en musique, mais ont néanmoins leur part.

#### Les obligations

Unilatéraux ou synallagmatiques, les contrats concernent le droit privé mais ont souvent un effet politique, même hors du « contrat social ».

#### Contrats unilatéraux

Vœux ou serments peuvent présenter des aspects politiques, en particulier par les abus de pouvoir et les injustices qui peuvent en résulter.

Les serments sont souvent imprudents et trop tard regrettés, tel celui du Soleil à Phaéton, *Quoi que vous puissiez demander, Je promets de vous l'accorder, C'est toi que j'en atteste, Fleuve noir et funeste, Styx, ô Styx, dont le nom attesté par les dieux Rend leurs serments inviolables*. Celui de Jupiter à Sémélé est aussi prêté par le Styx, *Fleuve affreux qui défends l'empire de Pluton, De mes serments attestés par ton nom Fais-moi des lois irrévocables, ou By that tremendous flood I swear, Ye Stygian waters hear, And thou Olympus shake, In witness to the oath I take* ou encore *por el lago infernal del reyno obscuro*. Jupiter jure à Junon une nouvelle fidélité par les *Noires ondes du Styx*. *Per l'acque inviolabili di Stige*, l'Amour prisonnier des Héroïdes jure à Apollon de ne plus lancer que des flèches d'or. Le

---

<sup>80</sup> Bellini, *La sonnambula*. Gomes, *A noite do castelo*. Donizetti, *Belisario*, Cammarano, Fen. 4.2.1836, III 8. Erkel, *Hunyadi Laszlo*, Egressy, Budapest 27.1.1844.

<sup>81</sup> Voir « Opéra, Nature et Droit ».

<sup>82</sup> R. Strauss, *Der Rosenkavalier*, II. Cavalli, *Giasone*, III 21. Sacchini, *Œdipe à Colone*, III. Siegfried Wagner, *Der Schmied von Magdebourg*, 1920.

## Le droit privé

serment d'Hérode à Salomé a été souvent mis en musique, et les versions de *Phèdre* rappellent celui de Neptune à Thésée. Danaüs prête un solennel serment de réconciliation tout en méditant sa vengeance. Agnès jure de ne pas épouser l'assassin de son père, Artémise de ne pas se remarier tant que Mausole n'est pas vengé, Elsa fait à Lohengrin un serment de discrétion vite violé. Caritea promet sa main à qui lui donnera la tête de Don Diego, qui a tué en duel Pompeo qu'elle aimait ; Diego (qu'elle ne reconnaît pas) la sauve et sauve le royaume avant de lui offrir sa tête ; finalement éprise de lui, elle pardonne et l'épouse. L'armée de Vasa jure guerre et vengeance contre Christian de Danemark. Edgar Aubry promet, en souvenir d'une ancienne amitié, de ne pas révéler avant une heure que Ruthven est un vampire, et le regrette amèrement quand Davenaut exige que Malwina épouse Ruthven ; il gagne cependant quelques instants et crie la vérité quand une heure sonne, évitant le châtement du parjure, devenir vampire à son tour. Gustavo jure, pour venger son fils Svenno, de donner sa fille à qui lui apportera la tête de Faramondo : devenu l'ami de celui-ci qui l'a sauvé, il voudrait se délivrer de ce serment, bien que Faramondo offre noblement sa tête ; heureusement, il découvre que Svenno n'était pas son vrai fils (il y a eu échange d'enfants) : il n'a donc pas de devoir de vengeance et peut donner Rosimonda à Faramondo, à la joie de tous. Armide au camp d'Égypte promet sa main à celui qui tuera Renaud, mais sa vengeance ne s'accomplira pas. Servatius a donné son *verbum nobile* (équivalent d'un serment) de marier sa fille à Michal, fils de son ami Martin ; découvrant qu'elle aime Stanislas, il proclame, par un second *verbum nobile*, que les deux amoureux ne se marieront pas ; quand on apprend que Stanislas n'est autre que Michal, Servatius n'est libéré de son dernier *verbum* que par l'astuce de sa fille : ce *verbum* concernait Stanislas, non Michal, et tout s'arrange<sup>83</sup>.

Relevons le vœu de vengeance d'Électre, le vœu de suicide de Cassandre et de ses compagnes, le vœu de croisade des chefs lombards ou du comte de Toulouse. Le vœu peut être conditionnel : Vito fait pour guérir un vœu curieux, *Io voto ti fo' Che una donna perduta sposerò, Strappandola al peccato* ; il s'efforce de racheter Cristina, qui s'éprend de lui mais retourne à sa vie d'autrefois, car elle sent qu'il ne peut oublier Amalia. Clovis demande la victoire pour se convertir<sup>84</sup>. Jephté fait vœu, s'il est vainqueur, de sacrifier la première personne qu'il rencontrera (ce sera sa

---

<sup>83</sup> Lully, *Phaéton*, 1683, IV 2. M. Marais, *Sémélé*, IV 3. Eccles, *Semele*, III 4. Haendel, *Semele*, III 4. Lites, *Jupiter y Semele*, Cañizares, Madrid 9.5.1718. Lully, *Isis*, V 3. Cavalli, *Egisto*, Faustini, Venise 1643. Stradella, *San Giovanni Battista*, abbé Ansaldo, Rome 1675. J. J. Fux, *La Fede sacrilega nella morte del Precursor San Giovanni Battista*, Pariati, Vienne, carême 1714. R. Strauss, *Salomé*, H. Lachmann d'ap. O. Wilde (1891), Dresde 9.12.1905. Antoine Mariotte, *Salomé*, Wilde (abrégé), Lyon 20.10.1908. Rameau, *Hippolyte et Aricie*, abbé Pellegrin d'ap. Racine (*Phèdre*, 1677), Paris 1.10.1733 rév. 11.9.1742. Traetta, *Ippolito ed Aricia*, Frugoni, Parme, 1759. Paisiello, *Fedra*, Salvini, Naples 1788. Mayr, *Fedra*, Romanelli, Sc. 26.12.1820. Salieri, *Les Danaïdes*, Leblanc du Roulet et Tschudy, Paris 26.4.1784, I 1. Brendler et le prince Oscar de Suède, *Ryno*, Stockholm 1834. Cavalli, *Artemisia*, Venise 1657. Wagner, *Lohengrin*, Weimar 1850. Mercadante, *Caritea, regina di Spagna*. Naumann, *Gustaf Vasa*, Kellgren, Stockholm 19.1.1786, II 4. Marschner, *Der Vampyr*, Wohlbrück, Leipzig 1828. Pollarolo, *Faramondo*, A. Zeno, Venise 1699. Haendel, *Faramondo*, an. (rév. Zeno), Londres 3.1.1738. Vivaldi, *Armida al campo d'Egitto*, Palazzi, Venise 1718 (rév. 1720, *Gl'inganni per vendetta*). Moniuszko, *Verbum nobile*, Checinski, Varsovie 1.1.1861.

<sup>84</sup> Haeffner, *Electra*. R. Strauss, *Elektra*. Berlioz, *Les Troyens*. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Sc. 1843, *Jérusalem*, Paris 1847. Giordano, *Mala Vita*, Daspuro, Rome 21.2.1892. Caldara, *La conversione di Clodoveo*, Rome 1715. Bizet, *Clovis et Clotilde*, ct, 1857.

filles) ; le dénouement peut être adouci, la jeune fille sera consacrée à Dieu et non plus sacrifiée. Pour sa vengeance, Issachar pense à Jephthé et interroge Dieu avant son vœu, *Tu di sangue terribile un voto forse chiedi ad un core paterno ?... Se il chiegga di Giuda l'onore, pur fia spenta la figlia da me*. Pour sa propre survie, et non plus celle d'un peuple, Idoménée fait le même vœu, dont son fils est victime ; Neptune en exige l'accomplissement chez Campra, tandis que peuple et prêtres s'en choquent chez Mozart<sup>85</sup>.

Très courants sont les vœux de consécration à la divinité, volontaires ou non ; les diverses *Vestales* semblent y avoir été contraintes par leurs pères. Ero y est forcée, pour sauver Leandro, par le roi des sacrifices Ariofarne, qui la convoite. On peut être délié d'un vœu ; il y faut un miracle dans *La Vestale : Le ciel, par un miracle, manifeste ses volontés... Vesta d'une chaîne austère délivre sa prêtresse et la rend à tes vœux*. Norma libère elle-même Adalgisa, *Dai voti tuoi ti libero, I tuoi legami io frango*. Scindia, épris de sa nièce Sitâ, ordonne à Timour, grand-prêtre d'Indra, de *la relever aujourd'hui de ses vœux*, mais *Le roi seul a ce droit* ; le roi Alim délivre Sitâ, mais non pour Scindia, car il l'aime et vient la voir chaque soir dans le temple : *Toute humaine puissance Cède devant le roi* ; mais le grand-prêtre lui rappelle que *l'amour profanant cette enceinte sacrée... est un crime Et Dieu veut qu'on l'expie* : il devra aller combattre. Cristoforo délie Lucia de ses vœux, *Dio che la prece del giusto accoglie, ... Or pel mio labbro, Lucia, ti scioglie*. Parmi les prêtresses qui ont fait vœu de chasteté, Leila seule viole un vœu fait librement à l'acte précédent. Mais Mita, religieuse par remords, finit par décider de fuir le couvent, *ce cachot sombre*, et de rejoindre son amant<sup>86</sup>. Les vœux religieux forcés sont condamnés quelle que soit la religion, qu'il s'agisse de Manon, d'Aricie, des Vestales ou de Briséis que sa mère, pour guérir, consacre de force au Christ<sup>87</sup>. Les vœux religieux non souhaités sont parfois empêchés par l'autorité supérieure. Angèle, que des raisons politiques devaient faire désigner comme abbesse, est libérée au moment de prononcer ses vœux par le changement d'avis de la reine (et les intrigues de la sœur Ursule) : *Notre auguste souveraine la reine ne veut pas que je sois votre abbesse... Et par son ordre exprès À sœur Ursule je remets Ce titre et le pouvoir suprême... On m'ordonne aujourd'hui même d'avoir à choisir un époux*. Dans la version italienne de ce *Domino noir*<sup>88</sup>, Estella de Salamanca y Toboso a été envoyée au couvent par sa sœur et son beau-frère, qui veulent sa fortune : *Sappiam ch'una pinguissima Eredità possiede*, commente le chœur (III 5). Mais, soit que la

<sup>85</sup> Carissimi, *Jephthé*, en latin, Rome 1645/50. Montéclair, *Jephthé*, Pellegrin, Paris 28.2.1732. Haendel, *Jephtha*, Morell, Londres 26.2.1752. Mayr, *Il sacrificio di Jefte*, Foppa (d'ap. *Seila* du jésuite Granelli), Forli 1795. Apolloni, *L'Ebreo*, (d'ap. Bulwer-Lytton, *Leila or The Siege of Granada*, 1838), Venise 1865. Campra, *Idoménée*, Danchet, Paris 12.1.1712 et 5.4.1731. Mozart, *Idomeneo*, Varesco, Munich 29.1.1781.

<sup>86</sup> Spontini, *La Vestale*, Paris 1807 (et ses imitations, cf. « La majesté de Rome »). Bottesini, *Ero e Leandro*, Boito, Turin 11.1.1879. Bellini, *Norma*, Romani, Sc. 1831. Massenet, *Le Roi de Lahore*, Gallet, Paris 27.4.1877. Petrella, *I promessi sposi*, Ghislanzoni d'ap. Manzoni, Lecco 1869. Ponchielli, *I promessi sposi*, an., Crémone 30.8.1856, rév. Praga, Milan 4.12.1872. Bizet, *Les pêcheurs de perles*, Cormon et Carré, Paris 30.9.1863. Siegfried Wagner, *Die Friedensengel*, cp 1914, cr. 1926.

<sup>87</sup> Massenet, *Manon*, Meilhac et Gille, OC 19.1.1884, I 8. Puccini, *Manon Lescaut*, Oliva, G. Ricordi, Illica, Giacosa et Praga, Turin 1.2.1893, I. Rameau, *Hippolyte et Aricie*, I 5. Traetta, *Ippolito e Aricia*. Spontini, *La Vestale*. Massenet, *Roma*, III. Chabrier, *Briséis*, Mikhaël et C. Mendès, Paris 1897 (d'ap. Goethe, *La Fiancée de Corinthe*, d'où sont tirés divers opéras, Duprato, *La fiancée de Corinthe*, Paris 1867, Busser, *Noces corinthiennes*, 1922).

<sup>88</sup> Auber, *Le Domino noir*, Scribe, Paris 2.12.1837. Lauro Rossi, *Il Domino nero*, Rubino, Milan 1.9.1849.

## Le droit privé

reine ait appris l'équipée de la jeune fille au bal de la cour, soit qu'Adolfo ait joué de son énigmatique influence (*Chi questo vel vi dava, Libera vi farà*, III 4), l'ordre royal porte *Sua Maestà ha decretato Ch'Estella di Salamanca y de Toboso Lasci il convento e cerchi uno sposo* (III 6), réalisant l'espoir exprimé un peu plus tôt par Estella, *La Regina mi scoperse. Ebbene, Ella che mi legò, che mi costrinse Ad accettar questa, che ormai disdegno, Sede d'imperio, infrangerà, lo deve, Il mio solubil voto* (III 1). Marie et Louise devaient devenir religieuses par la volonté de Richelieu, mais un ordre du roi leur permettra d'épouser Gontran et Brissac. Manuel prend soin de préciser que la jeune fille dont il s'est épris et qui vit dans un couvent n'a pas prononcé de vœux : *le couvent est pour elle un refuge et non une tombe*<sup>89</sup>. Le *Couronnement de Tarare* supprime les vœux religieux à la demande des « bonzes et vierges bramines »<sup>90</sup>, *Du culte de Brama prêtres infortunés, À vivre sans bonheur sommes-nous condamnés ?* Tarare proclame *De tant de retraites forcées Que les barrières soient brisées ! Que l'hymen, par ses doux liens, Leur donne à tous des jours prospères ! Peuples ! Les vrais citoyens, Ce sont les époux et les pères*. Mais la « liberté » est imposée aux Carmélites, qui mourront pour être restées fidèles à leurs vœux<sup>91</sup>.

### *Contrats synallagmatiques*

Quels que soient le contrat et les co-contractants, le consentement doit être libre et Méphistophélès confirme *Il signa librement*. Le dol est condamné : *Perchè volgersi all'arte ? No, non fu mai la frode patto d'anima grande*, proteste Tazio quand Curzio passe avec Tarpeia le pacte de trahison. L'objet du contrat peut être étrange et pas toujours dans le commerce : l'anneau des fées, l'épouse de Geronio convoitée par le Turc. Il peut être banal mais réserver des surprises : *une petite maison dans la grand'rue, avec chambre, et cuisine, salle de bains, living-room, « pipi-room », et placard à balais* ; l'inoffensif placard recèle une encombrante locataire sans titre<sup>92</sup>. Le refus d'exécution peut prendre des formes bouffes : aux demandes d'honoraires de Pathelin, L'Agnelet oppose le même *Bêê !* qu'aux questions du juge. L'unique rôle *buffa* de Bellini est un débiteur récalcitrant et fugitif. Les chanteurs ambulants de Donizetti, privés de subvention, fuient l'auberge sans payer. Le non-paiement du loyer revient dans les deux *Bohème*. Et on oublie souvent que « l'éclat de rire de Manon Lescaut » est le refrain d'une chanson par laquelle elle paie la note d'auberge. Le *poeta disperato* s'efforce de payer par ses vers et à défaut voudrait bien filer sans payer. Même le diable (ou surtout lui ?) n'inspire guère confiance comme débiteur. La preuve de l'exécution peut être difficile : Sir Robert meurt avant de signer la quittance de Steenie, qui devra aller la chercher aux enfers. La patience du créancier peut s'épuiser : Dolorès, apprenant le prochain mariage de son séducteur, proteste *Saldar debes antes la deuda que tienes con esta infelice*. Le pape exige que Cellini lui livre sa statue le soir même, sinon *dès ce soir tu seras pendu*. Le créancier ne néglige pas de prendre des sûretés :

<sup>89</sup> Varney, *Les Mousquetaires au couvent*, Ferrier et Prével, BP 16.3.1880. Fibich, *La fiancée de Messine*.

<sup>90</sup> Allusion à la suppression des ordres monastiques par la Constituante le 16 février 1790.

<sup>91</sup> Poulenc, *Dialogues des Carmélites*.

<sup>92</sup> Berlioz, *La Damnation de Faust*. Giacomo Puccini l'Ancien, *La confederazione dei Sabini con Roma*, Lucques 1765. Kalomiris, *To Dakhtilis tis Manas (L'Anneau de la Mère)*, Athènes 8.12. 1917. Rossini, *Il Turco in Italia*. Landowski, *La sorcière du placard à balais*, 1983 (opéra pour enfants).

Wotan et Mime s'engagent mutuellement leur tête et on connaît le rôle fatal du cor remis par Ernani à Silva ; Ankaström donne son fils en otage à Ribbing et Dehorn en entrant dans leur complot, *Mon fils, mon seul enfant ! Prenez, il est à vous, Et si je vous trahis, qu'il tombe sous vos coups !* Renato fera de même. Le marquis donne en gage son anneau nuptial, *Pour que nul ne dise que je doute De la vertu de ma Grisélidis, Pour gage prends ce sceau.* Eupatore et Farnace, avant de signer un traité, échantent des gages inhabituels : Eupatore : *Di Mitridate in pegno offro la testa* -Farnace : *Io la parola mia* -Antigono : *Sola non basta* -Farnace : *E quella ancor della regina* -Eupatore : *È poco* -Farnace : *Cosa vuoi di più ?* -Eupatore : *De' popoli il consento* -Farnace : *Io sono il re* -Eupatore : *Ma i popoli il tuo regno* -Farnace : *E il regno mio da la mia man dipende* -Eupatore : *Non t'adular, monarca, L'universal volere è il tuo sovrano* -Farnace : *D'universal voler vi sia argomento Pubblico giuramento*<sup>93</sup>.

Les contrats synallagmatiques peuvent être passés avec la divinité<sup>94</sup>. On pense à l'Alliance de l'Ancien Testament, domaine de l'oratorio ou de l'*azione sacra*, plus rarement de l'opéra. Mais un tel contrat n'est pas l'apanage du monothéisme : il est des divinités poliades antiques et païennes. Saints ou démons interviennent dans des contrats plus ou moins explicites.

Dans l'univers lourd de la *Tétralogie* wagnérienne, les dieux ne sont pas tutélaires, mais Wotan, bien qu'il manque souvent à son rôle, est le gardien des pactes, symbolisés par les runes de sa lance, *maître en vertu des pactes, je me retrouve esclave des pactes*<sup>95</sup>. Tout au long du *Ring* se succèdent ces contrats, avec pour objet ultime le pouvoir, ses symboles et ses instruments, le Walhalla ou l'Anneau, du contrat entre Wotan et les géants à l'accord pour le meurtre de Siegfried entre Brünnhilde, Gunther et Hagen<sup>96</sup>.

Souvent, des magiciens ont passé des pactes avec les puissances infernales, pour obtenir un pouvoir politique ou à conséquences politiques. Telle est Médée : en Colchide le sort du pays dépend de ses sortilèges en faveur de Jason<sup>97</sup>. À Corinthe<sup>98</sup>

<sup>93</sup> Bazin, *Maître Pathelin*, Paris 1856. Bellini, *Adelson e Salvini*, Tottola, 1<sup>ère</sup> version, Naples 12/13.2.1825 (rév. 1826 ou 1828). Donizetti, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, Milan 20.4.1831. Puccini, *La Bohème*, Turin 1.2.1896. Leoncavallo, *La Bohème*, Fen. 6.5.1897. Auber, *Manon Lescaut*, Scribe, OC 23.2.1856. Morlacchi, *Il poeta disperato*, Florence 1807. L. Ricci, *Il Diavolo condannato nel mondo a prender moglie*, Tottola, Naples 30.1.1827. J.M. Gomis, *Le Revenant*, Calvimont, OC 31.12.1833. Breton, *Dolores*, Madrid 1895. Berlioz, *Benvenuto Cellini*, Barbier et de Wailly, Paris 10.9.1838. Wagner, *Siegfried*. Verdi, *Ernani*, Fen. 9.3.1844. Auber, *Gustave III*, Scribe, Paris 27.2.1833, IV 2. Verdi, *Un ballo in maschera*, Somma, Rome 17.2.1859. Massenet, *Grisélidis*, Silvestre et Morand, OC 20.11.1901, I 4 (voir aussi Weber, *Euryanthe*). A. Scarlatti, *Mitridate Eupatore*, G. Frigimelica Roberti, Venise 5.1.1707, II 4 (pour compliquer le débat, Eupatore n'est autre que Mitridate, offrant donc sa propre tête ; Antigono, l'autre ambassadeur, est l'épouse de Mitridate, Issicraté, qui l'assiste dans sa vengeance et la reprise de son trône contre Farnace l'usurpateur ; enfin, *la regina* est Stratonica, mère de Mitridate, meurtrière de son mari et remariée à Farnace !).

<sup>94</sup> La question est détaillée dans « Religion, politique et droit ».

<sup>95</sup> Wagner, *Die Walküre*, cp, Munich 26.6.1870, II. Voir Y. Mausen, « Der durch Verträge ich Herr, den Verträgen bin ich nun Knecht. Le modèle du gouvernement contractuel dans l'Anneau du Nibelung de Richard Wagner », *Le Droit figure du politique, Études offertes au professeur M. Miaille*, Montpellier 2008, II, p. 45-61.

<sup>96</sup> Wagner, *Rheingold*, Munich 22.9.1869 ; *Das Götterdämmerung*, Bayreuth 17.8.1876.

<sup>97</sup> Cavalli, *Giasone*, Cicognini, Venise, 1649.

<sup>98</sup> Marc-Antoine Charpentier, *Médée*, Th. Corneille (d'ap. la tragédie de son frère), Paris 4.12.1693 ; Cherubini, *Médée* ; G. S. Mayr, *Medea in Corinto*.



## Le droit privé

sa vengeance a des causes privées, la trahison d'un époux et d'une rivale, mais touche toute la cité par la mort du roi. À Athènes, éprise en vain de Thésée, elle le fait passer aux yeux d'Égée (qui ignore sa véritable identité) pour un traître qui veut usurper le trône ; chez Spontini<sup>99</sup>, sa passion pour Thésée a disparu, elle ne cherche qu'à conserver son pouvoir d'épouse d'Égée ; toujours, elle fait appel à l'enfer auquel un pacte la lie. Calypso recourt à des puissances infernales<sup>100</sup>. Armide s'accorde avec les enfers pour détourner les Croisés de leur devoir : *Contre mes ennemis, à mon gré je déchaîne Le noir empire des Enfers ; Io con note tremende Pur forzai quell'abisso A scior in chiaro suon distinti accenti, Ed a mie brame ardenti Rispose in tuono amico* ; sortant des enfers, Astarotte et les démons répondent, *Alla voce d'Armida possente Acheronte varcammo e Cocito... Il secondarla, o numi, Non fia lieve per noi ? Nell'opre nostre Il re dell'ombra affida, Per noi tremi Goffredo, esulti Armida*<sup>101</sup>.

Dans d'autres contrats à caractère politique plus net, les dieux ne sont que témoins ou garants. Le contrat entre un roi et son peuple est évoqué en 1701 par *La Purpura de la Rosa* de Torrejon y Velasco, premier opéra écrit en Amérique, fêtant à Lima les dix-huit ans de Philippe V d'Espagne : l'allusion est dans le prologue, ajouté au texte de Calderon<sup>102</sup> pour saluer le nouveau règne, *La siempre invencible España la corona le ofreció, porque a su obediencia diese quilates su obligacion*. L'engagement du souverain envers son peuple est partie intégrante d'*Artaserse*<sup>103</sup>. À son intronisation, le roi des Perses Artaxerxès s'engage, en une sorte de serment du sacre adressé au peuple et non aux dieux, à respecter les lois de son peuple : *A voi, popoli, io m'offro non men padre che re. Siatemi voi più figli che vassalli. Sara del regno mio soave il freno. Esecutor geloso delle leggi io sarò. Perché sicuro ne sia ciascun, solennemente il giuro* Prenant les dieux à témoins, le roi boit une coupe sacrée, dans une véritable ordalie (le traître Artaban empoisonne la coupe mais tout est révélé à temps) : *Lucido dio per cui l'april fiorisce, per cui tutto il mondo e nasce, e muore, volgiti a me ; se il labbro mio mentisce, piombi sopra il mio capo il tuo furore, languisca il viver mio, come languisce questa fiamma al cader del sacro umore, e si cangi, or che bevo, entro il mio seno la bevanda vital tutta in veleno*<sup>104</sup>.

---

<sup>99</sup> Lully, *Thésée*, Quinault, Saint-Germain-en-Laye 11.1.1675 ; Gossec, *Thésée*, Chédeville d'ap. Quinault, Paris 1782 ; Haendel, *Teseo*, Haym d'ap. Quinault, Londres 10.1.1713. Spontini, *Teseo riconosciuto*.

<sup>100</sup> Destouches, *Télémaque et Calypso*, abbé Pellegrin, Paris 29.11.1714, I 6.

<sup>101</sup> Lully, *Armide*, Quinault, Paris 15.2.1686, I, 2. Même liv. Gluck, *Armide*, Paris 23.9.1777. Haendel, *Rinaldo*, Giacomo Rossi, Londres 24.2.1711, I, 5. Rossini, *Armida*, Schmidt, SC 11.11.1817, II, 1. L'Armide de Jommelli (*Armida abbandonata*, De'Rogatis, Naples, SC 30.5.1770) n'invoque les puissances infernales (II, 12) que pour venger son amour déçu.

<sup>102</sup> Liv. Calderon ( sur les amours de Vénus et Adonis) pour Hidalgo (la musique semble perdue) à l'occasion des noces de Louis XIV et de l'infante Marie-Thérèse en 1660.

<sup>103</sup> Métastase, *Artaserse*. Voir les diverses versions dans « La liberté d'expression », n. 13.

<sup>104</sup> Terradellas, *Artaserse*, Venise 1744, III 8. Arne, *Artaxerxes*, Londres, CG 2.2.1762 : *To you, my People, much belov'd, I offer Myself, not less a Father than a King : Your native Rights, your Customs, and your Laws, With zealous Care I ever will maintain, And raise up Treasure in my People's Hearts. Resplendant Gods ! by whom sweet April blooms, Thou genial Beam, that warms us and enlightens , Look awful down : and if my teach'rous Lips have utter'd Falsehood, may this wholesome Draught change, as it passes, into deadly Poison.*

Garzia de Castille jure *Amor di padre al regno* et demande aussi que la coupe sacrée l'empoisonne s'il ment<sup>105</sup>.

On élit des souverains, dès l'opéra baroque : au début d'*Antigona*<sup>106</sup>, la mort des deux fils d'Œdipe oblige les Thébains à choisir un nouveau roi et Créon les y invite : *E voi fedeli a' vostri giuramenti, Al sangue de' vostri re, Grati agli Dei, Scegliete, Tebani, a riempir l'antica sede E di Cadmo e di Laio Un degno erede.* Comme Créon devait s'y attendre, Adrasto propose aussitôt son nom en lui présentant la couronne, *Ah, chi di te più degno, Chi più grande di te ! Tu germe illustre della stirpe real, Tu della patria il più fido sostegno, L'ornamento maggior. Del comun voto interprete fedel, Su la tua fronte depongo il regal serto. Il pegno fia del pubblico riposo, della pubblica speme.* Créon, modeste, attend la prompte approbation du chœur : *Regni lunghi anni felici... Tu sarai nel nuovo stato Il terror de' tuoi nemici E de' sudditi l'amor.* Créon alors prend la couronne et la pose lui-même sur sa tête, *Cedo al pubblico voto E ascendo un trono Che ancor gronda di sangue.* Tarare<sup>107</sup> se fait plus longuement prier : Atar, en se suicidant, lui a légué avec dédain le trône, qu'il refuse ; mais il est encore enchaîné, Urson en profite pour lui faire une douce violence et le couronner au nom du peuple, *Par mes mains le peuple entier Te fait son noble prisonnier, Il veut que de l'État tu saisisse les rênes. Si tu rejetais notre foi, Nous abuserions de tes chaînes Pour te couronner malgré toi ; le grand prêtre Arthenée, prudent, appuie ces vœux, Tarare, il faut céder... Leurs désirs sont extrêmes..., Sois donc le roi d'Ormus.* Tarare cède enfin, *Enfants, vous m'y forcez, je garderai ces fers, Ils seront à jamais ma royale ceinture. De tous mes ornements devenus les plus chers, Puissent-ils attester à la race future Que, du grand nom de roi si j'acceptai l'éclat, Ce fut pour m'enchaîner au bonheur de l'État.* Le contrat est un peu forcé, mais le consentement de Tarare est donné ; parmi les retouches faites par Beaumarchais à mesure que la Révolution avançait, le couronnement ajouté en 1790 souligne plus nettement encore ce nouveau caractère contractuel d'une monarchie constitutionnelle.

Curieusement, l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle, du moins ce qu'on en connaît, s'est peu intéressé à ce thème. Les rapports entre Masaniello et ses amis<sup>108</sup> ont un aspect contractuel et son assassinat est présenté par Pietro comme la sanction d'un manquement à ses obligations, mais comme toujours chez Scribe, cela reste flou. Relevons au début des *Pêcheurs de perles* l'élection de Zurga par les pêcheurs<sup>109</sup> : Zurga : *Il est temps de choisir un chef qui nous commande, Qui nous protège et nous défende, Un chef aimé de tous, vigilant, courageux – Le peuple : Celui que nous voulons pour maître, Et que nous choisissons pour roi, Ami Zurga, c'est toi... Sois notre chef, Nous acceptons ta loi –Vous me jurez obéissance ? –Sois notre chef ! –À moi seul la toute-puissance ? –Sois notre roi ! –Eh bien, c'est dit, c'est dit !* Le contrat est simple (parce que ce peuple est « primitif » ?) mais clair ; ici encore, du moins dans la version de 1893 où il est tué par Nourabad, Zurga sera

<sup>105</sup> Donizetti, *Sancia di Castiglia*, II 9.

<sup>106</sup> Traetta, *Antigona*, Coltellini, Saint-Pétersbourg 11.11.1772, I, 1.

<sup>107</sup> Salieri, *Tarare*, Beaumarchais, Paris 8.6.1787, V, sc. finale (rév. *Axur, Re d'Ormus*, Da Ponte Vienne 8.1.1789. Tarare est rebaptisé Atar, et Atar, Axur, chez Da Ponte).

<sup>108</sup> Auber, *La Muette de Portici*, Scribe, Paris 29.2.1828.

<sup>109</sup> Georges Bizet, *Les pêcheurs de perles*, E. Common et M. Carré, Paris 30.9.1863, I.

## Le droit privé

puni pour avoir manqué à ses obligations : en faisant évader Leila et Nadir, il risque d'attirer la colère des dieux devant un sacrilège impuni.

Plus nombreux sont les contrats d'hommage, passablement simplifiés, individuels ou collectifs, dans *Lohengrin* ou *Maria de Rudenz*<sup>110</sup>, mais souvent aussi, plus curieusement, dans l'Antiquité : Sémiramis exige des princes et des peuples un hommage à son futur mari, *A quel Re che darò a voi Giuri omaggio e fedeltà*. Thésée prête hommage à Égée, lui jurant fidélité sur son épée que le roi reconnaît aussitôt, identifiant enfin son fils (à qui il allait offrir la coupe empoisonnée de Médée) : *Ricevi (dit Égée) Dalla mia mano la sacra tazza e bevi – Giuro su questa spada, Che al par di me, prove di fe', di zelo, Niun'altro ti darà – T'arresta! Qual acciar...*<sup>111</sup>. Souvent ces hommages viennent d'ennemis ralliés (malgré l'Histoire parfois !) par la magnanimité du vainqueur : Sophonisbe, Arminius, Sabinus, Zénobie prêtent hommage à Rome, Montezuma à Cortez, les Péruviens à l'Espagne<sup>112</sup>. L'hommage à Rienzi est particulier<sup>113</sup>, il est « démocratique » : après que tous aient juré de préserver les lois, garantie de la liberté de Rome, Cecco et le peuple offrent à Rienzi une couronne royale, mais il la refuse, voulant que Rome reste libre –et à l'inverse de Tarare il s'en tient à sa décision- ; il n'accepte que le titre de tribun et le peuple jure fidélité, à lui et à Rome, *Dir huldig freier Römer Schwur! Wir schwören dir, so gross und frei Soll Roma sein, wie Roma war!*

Ces contrats entre le peuple et ses chefs entraînent des obligations. Même sans les chaînes dont s'enorgueillit Tarare, le souverain a de lourds devoirs, il est au service du royaume et non l'inverse : Agénor l'explique à Aminta<sup>114</sup>, qui demande *Chi da legge ad un re? – La sua grandezza, La giustizia, il decoro, il bene altrui, La ragione, il dover*. Aminta, récalcitrant, commente, *Dunque pastore io fui men servo? E che mi giova il regno?* La réplique (coupée chez Mozart) est nette : *Se il regno a te non giova, Tu giovar devi a lui. Te dona al regno Il ciel, non quello a te*, résumé classique des devoirs d'un roi qu'Aminta finira par accepter.

Le contrat cependant peut parfois se rompre : la reine Alphise<sup>115</sup>, refusant de sacrifier son amour, abdique : *Borée à mes vœux trop contraire Ne permet qu'à son sang de régner en ces lieux, Mais je puis accorder le choix que je veux faire Avec la volonté des dieux. Disposez d'un rang qui me gêne, Peuple, votre bonheur ne dépend plus de moi. Hâtez-vous de choisir un roi, je cesse d'être votre reine*. Cette décision, contraire aux obligations du monarque, impensable au XVII<sup>e</sup> siècle ou même au début du XVIII<sup>e</sup>, est conforme à l'individualisme montant, au fénelonisme dominant sur le malheur d'être roi et à la théorie du droit au bonheur ; elle est très

---

<sup>110</sup> Wagner, *Lohengrin*, Weimar 28.8.1850. Donizetti, Cammarano, Fen. 30.1.1838, I 6 : Matilde : *Al signor che vi dono giurate, O vassalli, obbedienza e rispetto – Corrado : Com'io giuro, e voi tutti ascoltate, La mia fede, il mio tenero affetto...*

<sup>111</sup> Rossini, *Semiramide*, I, 13. Lully, *Thésée*, V, 3 ; Haendel, *Teseo*, V, 3 ; Spontini, *Teseo riconosciuto*, II, 11 (le livret traduit Quinault presque mot à mot).

<sup>112</sup> Paër, *Sophonisba*. Biber, *Arminio* ou *Chi la dura la vince*. Sarti, *Giulio Sabino*, P. Giovannini, Venise 1781. Rossini, *Aureliano in Palmira*. Vivaldi, *Montezuma*, Giusti, Venise 14.11.1733 ; Spontini, *Fernand Cortez*, Esménard et De Jouy, Paris 28.11.1809. Verdi, *Alzira*, Cammarano, SC 12.8.1845.

<sup>113</sup> R. Wagner, *Rienzi*, cp d'ap. Bulwer-Lytton, Dresde 20.10.1842, fin. I.

<sup>114</sup> Antonio Mazzoni, *Aminta, il rè pastore*, Métastase, Madrid 1756, II, 3 ; Mozart, *Il Re Pastore*, Métastase (revu), Salzbourg, 23.4.1775. Voir « L'exploitation de l'Histoire », n. 31.

<sup>115</sup> Rameau, *Les Boréades*, Cahusac, cp. 1764, cr. int. Festival d'Aix-en-Provence, 1982.

grave, ouvrant un risque de guerre, puisque chacun des Boréades réclame le trône. Pourtant, Abaris seul s'oppose à la décision d'Alphise (qu'il ne veut pas voir sujette) et préfère sacrifier son propre bonheur. Le peuple, sans se soucier des lois du royaume, veut conserver sa reine unie à Abaris, *Régnez, belle Alphise, régnez, À l'objet de vos vœux que le Ciel vous unisse*. Qu'Alphise lui préfère son amour ne le choque pas (aurait-il cette indulgence pour un homme ?). Politiquement et juridiquement, on est en pleine confusion<sup>116</sup>. Il est vrai qu'Abaris, fils d'Apollon et d'une Boréade (Apollon le révèle), est l'époux désigné pour Alphise par le destin ; l'Amour avait encouragé Alphise, tout en lui annonçant que *le sang de Borée règnera(it)* ; Abaris a été élevé par le sage Adamas qui a fait de lui un prince modèle. La reine épouse celui qu'elle aime en gardant sa couronne, il s'agissait d'épreuves (comme dans *Ascanio in Alba*<sup>117</sup>), mais on éprouve la constance amoureuse, non le sens du devoir ; on a assisté à une rupture momentanée du contrat, par le souverain et non par le peuple, pour une satisfaction personnelle et non pour le bien commun, qui n'a choqué personne. Le cas des *Due Foscari* est différent<sup>118</sup> : le doge vieillissant avait souhaité abdiquer, mais les Vénitiens et particulièrement le Conseil des Dix lui avaient fait jurer deux fois de rester doge jusqu'à la mort. Poussés par Lorédan, les Dix cependant exigent son abdication, sans ménagements. Le Doge s'indigne, rappelant le serment qui lui a été imposé, mais doit s'incliner. Le contrat est rompu unilatéralement, malgré la volonté d'une des parties et malgré des engagements contraires formels.

Certains contrats à motivations politiques (au moins en partie) sont subversifs : ce sont des pactes entre conjurés. *Marin Faliero* nous montre une conjuration réformatrice ; las des abus de l'aristocratie et des Dix, le doge Falier s'allie à la plèbe pour restaurer la grandeur de Venise<sup>119</sup>. Guillaume Tell et ses amis, les Suisses insultés par Charles le Téméraire, Sesto Pompeo et ses partisans, veulent avant tout libérer leur pays d'une tyrannie, même si –comme Falier et Bertucci-certain ont leurs propres insultes à venger<sup>120</sup>. Ailleurs, les raisons de vengeance personnelle semblent l'emporter sur les considérations d'intérêt public : le maréchal Stig Andersen veut tuer le roi de Danemark Erik Glipping parce qu'il a violé son épouse ; Jacob de Halland, Jens Grand, Arved Bengtsen, Rane Johnsen et les autres conjurés s'associent à cette vengeance, mais y ajoutent leurs propres griefs ; il s'agit d'abattre un tyran, mais ils sont, de leur propre aveu, mus par la haine : *Hade vi ej alle Erik Glipping?... Haissons-nous tous Erik Glipping ? –Nous le haissons ! –Et la vengeance est-elle le pouvoir qui nous lie ? –Qu'elle tombe sur lui*<sup>121</sup> ! Pour tuer Gustave III de Suède, le régent d'Écosse ou le comte de Warwick, gouverneur de Boston –la censure déplace l'histoire<sup>122</sup>-, les conspirateurs ont des motifs personnels, punir le séducteur d'une épouse, venger un père ou un parent ou se

<sup>116</sup> On sait qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le respect pour les « lois fondamentales » tend à s'effacer. L'attitude prêté ici au peuple serait assez représentative de cet état d'esprit.

<sup>117</sup> Mozart, *Ascanio in Alba*, Parini, Milan 17.10.1771.

<sup>118</sup> Verdi, *I due Foscari*, Piave d'ap. Byron, Rome 3.11.1844, sc. finale. Voir « Venise ».

<sup>119</sup> Donizetti, *Marino Falier*, II, 3. Sur les aspects politiques, voir « Venise ».

<sup>120</sup> Rossini, *Guillaume Tell*, De Jouy, Bis, Marrast et Crémieux (d'ap. Schiller, 1804), Paris 3.8.1829, II. Pacini, *Carlo di Borgogna*, G. Rossi, Fen. 21.2.1835, II. Soliva, *Giulia e Sesto Pompeo*, B. Perotti, Sc. 24.2.1818, fin. I.

<sup>121</sup> Peter Heise, *Drot og Marsk (Roi et Maréchal)*, Christian Richardt, Copenhague 1878, III.

<sup>122</sup> Auber, *Gustave III* ; Mercadante, *Il Reggente* ; Verdi, *Un Ballo in maschera*.

## Le droit privé

venger d'une spoliation ; tout cela ne se masque même pas sous des prétextes de politique « noble ». Mais toute conjuration est scellée d'un serment solennel, comme en prêtent, avant de s'engager dans un combat sans espoir pour défendre la patrie, les Vénitiens de *Maometto II* ou les Grecs du *Siège de Corinthe*. Et il ne faut oublier ni le « prototype » des scènes de complots, la *conspiration des poignards* de la Saint-Barthélémy dans *Les Huguenots*, ni sur un mode plus léger la conspiration parodique de la Grande-Duchesse, du prince Paul, du général Boum et du baron Grog pour assassiner Fritz dans *La Grande-Duchesse de Gérolstein*<sup>123</sup>.

Sur le rôle politique des contrats de mariage enfin, sans entrer en détail dans le labyrinthe du mariage des héroïnes baroques, retenons dans le *Phaéton* de Lully l'enjeu du mariage de la princesse d'Égypte, Libye : *Le Roi va faire choix d'un gendre ; L'époux de la princesse un jour doit être roi*, rappelle Phaéton à sa mère Clymène (deuxième épouse du roi d'Égypte), avant d'exposer crûment ses sentiments en la matière, *Le superbe Épaphus à cet honneur aspire. Ah ! Faudra-t-il le voir maître de cet Empire ? Faudra-t-il nous voir sous sa loi ? Quelle honte pour vous ! Quelle rage pour moi !* Pour obtenir le trône d'Égypte avec la main de Libye (pour laquelle il n'a qu'indifférence), il est tout prêt à abandonner Théone qu'il assurait de son amour dans la scène précédente. Le mariage n'est pour lui qu'un contrat profitable qui lui permettra d'accéder au pouvoir, et on ne saurait guère parler ici de contrat synallagmatique : ni les intérêts de l'Égypte ni ceux de Libye ne sont considérés, le contrat selon Phaéton tend à être léonin. Les mariages servent aussi à conclure une paix entre factions ou États : pour sceller face aux Sarrazins la réconciliation des partis syracusains, Argirio veut imposer à sa fille Amenaïde (sans savoir qu'elle aime Tancredi) un mariage avec Orbazzano, *È già deciso, o figlia, Ed obbedendo ai cenni Del genitor, che amico ti consiglia, Della patria che attende questo nodo, Si necessario al comun ben, felici Renderai tutti in questo dì*. Pour conclure une paix durable Corrado de Tyr épouse Emma d'Antioche et la présente à sa fille, à son neveu et futur gendre et à son peuple : *Pegno di stabil pace Fra Tiro ed Antiochia, Nella mia reggia io reco Augusta donna, a voi sovrana e madre, A me consorte*. Initiative malheureuse : Emma, qui avait consenti parce qu'elle croyait avoir à jamais perdu l'homme qu'elle aimait, le reconnaît dans le neveu de Corrado ; l'histoire finit tragiquement<sup>124</sup>.

Attardons-nous enfin sur un autre mariage politique, autre échec, dans *Le Roi d'Ys* où se mêlent étroitement engagements personnels et contrats politiques : pour faire la paix avec le prince Karnac, le roi lui promet la main de sa fille aînée *la belle Margared, la perle de l'Armor*. Elle consent, mais confie à sa sœur Rozenn qu'elle n'aimera jamais Karnac, car elle *porte l'image d'un autre qui n'est plus* (Mylio, qu'elle ne nomme pas et dont elle ignore qu'il est amoureux et aimé de Rozenn). Elle a tenté de s'étourdir par le goût du pouvoir mais ce mariage l'effraie : *J'ai la puissance royale, J'ai le sceptre des aïeux... Si mon regard s'illumine, C'est devant tant de splendeur... Je fais mon devoir sans faiblesse, Et n'ai pas aujourd'hui, d'ailleurs, plus de tristesse Que je n'en eus hier et n'en aurai demain... Un époux*

<sup>123</sup> Rossini, *Maometto II*, I, *Le siège de Corinthe*. Meyerbeer, *Les Huguenots*, Scribe, Paris 29.2.1836, IV. Offenbach, *La Grande Duchesse de Gérolstein*, Meilhac et Halévy, Paris, Variétés 12.4.1867.

<sup>124</sup> Lully, *Phaéton*, Quinault, Versailles 9.1.1683, I, 4. Rossini, *Tancredi*, Rossi d'ap. Voltaire, Fen. 6.2.1813, I. Mercadante, *Emma d'Antiochia*, Romani, Fen. 8.3.1834, I (On ne sait quel roman ou pièce a inspiré le livret : l'hostilité entre Tyr et Antioche paraît historiquement étrange).

détesté va m'attendre à l'autel, Je devrai lui jurer un serment éternel... Hélas, je suis la rançon de la guerre ! Le roi accueille Karnac, annonce à son peuple que les époux sauront, sans l'aimer davantage, le protéger mieux que lui, trop affaibli par la vieillesse, *Bras vaillant, beauté sereine, Font le pouvoir puissant et doux* ; le peuple d'Ys s'engage, *Nous voulons ici leur promettre Obéissance à l'avenir ! Ô Roi, nous acceptons Karnac pour notre maître. Aux autels du Seigneur nous allons les bénir !* Mais ce contrat ne s'accomplira pas : découvrant que Mylio est de retour, Margared refuse de suivre son père à la chapelle, *Je vous dis d'oublier la promesse donnée, Car je repousse un hyménée, Hier indifférent, maintenant odieux !* C'est son vrai crime, le second -le secret de la protection de la ville livré à Karnac et l'ouverture des écluses- n'en est que la conséquence. En rompant une promesse donnée librement bien que sans joie, elle manque à ses devoirs envers son père et son peuple et rouvre la guerre à peine terminée : une faute qui ne peut se réparer (nous ne sommes plus dans l'optimisme des *Boréades*), même si la victoire de Mylio sur Karnac écarte d'Ys le premier danger. Margared le comprend : *Chaque jour qu'en pleurant je compte Est venu venger l'oubli du devoir, Mettant à mon front un peu plus de honte, Laissant à mon âme un peu moins d'espoir.* Même s'il n'aimait pas Rozenn, Mylio ne pourrait aimer celle qui a, dans une *criminelle démence*, brisé sa parole et trahi son peuple. Un rappel tragique du principe *Pacta sunt servanda*.

### Les biens

La propriété, malgré son caractère très technique, est évoquée souvent. On traite dans *Ratsumies* un procès en revendication de propriété sur un cheval et on débat dans *Buovo d'Anton* de la propriété d'un cheval volé. Ninetta s'efforce de prouver, chose difficile entre toutes, que son argent est bien à elle. La propriété de Hurlevent est autant que Cathy au cœur du conflit entre Heathcliff et Hindley : *Wuthering Heights is mine. Mine. Mine !* crie hystériquement Hindley ; *Wuthering Heights will be mine again*, répète-t-il, ivre. Après sa lutte avec Heathcliff, c'est à celui-ci de crier *Wuthering Heights is mine ! Mine !* Nando montre à Pedro l'immensité des domaines de Don Sebastiano, *So weit du schaut ist alles sein*. Carlos, le soldat espagnol, proclame pompeusement que la bière des Flandres conquises est à lui, *De ce houblon qui mousse Et qui pétille, mes bons Flamands, Versez-nous le nectar ! C'est notre bien !* Et Sandoval refuse de payer les vingt ducats dus à Daniel, *Depuis quand dans ce pays L'Espagnol paierait-il Des biens dont il est maître ? Car tout nous appartient*. Crispino affirme que le sac d'argent est <Sua> *assoluta proprietà*. Shere Khan se prétend propriétaire de l'enfant trouvé. Raguele remercie Moïse d'avoir protégé ses biens. Presque tout *Ali Baba* décrit l'acquisition de biens dans des conditions douteuses par Nadir puis Ali Baba et la défense de ces biens contre Ours-Kan et ses bandits<sup>125</sup>.

Les biens peuvent être immatériels, tel l'honneur : *Chi può spegnere il decoro, lo splendor degli avi miei ? Come venne da loro, dee ai figli pervenir*, proclame

<sup>125</sup> Sallinen, *Ratsumies (Le cavalier)*, Savonlinna 1975, II 2. Traetta, *Buovo d'Antona*, Venise 1759. Rossini, *La Gazza ladra*, Sc. 1817. B. Herrmann, *Wuthering Heights*, L. Fletcher, 1966, I et IV (même titre chez Floyd et Stubbs). D'Albert, *Tiefeland*, Prague 1903. Donizetti, *Le duc d'Albe*, I. L. et F. Ricci, *Crispino e la Comare*, Piave, Venise, 28.2.1850, I 10. M. Berkeley, *Baa Baa Black Sheep*, D. Malouf d'ap. Kipling, Cheltenham 3.7.1993. Perosi, *Mosè*, Camerini et Croci, Milan 16.11.1901, pr. Cherubini, *Ali Baba*, Scribe et Mélesville, Paris 22.7.1833.

## Le droit privé

orgueilleusement Rolando Gualderano. Les héros de *Capriccio* débattent de propriété littéraire et artistique : un sonnet mis en musique appartient-il au poète, au musicien... ou à la dédicataire, comme l'affirme la Comtesse ? Don Ottavio réclame une propriété morale sur la douleur de Donna Anna, *è mia quell'ira, quel pianto è mio*. Cardillac tient tant à sa propriété artistique qu'il tue pour reprendre ses œuvres. Trônes et royaumes sont souvent traités comme des patrimoines : Evanco reconquiert l'Aragon usurpé par Rodrigo, mais dans la paix finale, il refuse de le recevoir en héritage et l'accepte comme don. Claude promet l'empire successivement à Othon et à Néron. Garzia de Castille, qu'on croyait mort, reparait juste à temps pour empêcher sa mère de donner le trône et sa main au traître Ircano, *Il soglio è mio !* Charles VI fait don de la France au roi d'Angleterre<sup>126</sup>.

Propriété, possession et succession s'entrelacent au long du *Ring*, du vol de l'or à la restitution finale de l'anneau aux filles du Rhin : nous suivons la longue lutte des possesseurs et dépositaires de bonne ou de mauvaise foi et de ceux qui convoitent l'anneau, Alberich, Wotan, Fafner, Siegfried, Brünnhilde, Mime, Gunther, Hagen... En quelques minutes, à la fin du *Crépuscule des Dieux*, Gunther au nom de Guttrune, Hagen au nom d'Alberich et enfin Brünnhilde, réclament tour à tour l'anneau en héritage : *Rührst du an Gutrunes Erbe, schamloser Albensohn ? - Des Albens Erbe fordert so sein Sohn ! - Mein Erbe nun nehm'ich zu eigen*.

L'opéra s'intéresse surtout à la propriété lorsqu'elle est menacée ou violée. Tancredi, dont Orbazzano s'est fait donner le patrimoine confisqué, s'en prend au *superbo usurpator de'beni altrui*<sup>127</sup>. Le vol tient une large place, commis par une pie ou aggravé par sacrilège et lèse-majesté<sup>128</sup>...

### Successions et régimes matrimoniaux

Il est souvent question d'héritage, ne fût-ce que dans les titres<sup>129</sup>.

Puccini nous offre un partage de succession par fidéicommiss, que la princesse expose à sa nièce Angelica : *Il principe Gualtiero vostro padre, la principessa Chiara vostra madre, quando vent'anni or son vennero a morte, m'affidarono i figli e tutto il patrimonio di famiglia. Io dovevo dividerlo quando cio ritenessi convenienze e con giustizia piena. E quanto ho fatto*. La reine Libuse doit partager une succession entre deux frères dont l'aîné refuse un verdict de femme. Valcour et Verseuil se sont brouillés pour un héritage, les frères Gianni et Giacomo Rantzau aussi et le bon Fiorenzo se lamente, *Nonno Rantzau, tu sei di questa eterna lotta la sola causa ! Ah, maledetta eredità paterna*<sup>130</sup> ! Les héritiers de monsieur de Crac sont prêts à tout pour une succession vide. L'énigmatique *Bella prigioniera* de Donizetti, réduite à deux duos et sans livret complet, tourne autour d'une captation

<sup>126</sup> Melesio Morales, *Ildegonda*, d'ap. Solera, Mexico 1866. Solera, *Ildegonda*, Milan 1840. Marliani, *Ildegonda*, Paris 1839. R. Strauss, *Capriccio*, Munich 1942. Mozart, *Don Giovanni*. Hindemith, *Cardillac*, Lion, Dresde 1926. Haendel, *Rodrigo*, Florence 1707, *Agrippina*, Venise 1709. Donizetti, *Sancia di Castiglia*. Halévy, *Charles VI*, Paris 1843.

<sup>127</sup> Rossini, *Tancredi*, II n° 10.

<sup>128</sup> Rossini, *La Gazza ladra*. Wolf-Ferrari, *I Gioielli della Madonna*, Zangarini et Golisciani, Berlin 1911. Schreker, *Der Schatzgräber* (vol des bijoux magiques de la reine), cp, Francfort 1920.

<sup>129</sup> Sarti, *I finti eredi*, Saint-Petersbourg 1785. S. Palma, *L'erede senza eredità*, Naples 1811. Kienzl, *Das Testament*, 1916.

<sup>130</sup> Puccini, *Suor Angelica*, Forzano, New York 1918. Smetana, *Libuse*, Prague 1881. Spontini, *Julie ou le pot de fleurs*, Paris 1805. Mascagni, *I Rantzau*, I.

d'héritage par un faux testament. Le meunier se désole, car son héritage se réduit à un chat, *Mirad si soy desgraciado Teniendo tan pobre herencia, Un gato... Un gato triste y delgado Como toda providencia. Con este pobre legado, Tan sólo me queda hacer, Asarlo para comer Y con su piel, que aún vale algo, Hacerme un gorro de hidalgo*. Il ignore que le chat le fera marquis de Carabas et gendre du roi. Chérubin, qui doit affronter trois duels, lit son testament au philosophe, *Si je reçois un coup de dague, Si ce soir je dois trépasser, À Nina je donne ma bague Pour être un peu son fiancé, À l'Ensoleillad, rose et brune, Dont l'amour un soir m'a grisé, Je donne toute ma fortune, Et c'est bien peu pour son baiser, À mon seul ami j'abandonne Mes bois et mon manoir, Je lui fis du chagrin parfois Mais je sais bien qu'il me pardonne. L'Affaire Makropoulos* tourne autour d'un testament obscur et mal compris, que le notaire explique longuement, entrelardant ses propos de termes juridiques allemands ou latins et de longues références<sup>131</sup>.

Par testament, des pères confient leur fortune à un ami, comme dot de leur fille fiancée d'office à l'ami : *Debitor mi confesso D'ogni fortuna mia Solo all'amico, Qui sopra nominato, E per essergli grato, A mia figlia promessa a lui in sposa Lascio a titol di dote, ogni mio avere Perch'esso l'amministri a suo piacere*, a disposé le père de Bellina. Il faut que « l'amour rende sagace » pour éliminer de tels testaments par renonciation du prétendant désigné ou par annulation du testament. Guerina rappelle *Nostro padre è morto e nel testamento Lasciò ch'io debba a voi sempre ubbidire*. Quand Boris et sa sœur sont devenus orphelins, *leur grand-mère a stipulé par testament que leur oncle leur remettrait l'héritage à leur majorité*. Le testament du feu comte de Rudenz, lu solennellement par le chancelier du château, sera suivi d'une série de catastrophes : *Del retaggio avito È l'arbitra Maria. A lei Matilde raccomando, e sia Primo de'suoi doveri Secondarne la brama, e qual s'addice A patrizia donzella, e mia nipote, Locarla nobilmente D'Arau nel chiostro. Pur, se volge l'anno E mia figlia non riede, Scelga uno sposo, e del mio stato erede Matilde investo. Il conte Piero di Rudenz*. Maria, survenant le jour où le délai expire, veut renvoyer au couvent sa cousine, en découvrant que le fiancé choisi par celle-ci n'est autre que Corrado di Waldorf, son propre amant qui l'a laissée pour morte à Rome... Mais Enrico, frère supposé de Corrado et épris aussi de Matilde, lui reproche de détourner la volonté paternelle, alors que le testament va être annulé, *Ed osi un cenno ricordar, Maria, Che pervertisti e che annullato fia In breve dal Senato ?* La double mort d'Enrico tué en duel par Corrado et de Matilde poignardée par Maria, résoudra l'affaire sans qu'on reparle de cette annulation<sup>132</sup>.

Mais la meilleure affaire de succession se déroule dans *Gianni Schicchi*. Buoso étant mort avant de rédiger son testament, la famille charge Gianni Schicchi de prendre la place du défunt et de dicter le testament au notaire. Chacun s'empresse d'indiquer à Schicchi ses propres désirs. Il en satisfait quelques-uns, mais se lègue le meilleur de l'héritage. Le notaire ronronne les formules de droit en latin, sans rien comprendre à la fureur des héritiers qui n'osent protester ouvertement, sachant quel

<sup>131</sup> Lecocq, *Le Testament de Monsieur de Crac*, Jules Moinaux (père de Courteline), Paris 1871. Donizetti, frg de *La bella prigioniera*, cp avant 1826. Cordella, *La bella prigioniera*, 1826. Montsalvatge, *El gato con botas*, I 1. Massenet, *Chérubin*, III. Janacek, *L'Affaire Makropoulos*.

<sup>132</sup> Cimarosa, *Amor rendre sagace*, Bertati, Vienne 1.4.1793, sc. 1 (même texte, Cimarosa, *Le Astuzie femminili*). Cherubini, *L'hôtellerie portugaise*, Paris 1798. Paisiello, *Il fanatico in berlina*, Bertati rév. Torrioli, Londres 16.6.1791. Janacek, *Katia Kabanova*. Donizetti, *Maria de Rudenz*, I 6 et II 2.



## Le droit privé

sort les attendrait comme complices : *Testes viderunt... In Dei nomine, anno Dei nostri Jesu Christi ab eius salutifera Incarnatione millesimo ducentesimo nonagesimo nono, ... scribo hoc testamentum... annullans, revocans et irritans omne aliud testamentum... mulam relinquit eius amico devoto Johanni Schicchi*, puis, agacé, en italien, *non si disturbi del testator la volontà*<sup>133</sup> !

Les régimes matrimoniaux ont leur place. Stanley fait un cours de droit à Stella, *In the State of Louisiana we have what is known as the Napoleonic Code... What that means is what belongs to you belongs to me and vice versa !* Mais on parle plus souvent de dot que de communauté. Pères ou tuteurs sont heureux si on ne leur en demande pas ou si on la réduit : *Ei vi prende senza un soldo di dote*, explique Giacinta à Carlina, qui proteste, *In dote io voglio Quel tutto che mi vien*. Molchan obtient Nathalie sans dot. Mais Zéphoris est heureux de pouvoir doter sa sœur et lui assurer le mariage souhaité. Le roi de Castille choisit un mari pour Donna Anna et *La dote ei stesso le fara*. Giannina insiste sur ses vingt mille écus de dot et critique Rosimene, *che di dote Non ha dato un quattrino*, mais son mari répond, *Ma è contessa, E le contesse non son poi tenute A dar gran dote*. Le comte Robinson offre à l'avare Geronimo, *Se invece d'Elisetta Mi date la cadetta, Cinquanta mila scudi Vi voglio rilasciar*. Dorilla met les jeunes filles en garde contre les coureurs de dot, *pel danaro, per la dote, sospirando van costoro*, mais veut marier son maître à l'héritière du château usurpé par son père, *si potrebbe, questo castel che non fu vostro mai, far ch'ella vi rendesse per ragione di dote*. Milord Cockburn explique *Je havis enlevé selon l'usage miss Paméla, et pour éviter les poursuites, je havis voulu voyager en Italie avec elle, et la dot que je havis enlevée aussi*. Coraline menace son mari infidèle, *Pour toujours je quitte Sa maison maudite ! Ma dot me suivra*. Le baron Ochs s'entête malgré les dénégations du notaire à exiger pour lui-même un *morgengabe*, privilège de l'épouse<sup>134</sup>.

### DROIT COMMERCIAL

Les opérations financières et commerciales, illicites ou licites, pullulent à l'opéra, même si la terminologie n'est pas très juridique.

#### OPERATIONS ILLICITES

Très fréquentes, sans doute parce que plus susceptibles d'entraîner des effets dramatiques, elles portent sur des objets qui ne sont pas dans le commerce, ou sont contraires à l'ordre public ou aux bonnes mœurs.

#### Des objets qui ne sont pas dans le commerce

On tente souvent faire commerce de choses « saintes, sacrées ou publiques » et de ce qui ne saurait se vendre ou négocier.

<sup>133</sup> Puccini, *Gianni Schicchi*, Forzano d'ap. Dante (*Inferno*, XXX, I 32), New York 1918.

<sup>134</sup> A. Previn, *A Streetcar named Desire*, Littell d'ap. T. Williams, San Francisco 1998. Traetta, *Le serve rivale*, Chiari, Venise 1766, I 4. Tchaïkovski, *Oprichnik*, cp, Saint-Pétersbourg 12/24.4. 1874. Adam, *Si j'étais roi*, D'Ennery et Brésil, OC 1852. Righini, *Il convitato di pietra*, I 3. Spontini, *I puntigli delle donne*, an., Rome 1796. Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, Bertati d'ap. Garrick (1766) et Mme Riccoboni (1768), Vienne 7.2.1792, II, 1. Piccinni, *La Pescatrice*, Rome 1766. Auber, *Fra Diavolo*. Adam, *Le Toréador*, Paris 1849. R. Strauss, *Der Rosenkavalier*, I.

## Marie-Bernadette Bruguière

La simonie est illustrée dans son origine même : Simon le magicien voulut acheter à saint Pierre et saint Jean le pouvoir de faire des miracles et reçut pour réponse de saint Pierre *Périsse ton argent et toi avec lui, puisque tu as cru acheter le don de Dieu à prix d'argent*<sup>135</sup>. Boito<sup>136</sup> met en scène Simon et un chef des chrétiens, Fanuel<sup>137</sup> ; Simon, tel le démon de l'Évangile, tente Fanuel par une vision de puissance, *i Reami, i popoli, le Glorie, Le corone, gli scettri, le Vittorie, Tutti i raggi di Roma e di Nerone Non son che luci moribonde e torbe D'innanzi al sogno mio, d'innanzi a te : Sui sette colli un Tempio (o Visione !), Un Tempio eterno che soggioghi l'Orbe, E sull'altare tu, Profeta e Re* ; pour partager cette suprême domination, il veut lui acheter son pouvoir, *la tua virtù mi vendi, Due Sovrumani vedrà il mondo allor ! Vendi il miracolo, T'offro dell'or !* La réponse vient directement des *Actes des Apôtres* : *Anàtema su te ! L'oro tuo piombi teco in perdizione !* C'est aussi, semble-t-il, pour « l'honneur de Dieu » que Seila, fille de Jephthé, rejette l'offre « mercantile » bien que licite du grand prêtre, racheter sa vie par un don d'argent au Temple (le vœu de sacrifice a été déclaré nul au nom de la loi de Moïse) : malgré son père et son fiancé, elle choisit de se donner à Dieu<sup>138</sup>.

*La Juive* nous montre la princesse Eudoxie achetant au juif Éléazar un cadeau pour son fiancé<sup>139</sup> ; il lui propose *une chaîne incrustée, une sainte relique, que portait autrefois l'empereur Constantin* ; Scribe, qui se pique d'historicité en s'attachant à peindre une atmosphère d'intolérance lors du concile de Constance, ne semble pas avoir vu l'incongruité de cette vente de reliques par un Juif, fût-ce à trente mille ducats, *Je n'en puis rien déduire*.

L'âme est l'objet de nombreuses ventes illicites. Faust a été maintes fois mis en musique : si Spohr et Schumann n'ont pas composé le pacte diabolique évoqué toutefois dans la dernière scène, les autres versions ne l'ont pas omis, de Berlioz à Philippe Fénelon ; le Méphisto de Berlioz intime à Faust *Tu signes ton serment de me servir demain* ; celui de Gounod explique *Ici je suis à ton service, mais là-bas, tu seras au mien... Allons, signe* ; chez Boito, Faust réclame *Venga il patto* et Mefistofele riposte *Top ! è già fatto* ; le Faust de Busoni hésite à l'idée de servir le démon pour l'éternité, *Ich ? Dir dienen ? In aller Zeiter Ewigkeit ?* mais signe<sup>140</sup>. Nick Shadow s'attache au service de Tom Rakewell et ne réclamera ses gages qu'un an plus tard, révélant alors son identité infernale, *A year and a day hence we will settle our account... 'Tis not your money but your soul Which I this night require. Look in my eyes and recognise Whom, Fool, you chose to hire*. Parfois le diable est roulé : Tchaïkovski et Rimski-Korsakov ont adapté de Gogol l'histoire de Vakoula le forgeron : pour apporter à sa capricieuse belle ce qu'elle exige, les souliers de

<sup>135</sup> Ac 8, 9-25. Les *Actes de Pierre* (apocryphes) ont longuement développé l'épisode de Simon.

<sup>136</sup> Boito, *Nerone*, cp, cr. posth. Sc. 1.5.1924, I.

<sup>137</sup> Il remplace saint Pierre, dont on ne pouvait faire un héros d'opéra épris d'une Vestale.

<sup>138</sup> Mayr, *Il sacrificio di Jefte*, II.

<sup>139</sup> Halévy, *La Juive*, II.

<sup>140</sup> Spohr, *Faust*, J. C. Bernard, Prague 1.9.1816, III (Méphistophélès : *Dans ton orgueilleuse folie, pour être un dieu durant ta vie, tu t'es donné à la puissance de l'Enfer ; c'est à nous, à nous que tu appartiens*) ; Schumann, *Scènes du Faust de Goethe*, cp. 1844-1853, cr. 1862, II, n° 6 (Méphistophélès : *Celui qui m'a résisté avec tant de force, le temps s'en rend maître*). Fénelon, *Faust*, liv. en all. du cp d'ap. Nikolaus Lenau, Toulouse 25.5.2007. Berlioz, *La Damnation de Faust*, cp et Gandonnière, OC 6.12.1846, IV. Gounod, *Faust*. Boito, *Mefistofele*, cp, Sc. 5.3.1868, rév. Bologne 4.10.1875, I, 2. Busoni, *Doktor Faust*, cp, Dresde 21.5.1925, 2° pr.

## Le droit privé

L'impératrice, Vakoula accepte le pacte, mais sous prétexte de chercher un clou pour signer avec son sang, il attrape le diable par la queue et dicte ses conditions. Parfois, ceux qui ont contracté avec Satan demandent un sursis : Tom Rakewell devra gagner une partie de cartes, mais le diable, mauvais perdant, le rendra fou. Le plus souvent, l'enfer exige d'autres victimes : Caspar espère obtenir de Samiel l'inférieur *Chasseur noir* une grâce de trois ans en lui livrant par le désespoir au moins Max, *Je t'apporte de nouvelles victimes...* Mon compagnon de chasse, lui qui n'a jamais pénétré dans ton sombre domaine ; Max rêve des balles magiques ; *Que la septième (balle) soit tienne*, suggère Caspar à Samiel, *De son fusil guide-la vers sa fiancée, il sera plongé dans le désespoir, lui... et le père* ; Samiel déplore de n'avoir pas de prise sur Agathe elle-même, mais accepte le marché. Lord Ruthven le vampire sollicite un an de grâce ; le maître des vampires pose ses conditions, *Sa demande sera exaucée quand il nous aura offert, avant minuit prochain, trois victimes, trois fiancées pures et tendres, alors seulement, une année sera accordée à ce vampire*. Bertram détourne aisément Raimbaut en lui recommandant *gaîté, plaisirs et bombance, car chaque faute est un plaisir : Encore un de gagné ! Glorieuse conquête Dont l'enfer doit se réjouir*. Mais son sort est en jeu s'il ne gagne pas son propre fils Robert ; le *roi des anges déchus, (son) souverain* prononce son arrêt, qu'il révèle à Robert : *avant minuit, Si tu n'as pas signé le pacte irrévocable Qui pour l'éternité tous les deux nous unit, Je te perds pour jamais !... Tiens, voici cet écrit redoutable Qui seul peut engager ta foi*. Dans les trois cas, la manœuvre infernale échoue au dernier moment. Pour la beauté et l'amour, Méluzine a vendu son âme au diable qu'incarne Stello : elle est rachetée *in extremis* par son repentir, le pardon de ses victimes et sa volonté de se vouer à Dieu, *Dieu m'entend ! Il me donne Ma place dans les cieux, À sa voix qui m'appelle, Va, mon âme fidèle !* L'âme de Schwanda est l'enjeu d'une partie de cartes, où le diable triche et perd. Et Giulietta capte pour Dappertutto le démoniaque les âmes avec les reflets<sup>141</sup>.

*La femme sans ombre* est une variation sur ce thème<sup>142</sup>. En achetant l'ombre de la femme du teinturier Barak, *ce rien noir qui traîne derrière toi par terre, cette chose sans nom*, l'impératrice enfantera et sauvera son mari ensorcelé. Sa diabolique nourrice tente la teinturière stupéfaite (*Qui en donnerait le prix le plus vil ?*) en lui révélant *le secret de l'achat et le secret du prix auquel tu pourras tout acheter...*, *Les acheteurs avides paieront tout... Des esclaves, hommes et femmes, autant que tu voudras, des brocarts et des vêtements de soie, les mules et les maisons, les fontaines et les jardins, la foule nocturne de tes amants et l'éternelle splendeur de ta jeunesse pour un temps infini, tout cela est à toi*, tout le contraire de sa vie quotidienne. La teinturière éblouie accepte puis se reprend et l'impératrice, touchée

---

<sup>141</sup> Stravinsky, *The Rake's Progress*, Auden et Kallmann d'ap. les gravures de Hogarth (1735), Fen. 11.9.1951, I, 1 et III, 2. Tchaïkovski, *Vakoula le forgeron*, Saint-Pétersbourg 24.5.1876 (rév. Tcherévitchki, *Les souliers de maroquin*, Polonski, Moscou 31.1.1887), III, 1. Rimski-Korsakov, *La Nuit de Noël*, cp, Saint-Pétersbourg 28.11.1895, III, 1. Weber, *Der Freischütz*, J. F. Kind, Berlin 18.6.1821, II, 5. Marschner, *Der Vampyr*, I, 1. Meyerbeer, *Robert le Diable*, Scribe, Paris 21.11.1831, III, 2 et 4, V, 2 et 3. Halévy, *La Magicienne*, Vernoy de Saint-Georges, Paris 17.3.1858 (le livret écrit Méluzine, non Mélusine). Weinberger, *Schwanda, le joueur de cornemuse*, Kareš et Brod, Prague 27.4.1927. Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*.

<sup>142</sup> Richard Strauss, *Die Frau ohne Schatten*, Hofmannsthal, Vienne 10.10.1919, 1, 2.

par la bonté de Barak, refuse un bonheur qui détruirait celui d'autrui (c'était une épreuve : l'empereur sera sauvé et la nourrice seule rejetée dans les ténèbres).

Pouvoir et souveraineté des États ne sont pas dans le commerce, mais font l'objet de tractations louches, dès l'opéra baroque : la trahison s'achète aisément. Conseiller de Didon, Osmida offre ses services au faux ambassadeur (Iarba incognito) : *Pendon l'armi Tutte del cenno mio. Molto potrei A' tuoi disegni agevoler la strada. Sia del tuo Re Didone, a me si ceda Di Cartago l'impero* ; Iarba accepte, sans la moindre intention de tenir sa promesse. Megabise a été acheté par les bienfaits d'Artaban, *Io mi rammento dei miei bassi principi. Alla tua mano deggio quanto possiedo, a'primi gradi dal fano popolar tu mi traesti* ; pour renforcer sa fidélité, Artaban, (qui convoite le trône), lui promet sa fille s'il soulève l'armée. Les Sabins entrent dans Rome en achetant Tarpéa qu'ils tuent aussitôt, *La sedotta figlia in terra esangue Pronta pagò del suo fallir la pena*. Ivan Soussanine feint seulement d'accepter l'or offert par les Polonais pour les mener au Tsar et les égare dans les marais. Pour affermir son pouvoir Atar fait général son séide Altamort et pense gagner le grand-prêtre Arthenée, père d'Altamort, qui truque l'oracle pour confirmer le titre, mais Arthenée rêve du trône pour ce fils ; l'incorruptibilité de l'enfant qui sert d'oracle fera échouer le plan. Dom Antonio veut usurper le pouvoir au départ du roi ; il a cru s'assurer l'appui du grand inquisiteur Dom Juan de Sylva en offrant de *partager avec (lui) la puissance*, mais Dom Juan joue double jeu, la *débile main* d'Antonio *ne gardera qu'un jour ce pouvoir* : *L'adroit Philippe II, que la gloire accompagne, Couve depuis longtemps, de son œil de vautour, Le riche Portugal, trop voisin de l'Espagne, Et me promet à moi, si je suis son soutien, Un pouvoir plus durable et plus sûr que le tien* ; quand Sébastien qu'on croyait mort revient, les deux traîtres le déclarent imposteur ; Dom Juan lui offre la vie de Zayda, à l'Espagne (s'il) *abandonne (Ses) droits et (sa) couronne*. Sébastien éliminé, Antonio se croit roi mais Dom Juan, l'acte en main, proclame Philippe II, *Dom Sébastien par cet acte suprême, À l'Espagne après lui cède son diadème*. Paolo Albiani et son compère Pietro sont plus directs : pour faire élire doge Boccanegra (qu'il veut manipuler), Paolo promet *Oro, possanza, onori*, et Pietro répond cyniquement *Vendo a tal prezzo il popolar favore* ; face au peuple il écarte le candidat précédemment soutenu et le déclare vendu aux patriciens. Marina Mnischek pour satisfaire ses rêves ambitieux fait miroiter des bénéfices aux magnats polonais, *je les appâterai par la splendeur de l'or et du pillage*. Narr'Havas abandonne les mercenaires et revient au service de Carthage, *Tu as troqué le sang pur de mille courageux amis, comme un trafiquant sans vergogne, contre l'or des marchands de Carthage et... la main de Salammbô*. Les ministres espagnols s'enrichissent aux dépens de l'État et se plaignent d'être mal servis, *Il quinto dell'oro e l'ambro assai meno Mi rende di quel, che a voi rendono, O Conte, i porti del mar e i boschi*. Et dans le sombre monde du *Bürgschaft*, *Peu ont accédé à l'argent, ils ont compris que les lois dirigent le monde, que la force crée les lois, mais l'argent la force*<sup>143</sup>.

<sup>143</sup> Métastase, *Didone abbandonata*, voir « La liberté d'expression » n. 12. G. Puccini l'ancien, *La confederazione dei Sabini con Roma*, I. Glinka, *La vie pour le Tsar*, Rosen, Koukolnik et Joukovsky, Saint-Petersbourg 27.12.1836. Salieri, *Tarare*. Donizetti, *Dom Sébastien*, Scribe, Paris 13.11.1843. Verdi, *Simon Boccanegra*. Moussorgski, *Boris Godounov*, sc. 6 ou III 1, suivant les versions. Moussorgski, *Salammbô*, inach. (6 sc.), cp d'ap. Flaubert (1862), cp 1863-1866, IV 1, monologue de Mathô. Marchetti,

## Le droit privé

Pour obtenir les *deux vies* que réclame sa vengeance, Loredano ne paie pas, il se borne à manipuler les Dix : les deux Foscari successivement morts, il exulte *Pagato ora sono*, d'une monnaie qui n'est pas dans le commerce. Mais pour sauver Paolo, Delia se tuerait comme l'exige Fosca<sup>144</sup>.

Hors du commerce, l'honneur d'une femme, qu'on tente néanmoins souvent d'acheter : le shérif Jack Rance offre à Minnie, qui lui rit au nez, *Mille dollari, qui, se tu mi baci* (au 3<sup>e</sup> acte, c'est la vie d'un homme qu'ils jouent au poker et Minnie triche pour sauver Johnson). Rigoletto, accusant les courtisans d'avoir livré sa fille au duc, s'indigne, *A voi nullo per l'oro sconviene, ma mia figlia è impagabile tesoro*. Fenimore croit, en lui jetant une bourse, indemniser Ernesto dont il a séduit la fiancée : *Oh, ma quell'oro Qui testimon lasciò di mia vergogna*, s'indigne le malheureux. L'amour vrai ne s'achète pas : Snegourotchka, à qui Mizgir offre une perle prodigieuse (*il n'y en a pas de pareille dans les couronnes des tsars*), refuse de se vendre et n'échangera qu'*amour pour amour*. Gaizto essaie de charmer Andrea par ses riches troupes et son importance, *Bakarrik gaude, Andrea...* Expliquant son mariage à Jane Eyre, Rochester se plaint d'avoir été « vendu » par son père pour une riche dot<sup>145</sup>. La conscience a souvent un prix, de l'or ou autre chose. Junon obtient la complicité du Sommeil en lui promettant la belle Pasithéa, *Obey my will, thy rod resign, And Pasithea shall be thine*. Vitellia laisse espérer son amour à Sesto s'il tue Titus. Séducteurs, amoureux sincères, faux amis et traîtres de toutes sortes achètent ou tentent d'acheter des complices : le comte Almaviva s'assure les services de Basile près de Suzanne après l'avoir acheté pour épouser Rosine. Don Alfonso, pour introduire ses « Albanais », promet à Despina *C'è una mancia per te di venti scudi, se li fai riuscir*, et la camériste accepte joyeusement car *è l'oro il (suo) giulebbe*. Appio Diomede corrompt l'affranchi de Sallustio, désormais prêt à tout pour le servir : *La generosa Tua man di ricchi doni Tanto mi ricolmò, che al dover mio, Al buon Sallustio un traditor mi resi* ; il aidera Diomede à tenter de séduire Ottavia, l'épouse de Sallustio, puis à calomnier la jeune femme qui a résisté. Pour se venger de Ginevra qui lui a préféré Ariodante, Polinesso promet d'épouser Dalinda, complice inconsciente qu'il tentera de faire assassiner. Appio (le décevmir Appius Claudius) essaie de corrompre la nourrice de Virginia, mais –hélas pour lui- *incorrutibile è la nutrice* et il devra trahir la justice même pour déclarer la jeune fille esclave et se la faire livrer. Nourrices et suivantes ne sont cependant pas toujours inaccessibles à la tentation ; il n'est pas dit que le roi paie la suivante d'Elvira mais elle lui obéit avec une rapidité suspecte, et Giovanna s'éclipse dès que le duc de Mantoue lui jette une bourse. Pagano ou le comte de Luna<sup>146</sup> paient des sbires pour enlever l'objet de leur passion ou tuer leurs rivaux.

---

*Ruy Blas*, d'Ormeville d'ap. Hugo (1838), Sc. 3.4.1869, III. Weill, *Die Bürgschaft*, Neher, Berlin 10.3.1932, III.

<sup>144</sup> Verdi, *I due Foscari*, Rome 11.1844, fin. III. Gomes, *Fosca*, Sc.1873 (rév. Sc. 1878), IV.

<sup>145</sup> Puccini, *La Fanciulla del West*, Civinini et Zangarini d'ap. Belasco (1905), New-York 10.12.1910, I. Verdi, *Rigoletto*, II 4. Pacini, *Maria, regina d'Inghilterra*, I 5. Rimski-Korsakov, *Snegourotchka*, cp d'ap. Ostrovsky (1873), Saint-Pétersbourg 10.2.1882, III. J. M. Usandizaga, *Mendi Mendiyan (Haut dans les montagnes)*, J. Power et J. Artola, Bilbao 1910, I. M. Berkeley, *Jane Eyre*, D. Malouf, Cheltenham 30.6.2000.

<sup>146</sup> John Eccles, *Semele*, Haendel, *Semele*, III, 1. Métastase, *La clemenza di Tito* (ou *Tito Vespasiano*, 1734) : voir « La liberté d'expression », n. 9 (actuellement accessibles, Caldara 1734, Galuppi 1760 et Mozart 1791). Mozart, *Le Nozze di Figaro*, I. *Il Barbiere di Siviglia* : Paisiello, II 11 et 19, Morlacchi, III

Sur un ton beaucoup plus léger, l'aubergiste Alcofribas prétend faire payer à Panurge... l'odeur de sa cuisine<sup>147</sup>.

Pour obtenir ce qui n'est pas dans le commerce, on passe souvent des contrats contraires à l'ordre public ou aux bonnes mœurs.

### Des contrats contre l'ordre public ou les bonnes mœurs

Les faveurs des femmes légères se paient : Nicias s'est ruiné pour Thaïs, *J'ai vendu pour elle mes vignes, et ma dernière terre et mon dernier moulin*. Pour Carmen et *nos filles de Bohême*, don José lance à Escamillo que *le prix se paie à coups de navaja*. Alfredo paie Violetta devant les invités de Flora, *Qui testimoni vi chiamo che qui pagata io l'ho*. Le tambour-major gagne les faveurs de Marie avec des boucles d'oreille de pacotille et Dapertutto celles de Giulietta avec un diamant, *Ton idole dans les cieux Ce soir a vendu ses charmes Pour un bijou précieux*. Le grand prêtre de Dagon ne veut pas acheter la vertu de Dalila mais son aide (que, patriote, elle donnerait pour rien), *Vends-moi ton esclave Samson, Et pour te payer sa rançon, Je ne ferai point de promesses ! Tu peux choisir dans mes richesses*. La Dalila d'Aliotti paraît plus vénales devant les offres du capitaine, *Fa cuor, Dalila, si d'ampia mercede assicuro tua fede, se co' tuoi modi scaltri l'alta cagion a penetrar t'impegni, onde in Sansone tanta fortezza regni*. Celle de Ferrari agit par orgueil mais ne refuse pas les récompenses du chef philistin, *non avrassi intiero de la vittoria il frutto sinché in nostro poter l'empio non rendi ; a questo sol t'adopra, e pari a l'opra il guiderdone attendi*. Celle de Haendel se dit patriote, *My praises shall be sung at solemn feasts, Who sav'd my country from a fierce destroyer*<sup>148</sup>. Pour voir danser Salomé à défaut d'oser exiger ses faveurs, Hérode offre la moitié de son royaume, et pour la faire renoncer à la tête d'Iokanaan, sa plus belle émeraude, ses paons blancs, ses trésors cachés de bijoux qu'Hérodiade n'a jamais vus, enfin le manteau du grand prêtre et le voile du Temple. Mariotte abrège, *j'ai des bijoux cachés ici que même votre mère ne connaît pas ! Ce sont des bijoux merveilleux. Ce sont des trésors sans prix. Eh bien, je vous les donnerai tous, tous ! ...Je te donnerai le manteau du grand-prêtre, je te donnerai le voile du sanctuaire*<sup>149</sup>.

En revanche plusieurs femmes succombent au chantage et concluent un marché immoral pour tenter de sauver fiancé, amant, mari ou autres personnes chères. Tosca, dédaigneuse, demande à Scarpia *Quanto ?* et insiste *Il prezzo ?* croyant qu'il attend de l'argent ; elle accepte ses conditions mais le poignarde avant de lui céder.

---

10 et IV 6, Rossini, II 4 et 10. Mozart, *Così fan tutte*, I 3. Pacini, *L'ultimo giorno di Pompei*, I 4. Haendel, *Ariodante*, an. d'ap. Salvi (Pratolino, 1705, d'ap. l'Arioste), CG 8.1.1735, I, 9, II, 2, III, 1 et 9. Mayr, *Ginevra di Scozia*, Rossi, Trieste 21.4.1801, I, 2 et 5, II, 1 et 6. Mercadante, *Virginia*, I. Verdi, *Ermani*, *Rigoletto* (I 11-12), *I Lombardi alla prima crociata*, Solera, Sc. 11.2.1843, I, *Il Trovatore*, II.

<sup>147</sup> Massenet, *Panurge*, Spitzmüller et Boukay, Paris 25.4.1913.

<sup>148</sup> Massenet, *Thaïs*, Gallet d'ap. A. France (1890), Paris 16.3.1894, I, 2. Bizet, *Carmen*, Meilhac et Halévy d'ap. Mérimée (1845), OC, 3.3.1875, III. Verdi, *La Traviata*, Piave d'ap. Dumas fils (*La Dame aux camélias*, 1856), Fen. 6.3.1853, II 2. Berg, *Wozzeck*, cp d'ap. Büchner (*Woyzeck*, 1836), Berlin 14.12.1925, II. Gurlitt, *Wozzeck*, Büchner, Brême 22.4.1926, sc. 5 (Marie s'interroge sur les pierres qui brillent et l'or). Offenbach, *Les contes d'Hoffmann*, Barbier, OC 10.2.1881, III, 5. Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, Lemaire, Weimar 2.12.1877, Rouen 3.3.1890, II. Aliotti, *Il Sansone*, Naples, 1686. Ferrari, *Il Sansone*, Giardini, Modène, 1680. Haendel, *Samson*, Hamilton d'ap. Milton, CG 18.2.1743, II 2.

<sup>149</sup> Richard Strauss, *Salomé*. Mariotte, *Salomé*, sc. 4 et 6.

## Le droit privé

Moins naïves, Leonora ou Gioconda devinent ce qu'il faut offrir au comte de Luna ou à Barnaba et prennent l'initiative, décidées à ne pas exécuter le marché : Leonora s'empoisonne (*M'avrai, ma fredda, esanime spoglia*) et Gioconda se poignarde (*Volesti il mio corpo, demon maledetto ? Il corpo ti do !*). Marion Delorme cède à Laffemas en pure perte, Didier furieux refuse sa grâce à ce prix : *Ov'è cotesto mercator d'ignominia, Che a tal prezzo comprava il capo mio*. Maddalena di Coigny s'offre à Gérard pour sauver Chénier, dont la mort serait sa mort<sup>150</sup>, *Se della vita sua Tu fai prezzo il mio corpo... ebbene, prendimi !* L'opéra baroque connaissait ce marché sous une forme moins brutale : l'amoureux rejeté, tenant en son pouvoir son rival, exige pour le sauver la main de l'héroïne, qui refuse<sup>151</sup>. Souvent il veut même rompre un mariage, chose théoriquement aisée dans les royaumes antiques ou exotiques, non chrétiens, cadre habituel des opéras. Berenice feint d'accepter et promet *son cœur* à Lucio Vero, mais littéralement : *Vieni a svelerlo dunque a me dal petto. Ma salvami il mio bene*<sup>152</sup>. Séléné promet sa main à Arsace s'il sauve Demetrio<sup>153</sup>, *Dalle catene scogli Demetrio e sarà tua Selene*. Parfois on tente d'imposer un mariage à l'héroïne en menaçant son enfant, mais Rodelinda n'épousera Grimoaldo que s'il tue son fils, *Vò che tu prenda nome di scellerato ed inumano, che sveni di tua mano sugli occhi miei questo mio figlio* ; elle sait qu'il a trop d'honneur pour ce crime<sup>154</sup>. Mais Luisa Miller et Elena da Feltre doivent sacrifier pour leur père bonheur et réputation et prétendre avoir feint l'amour pour Rodolfo ou Guido ; Miller est sauvé mais Sigifredo, père d'Elena, a été tué en prison ; Luisa détrompera Rodolfo et mourra avec lui, Elena mourra après avoir vu Guido épouser Imberga. Sapho, pour sauver Phaon, prétend ne plus l'aimer et le cède à sa rivale. Imogene a racheté la vie de son père en épousant Ernesto, *Il genitor cadente Peria se al Duca unirmi io ricusava ancor*. Cressida, captive des Grecs, est jetée dans les bras de Diomède par son père Calchas qui craint pour sa propre vie et trahit Troie ; elle cède juste avant que Troilus apporte sa rançon et se lamente, *I am bought and sold, I'll stay and weep and Troy shall keep her gold*. Isabella, pour sauver son frère, se promet à Friedrich, mais se fait remplacer par Mariana, l'épouse abandonnée ; Friedrich, au lieu d'une grâce, signe un ordre d'exécution et seul un soulèvement à l'appel d'Isabella sauve le condamné. Bersi, en revanche, s'est volontairement prostituée pour sauver sa maîtresse malade, *Caddi malata, e Bersi, buona e pura, di sua bellezza ha fatto un mercato, un contratto per me*<sup>155</sup>.

---

<sup>150</sup> Puccini, *Tosca*, Giacosa et Illica d'ap. V. Sardou (1887), Rome 14.1.1900, II. Verdi, *Il Trovatore*. Ponchielli, *La Gioconda*, Boito dit Tobia Gorrio, d'ap. Hugo (*Angelo, tyran de Padoue*, 1835), Sc. 8.12.1876, IV. Ponchielli, *Marion Delorme*, Golisciani d'ap. Hugo (1831), Sc. 17.3.1885, IV. Giordano, *Andrea Chénier*, III.

<sup>151</sup> Métastase, *Adriano in Siria* (1732) : voir « La liberté d'expression », n. 18.

<sup>152</sup> Jommelli, *Vologeso*, Verazi d'ap. Zeno, Ludwigsburg 1766 (rév. de *Lucio Vero*, Milan 1754), II, 10. Même sujet, *Vologeso* ou *Lucio Vero* : voir « La liberté d'expression », n. 17.

<sup>153</sup> Haendel, *Berenice*, Salvi (déjà mis en musique par Perti et Porpora), Londres 18.5.1737, III.

<sup>154</sup> Rossini, *Ciro in Babilonia*, Aventi, Ferrare, mars 1812 (Baldassare menace, si Amira ne lui cède pas, de tuer Ciro et leur fils). Bellini, *Bianca e Fernando*, Gilardoni rév. Romani, Naples 30.5.1826 et Gênes 7.4.1828. Haendel, *Rodelinda*, II, 3.

<sup>155</sup> Verdi, *Luisa Miller*. Mercadante, *Elena da Feltre*. Gounod, *Sapho*, Augier, Paris 16.4.1851, II. Bellini, *Il Pirata*, Romani d'ap. Bertram de Maturin (1816), Sc. 27.10.1827, I, 2. Walton, *Troilus and Cressida*, Hassall d'ap. Chaucer, CG.3.12.1954, III. Wagner, *Das Liebesverbot*. Giordano, *Andrea Chénier*, III.

## Marie-Bernadette Bruguière

On engage facilement des tueurs à gages, avec de l'or et du vin : *Oro e vino, ecco la vita... Ogni noia seppellita È fra l'oro, fra i bicchier, Noi di sangue ancor fumanti Lieti andiamo a tripudiar. Rigoletto* donne des détails pratiques : Sparafucile, à la demande du bouffon, explique que pour un seigneur, *prezzo maggior vorrei*, et détaille les modalités, *Una metà s'anticipa, il resto si da poi*. Lignière s'affole, *De Guiche a stipendié cent hommes contre moi*. Vychata embauche des hommes pour rattraper Nadejda, *si vous la trouvez, je vous donnerai de l'argent*<sup>156</sup>.

Longtemps interdit, le prêt à intérêt avec son cortège d'usuriers est bien connu en musique, dès la comédie madrigalesque *L'Amfiparnasso*, qui n'est pas encore un opéra : les usuriers juifs y refusent toute opération le jour du sabbat, *Adanai, che l'è lo Goi ch'è venut con lo moscogn, che vuol lo parachem. L'è Sabbà, no lo podem*. L'usurier Sanguisuga au nom imagé, que Pulcinella traite en napolitain de *puorco ausoraro, porc d'usurier*, exagère ses bontés, *Io ti ho dato il sangue mio, Il sudor della mia fronte, O mi paghi o mando a monte L'amicizia e la bontà*. L'ex-roi Théodore songe à signer pour les banquiers juifs des billets sur les montagnes du Nebbio et leurs mines. Les opérations que Biagio a fait réaliser à Menico doivent être usuraires, *Quando proponeste Prestiti, operazioni, Con slancio mi vedeste Cogliere le occasioni E darvi anche il percento Che vi toccava*. Shylock l'usurier a été mis en musique par Reynaldo Hahn. Le jeu et les opérations douteuses sont, si l'on ose dire, monnaie courante. Des Grioux triche à l'hôtel de Transylvanie, Nicias regagne une fortune qu'il jette à la foule pour protéger Thaïs et Athanaël, Hermann gagne et devient fou en tirant la dame de pique ; à Roulettenburg, le général, la tante et enfin Alexis sont obsédés par le jeu ; Bacocco se ruine à la bassette et se fait rosser par sa femme. L'acte III de *Lulu* s'ouvre dans les spéculations douteuses et les krachs. Nick Shadow profite de la *folly that pays dividends* et entraîne dans la faillite des *merchants of probity and reputation in the City*. Mais les délits financiers peuvent être punis sommairement : la populace nantaise veut pendre ceux qui paient avec de l'or au lieu d'assignats, *Alla lanterna i vili ghiottoni Che pagano in oro*<sup>157</sup>. Vendre des *élixirs d'amour* ou des philtres est illégal ; Dulcamara intime silence à Nemorino, *Sovra ciò, silenzio, sai ? Oggidi spacciar l'amore è un affar geloso assai, Impacciar se ne potria un tantin l'Autorità* ; ce qu'il vend à Nemorino è *Bordò, non elisir*, ce qui le soustrairait peut-être aux foudres de l'autorité pour sorcellerie mais non pour escroquerie<sup>158</sup> !

<sup>156</sup> Mercadante, *Il Bravo*, I, 1. Verdi, *Rigoletto*. Alfano, *Cyrano de Bergerac*, H. Cain d'ap. Rostand (1897), Rome (en it.) 22.1.1936, et Paris (v. o. en fr.) 29.5.1936, I. Verstovsky, *La tombe d'Askold*, Zagroskin, Bolchoï 28.9.1835, III, sc. 21.

<sup>157</sup> Orazio Vecchi, *L'Amfiparnasso*, Modène, 1597, III 3. Luigi Ricci, *Il diavolo condannato in mondo a prender moglie*, Tottola, Naples 30.1.1827, I. Paisiello, *Il Re Teodoro a Venezia*, II 1. Smareglia, *Nozze istriane*, Illica, Trieste 28.3.1895, I 3. Hahn, *Le marchand de Venise*, Zamacois d'ap. Shakespeare, Paris 21.3.1935. Massenet, *Manon*, Meilhac et Gille d'ap. Prévost (1731), Paris, OC 19.1.1884, IV, *Thaïs*, II. Tchaïkovski, *La Dame de Pique*, cp et son frère Modeste d'ap. Pouchkine (1834), Saint-Pétersbourg 19.12.1890, III. Prokofiev, *Le Joueur*, cp d'ap. Dostoïevski (1866), cp. 1915-1916, créé Bruxelles 29.4.1929. Orlandini, *Il marito giocatore e la moglie bacchettona*, Salvi (1715 ?), vers 1720 (?); Cherubini, *Il giocatore*, même liv., Florence 1775, I. Berg, *Lulu*, cp d'ap. Wedekind, cr. int. Paris 24.2.1979. Stravinsky, *The Rake's Progress*, II 3. Mascagni, *Il Piccolo Marat*, Forzani et Targioni-Tozzetto, Rome 2.5.1921, I.

<sup>158</sup> Donizetti, *L'elisir d'amore*, Romani, Milan, 12.5.1832, I 2.



## Le droit privé

Illégales, les rançons sont néanmoins courantes, qu'il s'agisse de les demander, de les offrir, de les négocier ou de les refuser. Ali Baba l'avare, affolé à l'idée de payer trois cent mille sequins, proteste, *no, no, no, io non voglio contrattare, Ammazzatevi, lo preferisco, almen Mi resterà l'oro mio*, et ne se décide qu'à grand peine. Michele Giotta en promet une pour son fils Paolo, enlevé par des pirates à l'acte I, et les négociations, troublées par Fosca (qui veut garder Paolo, dont elle s'est éprise) et par Cambro (qui trahit Gajolo pour devenir chef des pirates), s'achèvent à l'acte IV où Gajolo échange sa propre vie contre la liberté de Paolo et Delia. Mais Seid refuse toute rançon pour Corrado capturé, *Nol farei franco per quante gemme Del mio Sultano chiude l'haremme*. Hadschi Stavros, chef de brigands et « prince de Parnes », prend et libère des otages (dont sa propre fille Photini), dans un étourdissant ballet de fausses identités, de banquiers véreux et de policiers corrompus<sup>159</sup>.

Le commerce des êtres humains est normalement illégal mais on le trouve, notamment dans l'oratorio : la vente de Jésus par Judas et les diverses *Passions*, surtout selon saint Mathieu où le récit est le plus complet. La vente de Joseph par ses frères a aussi inspiré les musiciens, mais ils ont préféré l'épisode de la reconnaissance<sup>160</sup>. Le Diable et sa complice Fiamina racontent à Grisélidis une fausse vente d'esclaves à son mari, prétendant qu'elle fut suivie d'une infidélité : Le Diable : *Je ne suis Qu'un modeste marchand d'esclaves* -Fiamina : *Je le suis, Comme étant un objet de son fonds de commerce. Il m'a pour cent ducats jadis acquise en Perse -Quand nous vîmes le marquis -De ses femmes à vendre -Elle était la plus belle -Comme je n'avais pas le droit d'être rebelle, Je fus vite son bien -Honnêtement acquis*. Le Turc Sélim veut acheter Fiorilla à Geronio, *D'un bell'uso de Turchia Forse avrai novelle intese. Della moglie che gli pesa Il marito è venditor* (en Italie, réplique Geronio, on casse la tête à l'acheteur). Jarno revend Mignon à Wilhelm et elle sera *des mains de ce sauvage, libre pour un peu d'or*<sup>161</sup>.

Souvent il s'agit bizarrement de mariage et pas seulement des tractations quasi commerciales sur la dot. *Le mariage conclu par lettre de change*<sup>162</sup> a inspiré Rossini : le Canadien Slook écrit à son correspondant anglais Mill qu'il veut former une *compagnia matrimoniale*, demande une épouse ayant les qualités énumérées et conclut, *arrivandomi ben condizionata, come sopra, con la presente lettera per marca, o con coppia legalizzata, a scanso d'equivoco, io m'impegno di far onore alla firma e sposare chi la presenterà, a due giorni data, od anco a vista, come meglio*. Comme il vient en Angleterre, Mill lui fait remettre la lettre de change par sa propre fille Fanny qui sera mariée (dit le valet Norton) *all'uso proprio di negozio e come se Miss fosse una balla di mercanzia*. Fanny remet à Slook sa lettre et un mot de son père, *Pagate (a l'unica nostra figlia Fanny) ... i debiti e obbligazioni*

<sup>159</sup> Cherubini, *Ali Baba*, III 1. Gomes, *Fosca*. Verdi, *Il Corsaro*, III. Lehar, *Das Fürstenkind*, Léon (adaptation très libre d'E. About, *Le roi des montagnes*), Vienne 7.10.1909.

<sup>160</sup> J. S. Bach, *Matthäus-Passion*, 1727, rév. plusieurs fois. Caldara, *Giuseppe*, A. Zeno, Vienne 1722. Métastase, *Giuseppe riconosciuto* : Porsile, Vienne 1733, Terradellas, Naples 1736, Gasse, Dresde 1741, Cocchi, Naples 1749, Orlandini, Florence 1750, Fornasari, Reggio Emilia 1750, Lombardi, Montegiorgio 1752, Angelini, Pérouse 1754, Duni, Bitonto 8.12.1759, Anfossi, Rome 1776 rév. Bologne et Milan, Fiodo, Naples 1804. Méhul, *Joseph*.

<sup>161</sup> Massenet, *Grisélidis*, II 4. Rossini, *Il Turco in Italia*, II 2. Ambroise Thomas, *Mignon*, Barbier et Carré d'ap. Goethe (1795-1796), OC, 17.11.1866, I.

<sup>162</sup> Raymond Poisson, *Le mariage par lettre de change*, Paris 1735, v. it. Carlo Federici (1790).

*che avete incontrati*. Bien que Fanny (qui aime Edoardo) lui demande *rinunziate alla vostra cambiale*, Slook séduit affirme *Darei per si bel fondo Quanto possiedo al mondo, Tutti impiegare vorrei, tutti i capitali miei, e un certo percento ne spero di piacer*. Norton insinue que ce capital est peut-être hypothéqué. Slook comprend et décide de faire le bonheur des amoureux. Il promet de faire d'Edoardo son héritier et lui cède la lettre, *io vi cedo e giro la cambiale... e per all'ordine S.P. del Sir Edoardo Milfort*. Reste à calmer Mill, furieux du refus de Slook d'épouser sa fille, mais que tous persuadent enfin d'écouter l'explication : *Vostra figlia è un capitale E sfrozato e ipotecato. Io potevo protestarvi E alla borsa danneggiarvi... Ho scoperto un acquirente Ed io senza perder niente Ho girato la cambiale E ceduto il capitale Che fruttare in capo a un anno Un nipote vi farà*<sup>163</sup>. Curieusement, ce jargon juridique pour une demande en mariage est assez fréquent : le notaire propose à Rachelina *Dammi la mano per ipoteca*, puis traduit *Dico, se vuoi pigliarmi per marito*. Dans un imbroglio de méprises, le baron Kronthal offre au maître d'école Baculus cinq mille thalers pour celle qu'il croit sa fiancée, Baculus ébloui chante sa bonne fortune dans un grand air, *Fünftausend Taler !... Cinq mille thalers ! Rêvé-je ou suis-je éveillé ? Je n'étais qu'un prolétaire et d'un seul coup je deviens capitaliste* ; à quoi dépensera-t-il ce trésor, un palais, de la bière bavaroise, des bons d'État ? Le marieur Kecal<sup>164</sup> promet à Jenik trois cents écus s'il renonce à la main de Marienka ; Jenik accepte, pourvu que Marienka n'épouse que *le fils de Tobias Micha* (Jenik seul se sait fils d'un premier lit de Micha, le prétendant officiel étant né du second) ; on se scandalise que Jenik ait *vendu sa fiancée*, jusqu'à l'arrivée de Micha qui révèle la vérité ; Jenik n'a fait que duper Kecal et gardera sa fiancée et l'argent.

#### OPERATIONS LICITES

Offenbach donne, par la bouche d'une fausse ingénue, Aubépine, une description pittoresque de la Bourse : *Il est rue Vivienne Un grand monument Dont la forme ancienne Plaît infiniment, On gravit sans cesse son grand escalier... Vers la grande salle Dirigez vos pas... Ils sont là soixante Autour d'un panier, Que ça vous enchante d'entendre crier. L'un achète ferme, L'autre à peine vend, L'un vous offre à terme Et l'autre au comptant... Ça hausse ou ça baisse, Voilà l'important, Et chacun s'empresse Dans le mouvement. On dit que la lune Agit là-dessus, Mais on fait fortune, On n'en veut pas plus*<sup>165</sup>. Si la Bourse n'est guère un décor d'opéra, marchands, boutiques, marchés grands et petits abondent.

La qualité de marchand a parfois peu d'importance : pour Sander face à Azor<sup>166</sup>, elle ne sert qu'à expliquer sa ruine et son désir de rapporter au moins une rose à sa fille. Mais en Russie, dans les œuvres inspirées de contes populaires, marchands et affaires ont une grande place. Si le tsar Bérendeï convoque ses sujets, c'est *des bazars et des marchés* qu'il les appelle à venir. Des marchands font

<sup>163</sup> Rossini, *La cambiale di matrimonio*, Rossi, Venise, San Moisè 3.11.1810. Sur le même sujet, Coccia, *Il matrimonio per lettera di cambio*, Rome 1807.

<sup>164</sup> Paisiello, *La molinara*, Palomba, Naples 1788, I, 5. Lortzing, *Der Wildschütz*, cp, Leipzig 31.12.1842, II, 17. Smetana, *La fiancée vendue*, K. Sabina, Prague 3.5.1866.

<sup>165</sup> Offenbach, *Le financier et le savetier*, Crémieux (inspiré de loin de La Fontaine, *Le savetier et le financier*), Paris, BP 23.9.1856.

<sup>166</sup> Grétry, *Zémire et Azor*, Marmontel, Fontainebleau 9.11.1771.

## Le droit privé

retrouver à Saltan sa femme et son fils et ces marchands le louent d'avoir supprimé les douanes et libéré le commerce. Novgorod se vante d'être plus glorieuse que Kiev, la ville des paladins, car elle a, outre ses trésors et ses marchandises, son indépendance et ses marchands qui chantent leur gloire (mais dont l'horizon est étroit) ; Sadko rêve de commerce au loin, au-delà de la mer des Varègues, pour voir des merveilles et rapporter des trésors inconnus. On se moque de lui mais quand grâce à un pari et à la princesse des eaux Volkhova il gagne la fortune de tous les marchands de la ville, il rend leur or aux perdants : avec ses poissons d'or, il achète, *de boutique en boutique, toutes les marchandises de Novgorod, affrète et grée de rouges vaisseaux, et appareille vers la mer bleue, pour des pays lointains*. Pour choisir son but, il fait chanter leurs pays par trois marchands étrangers, varègue, hindou (*Les diamants chez nous sont innombrables*) et vénitien, et part sur le *Faucon* avec trente navires. Au retour, quand Volkhova est devenue le fleuve Volkhov, les trente et un vaisseaux et leurs riches cargaisons arrivent par le nouveau fleuve, qui *trace le chemin vers toute la terre et les pays lointains, permettant de passer sans payer de tribut*. Ce rêve de commerce, moins enrobé de nuages féeriques, Vasco de Gama l'offre au Portugal, *Franchissant cet écueil redouté, Du commerce et des mers je vous promets l'empire. À vous, climats nouveaux, à vous, riches trésors*<sup>167</sup>.

Petits ou grands, les marchés abondent. Sur celui de Richmond, Lady Harriet et Nancy, déguisées en paysannes, sont engagées comme servantes de ferme ; plus tard, pour rendre la raison à Lionel, Harriet reconstitue le marché et Nancy en ordonne l'ouverture, *Der Markt beginnt, die Glocke schallt ! Dans Lakmé, marchands chinois et hindous tentent d'attirer le chaland, Allons, avant que midi sonne, Venez, on ne vend plus, on donne. Jamais nous ne trompons personne, Venez, le marché va finir... admirez cette babouche ! Gâteaux exquis à la bouche ! Et ces mouchoirs merveilleux Et ravissants pour les yeux !* Ils harcèlent Miss Bentson la gouvernante, dépassée par ce désordre et ce tapage. Au souk de Khaïtan, Ali s'amuse à exalter la richesse imaginaire de son ami Marouf, *le plus grand marchand du monde... ; il a des magasins dans le monde entier ; ses comptoirs sont nombreux de l'Yémen jusqu'à l'Inde ; entrant dans le jeu, Marouf détaille sa caravane inexistante, À travers le désert, mille chameaux chargés d'étoffes marchent sous le bâton de mes caravaniers. Des paniers sont remplis d'argent et de bijoux, des caisses pleines de poignards et de sabres damasquinés. Quatorze cents mulets, avec leurs muletiers, portent les diamants, les rubis, les saphirs. Et mes mamalik, beaux comme des lunes, sont au nombre de mille... Au sultan de Khaïtan, je donnerai pour cadeau trente sacs de pierreries, quand viendra ma caravane*. Le sultan donne sa fille Saamcheddine à Marouf, malgré la méfiance de son vizir ; un génie sauve les époux en faisant apparaître la mirifique caravane<sup>168</sup>.

La guerre favorise de petits marchés. Patinant sur les étangs gelés de Münster, les paysannes vendent aux Anabaptistes, *Achetez, achetez ! Pour vous servir nous quittons nos cabanes !... Nous ne vendons qu'aux soldats du vrai Dieu*. Au camp

<sup>167</sup> Rimski-Korsakov, *Snegourotchka*, II, *Tsar Saltan*, Bielsky d'ap. Pouchkine (1832), Moscou 2.11.1900, III 2, *Sadko*, cp et Bielsky, Moscou 7.1.1898. Meyerbeer, *L'Africaine*, I.

<sup>168</sup> Flotow, *Martha*, Friedrich d'ap. Vernoy de Saint-Georges (Paris 1844), Vienne 25.11.1847, I et III. Delibes, *Lakmé*, Gille et Gondinet d'ap. P. Loti, OC 14.4.1883, II. Rabaud, *Marouf, savetier du Caire*, Népoty, OC 15.5.1914, II 1-4.

italien, Trabuco devenu colporteur promène sa camelote, *A buon mercato chi vuol comprare ? Forbici, spille, sapon perfetto ! Io vendo e compro qualunque oggetto, Concludo a pronti qualunque affar.* Les colporteurs travaillent aussi en temps de paix : Isacco vient chez Fabrizio Vindigrato proposer *Stringhe e ferri da calzette, Temperini e forbicette...* *Avanti, avanti Chi vuol comprar, E chi vuol vendere O barattar ; Ninetta lui vendra le couvert d'argent source de ses tribulations.* Dulcamara fait une excellente publicité pour son *specifico* universel, *È questo l'odontalgico Mirabile liquore, Dei topi e dei cimici Possente distruttore... Ei move i paralitici, Spedisce gli apoplefici, Gli asmatici, gli asfitici, Gl'isterici, i diabetici, Guarisce timpaniditi, E scrofole e rachiditi, E fino al mal di fegato Che in moda diventò... Mi direte : quanto costa ? Cento scudi ? No. Trenta ? No. Venti ? Nessuno si sgomenti, Io vi voglio, o buona gente, Uno scudo regalar.* Fêtes et occasions solennelles attirent les petits vendeurs près des arènes ou de l'échafaud : *Sweets and tarts ! Get your sweets and tarts*<sup>169</sup> !

Nous rencontrons aussi des aubergistes : Carl' Andrea, le tavernier bougon de Marechiaro, se fait aimable et presque éloquent pour vanter son menu, *Una bella minestra marinata. Un fritta di pesce. Un bell'arrosto. E poi caciocavallo. Frutta fresca... Ho il vino di Marano Per chi vuol bere molto e spender poco. Poi la « Lagrima fine » e l'amarena.* La charmante Mirandolina fait habilement marcher son auberge... et ses clients ; nous la voyons présenter leur note aux voyageurs, chez Salieri et Martinu. Caligo, propriétaire du *Caffè di campagna*, expose la différence entre les « grandes » boutiques neuves et les vieilles boutiques comme la sienne, *Gran bottega è sempre quella Che sia nuova e che sia bella. Là son pieni i camerini, Là ci piovano i zucchini, E chi spende i suoi quattrini Si fa spesso minchionar. Ma noi vecchi botteghieri Andiam presto alla malora, Si fatica, si lavora, Si consume il capitale, E si manda il principale Quando vuol farsi pagar*<sup>170</sup>.

Nous voyons des ventes, des fleurs dans *Véronique*, un chapeau de paille d'Italie, ou tragiquement un couteau pour Wozzeck (le pistolet est trop cher). Le prix est débattu ou réclamé. Sigurd avertit Gunther, *Songe à tenir aussi ta promesse sacrée, quand je viendrai te réclamer le prix à mes exploits promis.* Fafner répète *Uns zahl'den Lohn !... verlagen nur unsern Lohn !* Le client peut fixer le montant : pour une nuit chez Daland, le Hollandais promet ses trésors, *Le prix ? Je vous l'ai déjà dit : ceci pour loger une seule nuit*<sup>171</sup>.

L'argent peut récompenser. Lady Paméla fait remettre dix mille francs par son mari à Lorenzo qui lui rapporte l'écrin volé par les bandits : *Milord, qui chérissait beaucoup les gens de cœur, De ces dix mille francs est votre débiteur.* Plus sombrement et en toute légalité, il peut s'agir du prix d'un homme : vingt mille écus à qui prendra Fra Diavolo. Et Ernani, fou de douleur en apprenant qu'Elvira va

<sup>169</sup> Meyerbeer, *Le Prophète*, Scribe, Paris 16.4.1849, III 1. Verdi, *La Forza del Destino*, III 2. Rossini, *La Gazza ladra*, Gherardini, Sc. 31.5.1817, I 3 et 10. Donizetti, *L'elisir d'amore*, I. Bizet, *Carmen*, IV. Weill, *The Firebrand of Florence*, Ira Gershwin, Boston 2.2.1945 (*Much Ado about Love*), rév. New-York 22.3.1945, I.

<sup>170</sup> Paisiello, *L'osteria di Marechiaro*, Cerlone, Naples 1768, I (liv. écrit pour Insanguine, Naples 1768). Salieri, *La Locandiera*, Goldoni, Vienne 1773. Martinu, *Mirandolina*, cp d'ap. Goldoni, Prague 17.5.1959. Galuppi, *Il caffè di campagna*, Chiari, Venise 1761, I 2.

<sup>171</sup> Messenger, *Véronique*, Vanloo et Duval, BP 10.12.1898, I. Nino Rota, *Il Cappello di paglia di Firenze*, E. Rota d'ap. Labiche, Palerme 2.4.1955, II 2. Gurlitt, *Wozzeck*, sc. 14. Reyer, *Sigurd*, Bruxelles 1884. Wagner, *Rheingold*. Wagner, *Der fliegende Holländer*, Dresde 2.1.1843, I.

## Le droit privé

épouser Silva, cherche la mort en révélant que sa tête est mise à prix, *Oro, quant'oro ogn'avidu puote saziar desio, a tutti v'offro, abbiatelo, prezzo del sangue mio*<sup>172</sup> !

Enfin, l'opéra peut offrir des opérations commerciales dans leur complexité juridique, avec des ventes aux enchères. Une vente aux enchères en coulisse, dans *I Rantzau*, mais âprement discutée à la sortie, avec menaces de procès, *Si annullerà la vendita, la frode fu scoperta ! Deve appellarsi subito, la sua vittoria è certa –Parlar d'inganno è inutile, a lui rimase il prato ! Non furon tese trappole, fu bene aggiudicato*. Déçu par le château de ses ancêtres, Guy de Kerdrel est résolu à le vendre à l'encan, avant de découvrir comment sa « grand'tante » lui a conservé cet héritage. Sellem, le commissaire priseur qui vend les biens de Rakewell, pérore en procédant à la vente, *La ! Come bid. Hmm ! Come buy. Aha ! The auk... Witty, lovely, wealthy. Poof ! Go high ! Seven –eleven –fourteen –nineteen –twenty –twenty-three –going –at twenty-three –going –going –gone*<sup>173</sup> !

Mais la meilleure description de vente aux enchères, vente « à la chandelle » conforme au droit malgré ses péripéties, est celle de *La Dame blanche*<sup>174</sup>, qui dure plus d'un quart d'heure et qu'admirait Reynaldo Hahn (preuve de son succès, Offenbach l'a parodiée<sup>175</sup>). Intendant véreux des comtes d'Avenel, Gaveston entend acheter leur domaine. Mac Irton, *le juge de paix du canton*, qui fait la vente, lui est dévoué, mais sa pupille Anna veut empêcher cette vilénie. Déguisée en *Dame blanche*, le fantôme protecteur des Avenel, elle a donné ses ordres au fermier Dickson et au jeune officier *Georges Brown*, son amoureux (nul ne sait encore qu'il est Julien d'Avenel, l'héritier du domaine), et elle va donner à la vente une animation imprévue.

Tout commence calmement, voire pompeusement, avec l'annonce de Mac Irton : *De par le Roi, les lois et la cour souveraine, faisons savoir qu'on va procéder sur-le-champ à la vente de ce domaine à l'enchère publique ainsi qu'au plus offrant et dernier enchérisseur ! Nous avons acquéreur à dix mille écus ! C'est Gaveston, mais Dickson, soutenu par les fermiers qui ont réuni leurs économies pour éviter ce seigneur, annonce j'en mets quinze, les enchères montent. À quatre-vingt-dix mille, Dickson hésite, ses mandants exigent quelque chose de plus et il passe à quatre-vingt-quinze. Mais sur le Et moi, cent mille écus ! de Gaveston, les fermiers se désolent Nous ne pouvons enchérir davantage ! C'en est fait ! Nous sommes perdus. Gaveston triomphant ricane Malgré la Dame blanche et son nom vénéré, je l'avais dit, c'est moi qui l'emporterai... La bougie est près de finir, ce château va m'appartenir. Georges enrage, Qui pourrait donc surenchérir ? Messagère de la Dame, Anna intervient : Toi... Tu sais qui m'envoie, obéis. Tandis que Mac Irton répète Personne ne dit mot, Georges interrompt Arrêtez ! Moi, je mets mille livres de plus. Stupéfaction générale, Quel est donc ce mystère ? Quel est donc ce nouvel acquéreur ? Les fermiers sont ravis et Gaveston furieux, mais cachons-lui ma rage et ma fureur. Les enchères reprennent, Anna encourage Georges, Va toujours, va toujours ! Gaveston monte à quatre cent cinquante mille francs et*

<sup>172</sup> Auber, *Fra Diavolo*, Scribe, OC.28.1.1830, fin. I. Verdi, *Ernani*, II.

<sup>173</sup> Mascagni, *I Rantzau*, I. Massenet, *La Grand'Tante*, Adenis et Granvallet, OC 3.4.1867. Stravinsky, *The Rake's Progress*, III, 1.

<sup>174</sup> Boieldieu, Scribe d'ap. Sir Walter Scott (*Guy Mannering*, 1815), OC 10.12.1825, II.

<sup>175</sup> Offenbach, *Le château à Toto*, Meilhac et Halévy, Paris 6.5.1868, II.

## Marie-Bernadette Bruguière

voyant Georges prêt à continuer, tente un dernier effort, *Arrêtez ! Laissez-moi sur un pareil projet éclairer son jeune âge. Il ignore ce qu'il engage. Monsieur, lisez-lui la loi.* Docile, Mac Irton précise *Le jour même, à midi, le prix de cette vente sera payé comptant en nos mains, ou sinon, et faute de fournir caution suffisante, le susdit acquéreur sera mis en prison.* -*En prison !* sursaute Georges. *N'importe,* chuchote Anna et Georges conclut gaiement *Alors puisqu'on l'ordonne, À cinq cent mille francs !* Mac Irton répète l'enchère, Gaveston dépité gronde *J'abandonne,* Georges triomphe, *La Dame blanche avait raison,* Mac Irton redit *Personne ne dit mot ?* et interroge : *Votre nom ?* -*Georges Brown* -*Votre état ?* -*Sous-lieutenant ; douze cents francs d'appointements, et l'on ne dira point que je fais des folies, car j'achète un château sur mes économies.* La foule murmure *La bougie est près de finir,* Mac Irton glisse piteusement à Gaveston *Vous le voyez, j'y suis bien obligé,* et conclut comme la bougie s'éteint *Adjugé !* tandis qu'explose la liesse générale et que Gaveston rumine des projets de vengeance. Bien sûr, Georges n'a pas de quoi payer ; Mac Irton, qui a appris son identité, ourdit avec Gaveston un dernier plan surpris par Anna ; avant même que midi ait sonné, Mac Irton et ses gens de justice se précipitent, *La somme est-elle prête ? Il faut payer, ou fournir caution. Au nom du Roi, je vous arrête. Il faut payer, ou marcher en prison.* Mais la Dame blanche apparaît, portant le trésor des Avenel, *Julien, reprends enfin tes droits et ta puissance, ce château t'appartient et cet or est à toi.* Charmante partition, qui montrerait à elle seule qu'argent, droit et opéra peuvent faire bon ménage.

### DROIT SOCIAL

À proprement parler, il est rare à l'opéra, le concept étant trop récent. Néanmoins son fondement idéologique, l'égalité, a été largement traité, y compris en tant qu'égalité *sociale*. Quand Arlequin s'éveille dans la maison de Pantalón, il se demande si cette demeure est devenue la sienne, *la nuova befana dell'umana razza, Uguaglianza Sociale*, étant mystérieusement passée par là. Certes, les critiques sociales sont surtout des lieux communs : *la plupart des grands seigneurs ressemblent aux belles peintures, ça n'est bon à regarder que de loin,* ou *Non vuoi malanni ? Non fare il servitor.* Pierotto le ramoneur s'étonne, *Cento doppie a une donna e pochi soldi a spazzare un camino ?* Les revendications individuelles sont des protestations plus ou moins sérieuses, *Le coupable heureux qui par le rang s'élève A-t-il le droit d'impunité ?* demande Éléazar ; *Cavalier voi siete già... Me lo dice la bontà Che volete aver per me,* ironise Masetto ; Despina se plaint, *Che vita maledetta è far la cameriera ! Dal mattino alla sera si fa, si suda, si lavora e poi di tanto che si fa nulla è per noi. È mezza ora che sbatto, il cioccolatte è fatto, ed a me tocca restar ad odorarlo a secca bocca ? Non è forse la mia come la vostra ? O garbate Signore, che a voi dessi l'essenza e a me l'odore ?* Les revendications peuvent être bouffonnes, comme celles des femmes de Tryphème. Elles sont souvent mues par un désir de prendre la place des autres (*Voglio far il gentiluomo,* réclame Leporello) ou de se venger (*Umiliarlo anche ! Vederlo ai miei ginocchi colla corda al collo e vestito di sacco, a domandarmi pietà,* rêve Mazurec)<sup>176</sup>. Les

<sup>176</sup> Mascagni, *Le Maschere*, III. Philidor, *Le sorcier*, Poinciset, 1764, I 7. Martin y Soler, *Il Tutore burlato*, II 5. Portogallo, *Lo spazzacamino*, Foppa, Venise 1794, sc. 7. Halévy, *La Juive*, III. Mozart, *Don*

## Le droit privé

revendications collectives, rares, existent avant le XX<sup>e</sup> siècle, tel le « programme » des trois anabaptistes, Zacharie, Jonas, Mathisen, agitateurs sociaux plus que pieux réformateurs, *De ces champs fécondés longtemps par vos sueurs Voulez-vous être enfin les maîtres et seigneurs ? Veux-tu que ces châteaux aux tourelles altières Descendent au niveau des plus humbles chaumières ? Esclaves et vassaux trop longtemps à genoux, Ce qui fut abaissé s'élève. Levez-vous ! –Ainsi ces beaux châteaux ? –Ils vous appartiendront –La dîme et la corvée ? –Elles disparaîtront – Et nous, serfs et vassaux ? –Libres en ce séjour –Et nos anciens seigneurs ? – Esclaves à leur tour ! Citons aussi les clameurs vengeresses de l'Orco, l'Ogre : la pietà, l'abbiamo chiesa Per mill'anni e mill'anni ! E come rispondevano I « prima d'ora » ? Sopra la plebe Diritto di vita e di morte e di fame ! Le nostre messi a loro ! Le nostre braccia a loro ! Le nostre donne a loro ! La vita nostra a loro ! E non bastava mai ! Ogni giorno frustate più forti !... Ogni giorno più stretta la morsa ! Ogni giorno più giù nel fango !... Son mutate le sorti ! Ed ora tocca a noi<sup>177</sup> !*

### ÉGALITE ET NON-DISCRIMINATION

L'égalité apparaît surtout par son contraire. La *petite renarde rusée* y fait appel pour susciter l'insurrection des poules, *Qu'est-ce que ce chef ? Il fait ce qu'il veut de vous et se fait payer par les hommes ! Camarades sœurs ! À bas l'ancien régime ! Créons un monde nouveau où règnera l'égalité !... Il y a de la place pour trois dans sa maison et il injurie un pauvre diable qui veut seulement regarder<sup>178</sup>*. L'inégalité est régulièrement soulignée, les grands personnages, conscients de leur rang et de leur fortune, ne manquent pas d'en réclamer les privilèges<sup>179</sup>, le duc de Guisa avec morgue quand San Megrino le provoque en duel, le baron Ochs avec lourdeur face à Faninal (*ce noble de pacotille*), Sophie, naïvement, se promet de tenir le rang de son époux, fût-ce avec agressivité. Et n'oublions pas le protocole du théâtre<sup>180</sup> ! L'inégalité empêche souvent le bonheur des amoureux. Elle peut tenir à la race, mais au XIX<sup>e</sup> siècle et peu à peu. L'opéra baroque et l'opéra-comique naissant (pourtant plus réaliste) admettaient les amours et mariages exotiques et il est faux qu'on n'y accepte que des personnages *modérément colorés*<sup>181</sup>, la « Négrresse » dans l'œuvre homonyme épouse un Français de bonne famille. Carlos épouse Phani, Zima courtisée par Alvar l'Espagnol et Damon le Français s'offre le luxe de rejeter les deux, l'Espagnol Alonzo épouse Cora la péruvienne, Ramiro frère de Cortez, Teutile, fille de Montézuma, et Cortez, Amazily, princesse aztèque. Gusmano, noble espagnol, veut épouser Alzira, princesse inca. Le Français Saint-

---

*Giovanni*, I, Masetto, *Così fan tutte*, I 8, Despina. Honegger, *Les aventures du roi Pausole*, Willemetz, Paris 1930, fin. II. Mozart, *Don Giovanni*, I 1, Leporello. Marinuzzi, *Jacquerie*, III.

<sup>177</sup> Meyerbeer, *Le Prophète*, Scribe, Paris 16.4.1849, II. Mascagni, *Il Piccolo Marat*, II.

<sup>178</sup> Janacek, *La petite renarde rusée*, cp d'ap. Tesnohlídek (1920), Brno 6.11.1924, I et II.

<sup>179</sup> Anfossi, *Il barone di Rocca Antica*, Petrosellini, Dresde 1772. Paisiello, *Le due contesse*, Petrosellini, Rome 1776. Spontini, *I puntigli delle donne*, Rome 1796.

<sup>180</sup> Coccia, *Caterina di Guisa*. R. Strauss, *Der Rosenkavalier*, II. Cimarosa, *L'impresario in angustie*, Diodati, Naples 1786. Mozart, *Der Schauspieldirektor*, Stephanie, Schönbrunn 1786. Donizetti, *Le convenienze teatrali*, rev. *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, Milan 1831. R. Strauss, *Ariadne auf Naxos*, Hofmannsthal, Stuttgart 1912 rév. Vienne 4.10.1916, pr.

<sup>181</sup> Comme le croit B. Collins, notes de l'enreg. microsillons de Gomes, *Lo Schiavo*.

Phar est marié à l'Indoue Zéline<sup>182</sup>. L'amour de Roland pour Angélique est condamné parce qu'il écarte le héros de son devoir, non parce qu'Angélique, princesse de Cathay, est chinoise. Entre Européens et Arabes, l'obstacle vient de la religion, non de la race, et la conversion l'efface<sup>183</sup>. Don Antonio donne Cecilia au Guarani Péry (fier de la grandeur de ses ancêtres) quand il abjure ses dieux. Americo épouse Ilara, esclave et Indienne comme Ibéré dont il s'affirme l'ami et salue la noblesse. Tristan d'Acunha épouse l'Indoue Jessonda<sup>184</sup>. Mais Vasco de Gama, s'il accepte d'épouser Sélika pour sauver sa vie, revient à son premier amour dès qu'il apprend qu'Inès vit. Otello, même si Venise l'adopte par la volonté du doge, est rejeté par le père de Desdémone et Iago méprise *Sua moresca signoria*. Gérald et Lakmé savent que leur aventure est un *doux rêve* voué à l'impasse. Don Alvaro est repoussé par les Calatrava, non comme fils d'un rebelle mais comme fils d'une Indienne, fût-elle princesse inca, et l'insulte de *mulatto* triomphe de sa volonté de paix. Pinkerton se marie à la *japonaise* et boit à sa future *vera sposa americana*. Et dans l'univers éclairé de Sarastro, l'amour est-il refusé à Monostatos parce qu'il est mauvais ou parce qu'il est noir, ou mauvais parce que noir<sup>185</sup> ?

L'inégalité concerne plus souvent le rang social ou financier et peut choquer jusque dans des amours illégitimes : les amis de Phoebus chassent Esméralda, *Une fille si basse, Élever l'œil si haut !* Hérodiad reproche à Hérode d'être fils de chamelier alors qu'elle et sa fille sont de sang royal. Rejetée pour son humble naissance par les sujets de son mari, répudiée (en apparence) et donnée comme servante à celle qui doit la remplacer, Griselda, par son inlassable patience devant des épreuves sadiques, retrouve époux, enfants, diadème et amour de son peuple. Linda, fille de fermier, et Edmea, orpheline recueillie par une comtesse, subissent bien des épreuves avant d'épouser leur seigneur, mais Luisa Miller, victime d'un ignoble chantage, s'unira à Rodolfo dans la mort. Boccanegra a arraché *serti alla vittoria Per l'altare dell'amor* sans obtenir la main de Maria. Si le roi père de Métilde accepte sans sourciller le capitaine marchand Gianni di Calais pour gendre, dans sa joie de retrouver sa fille, c'est une exception et dans sa cour, le traître Rodrigo n'est pas seul choqué. Le marquis aime sa servante Cecchina, mais sa famille n'admet le mariage qu'une fois la jeune fille reconnue baronne<sup>186</sup>. En

<sup>182</sup> Rameau, *Les Indes galantes*, II, *Les Incas du Pérou* et IV, *Les Sauvages*. Naumann, *Cora och Alonzo*, Stockholm (inauguration du nouveau théâtre) 1782. Mayr, *Alonso e Cora*, Bernardoni, Sc. 26.12. 1803, *Cora*, Berio, SC 26.3.1815. Vivaldi, *Montezuma*, III 12. Spontini, *Fernand Cortez*. Verdi, *Alzira*. Grétry, *La caravane du Caire*, Chédeville, Fontainebleau, 1783.

<sup>183</sup> Rossini, *Ricciardo e Zoraide*. Meyerbeer, *Il crociato in Egitto*. Verdi, *I Lombardi* (Oronte baptisé *in extremis*, l'amour de Giselda est légitime). Sacchini, *Renaud*. Righini, *Gerusalemme liberata*, de Filistri, Berlin 1803 (baptisée, Armide, princesse de Damas, peut épouser Renaud). La tragédie vient de la différence de religion dans *Zaira* (de Winter, Bellini ou Mercadante), *Maometto II*, *Le siège de Corinthe*, ou *Sancia di Castiglia* (I 4).

<sup>184</sup> Gomes, *Il Guarany* ; *Lo Schiavo* (le livret fait des Indiens d'Ibéré et Ilara -chez Taunay, des Noirs d'Afrique-. Le changement de couleur ne vise pas comme on l'a dit à rendre le dénouement « correct » : Gomes s'intéressait aux Indiens du Brésil). Spohr, *Jessonda*.

<sup>185</sup> Meyerbeer, *L'Africaine*. Rossini, *Otello*, Berio, I. Verdi, *Otello*, I Delibes, *Lakmé*. Verdi, *La Forza del Destino*. Puccini, *Madama Butterfly*. Mozart, *Die Zauberflöte*, air de Monostatos.

<sup>186</sup> Louise Bertin, *La Esmeralda*, Hugo, Paris 1836. R. Strauss, *Salomé*. Zeno, *Griselda* : A. M. Bononcini, Milan 1718, A. Scarlatti, Rome 1721, Vivaldi, Venise 1735. Donizetti, *Linda di Chamounix*. Catalani, *Edmea*, Ghislanzoni, Scala 1886. Verdi, *Luisa Miller*, III. Verdi, *Simon Boccanegra*, pr.



## Le droit privé

contraste, surtout dans les *intermezzi* du XVIII<sup>e</sup> s., des servantes rouées, aux noms suggestifs de Serpilla ou Vespina, *petit serpent*, *petite guêpe*, se font aisément épouser par des patrons pourtant conscients de l'inégalité et des barbons rêvent d'épouser jardinière ou camériste<sup>187</sup>. Mais on admet mal que les rois épousent des bergères, même si Alexandre accepte enfin le mariage d'Aminta et d'Elisa : à celui-ci s'opposaient la situation d'Elisa (bergère, bien que descendante de Cadmos) et le désir d'Alexandre de réconcilier les partis de Sidon, en mariant à Aminta Tamiri, fille de Stratone, l'usurpateur déchu<sup>188</sup>. Pour une fin heureuse, l'inégalité doit s'effacer souvent par un anoblissement ou la découverte d'une noble origine (enfant substitué, personnage incognito, dieu déguisé) : Beaufort, fait duc par le roi pour ses services militaires, pourra épouser Mathilde de Guise<sup>189</sup>.

Plus souvent, les mariages secrets inégaux finissent mal : Inès de Castro, condamnée puis acceptée par le roi, est tuée avec ses enfants par Gonzales, Agnès Bernauer condamnée par son beau-père est lynchée par la populace. Le salut confine au miracle : Cristina, son époux et leur fils sont sauvés par la valeur du héros lors d'une attaque ennemie. L'interdiction des mariages inégaux peut être légale. Appio, qui a prohibé par les XII Tables les unions entre patriciens et plébéiens, songe à abolir cette loi quand il s'éprend de Virginia. Une « loi de Bourgogne » punit de mort le noble qui épouse une roturière, Oliviero n'est sauvé que par l'anoblissement du père d'Adelia. Barbara von Tisenhusen est noyée par ses frères pour avoir épousé un roturier malgré la charte familiale. Ces préjugés ne sont pas propres aux nobles : Fabrizio, simple propriétaire, accepterait Ninetta pour bru selon le désir de son fils, mais Lucia sa femme a d'autres ambitions pour Giannetto qu'une fille de soldat. Remigio interdit à Araquil d'épouser Anita, fille sans dot. Le jardinier Antonio renâcle à donner sa nièce à Figaro l'enfant trouvé. La loi, autant que la haine mutuelle de leurs pères, ne permet à Idamore le fils du paria de s'unir à Neala la fille du brahmane que dans la mort<sup>190</sup>.

### DROITS COLLECTIFS

Les œuvres disponibles parlent rarement de droits collectifs, sociaux ou culturels, mais en 1685 Naples offre une contestation sociale criminelle, adaptation

---

Donizetti, *Gianni di Calais*, Gilardoni, Naples 1828. Piccinni, *Cecchina ossia La buona figliuola*, Goldoni, Rome 1760.

<sup>187</sup> Federico, *La serva padrona* : Pergolèse, Naples 1733, Paisiello, *Tsarkoié-Sélo* 1781. Pariati, *Pimpinone* : Albinoni, Venise 1708. Telemann, *Hambourg* 1725. Hasse, *La serva scaltra*, ou *Dorinda e Balanzone*, Naples 1729, *Don Tabarrano e Scintilla* ou *La contadina*, Naples 1728. Latilla, *La finta cameriera*, Barlocchi, Rome 1738. Mozart, *La finta giardiniera*, etc.

<sup>188</sup> Mozart, *Il Re pastore*. Mazzoni, *Aminta*.

<sup>189</sup> Cesti, *Oronthea*, Cicognini, Venise 1649. Lully, *Psyché*. Rameau, *Zaïs, Naïs*, Cahusac, Paris 1749, *Les Boréades*. Piccinni, *Cecchina*. Salieri, *La cifra*, Vienne 1789. Nessler, *Der Trompeter von Säckingen*. Hummel, *Mathilde von Guise*, tr. de Mercier-Dupaty, Vienne 26.10.1810 rév. Weimar 17.2.1821. Mais les sœurs de Cendrillon repoussent comme plébéien le prince déguisé en écuyer (Rossini, *Cenerentola*).

<sup>190</sup> Persiani, *Ines de Castro*. Orff, *Die Bernauerin*, cp, Stuttgart 1947 rév. 1956. Rossini, *Eduardo e Cristina*, Schmidt (pour Pavesi, 1810) rév. Bevilacqua Aldobrandini et Tottola, Venise, 1819. Mercadante, *Virginia*. Donizetti, *Adelia*. Tubin, *Barbara von Tisenhusen*, Kross, Tallinn 1969. Rossini, *La Gazza ladra*, Gherardini, Scala 1817. Massenet, *La Navarraise*, Claretie et Cain, Londres 1894. Mozart, *Nozze...*, III 4. Carafa, *Il Paria*, Rossi d'ap. C. Delavigne, Venise 1826. Donizetti, *Il Paria*, Gilardoni, SC 12.1.1829. Moniuszko, *Paria*, 1869.

de la parabole des vignerons homicides<sup>191</sup>, changés en paysans. L'un d'eux expose leur refus de payer la redevance, avant de tuer les envoyés du maître et son fils : le maître seul jouit des fruits de leur travail, *Quant'il campo accoglie fiori, Quant'ariste ornan le spicche, Tante son nostre fatiche, Tant'a noi costan sudori. E pur estranea man con empie voglie Di nostri tanti affanni il frutto coglie. Vedete là quei tre garzoni Che dall'alto nel piano a noi sen scendono ? Quest'arditi pretendono Dalla nostra humilità regnar superbi. Arrestino i lor passi Ferri, bastoni e sassi... Son monarca di me stesso, quivi il cor festeggia Che laccio rio la libertà non stringami. Ma costui che verso noi porta il piede, E il possessor, l'erede, Uccidite*<sup>192</sup> !

L'assistance alimentaire apparaît dans *Ruth* avec l'octroi du droit de glaner, dans *La Légende de sainte Élisabeth* de Liszt avec le « miracle des roses » ou à l'acte I de *Don Carlos*, quand Élisabeth de Valois distribue du pain. Le « paternalisme patronal » est évoqué dans la transposition moderne du mythe de Proserpine par André Bon, où Hadès est un riche homme d'affaires : *Par tes puits de pétrole tu fais vivre un village entier. Chaque paysan possède maintenant sa voiture et sa maison, là où ne régnaient naguère que faim, maladie et misère, toi, tu t'es bâti à coups de veilles studieuses*, dit Perséphone à son mari ; mais Hadès répond, *Je ne suis qu'un pauvre homme d'affaires qui lutte avec les chiffres et négocie avec les syndicats*. Bohus voulait des réformes sociales, ce qui l'a brouillé avec son père et fait surnommer « le Jacobin », *J'ai vu un autre monde à l'étranger, je me rappelais l'esclave chez nous et voulais rendre heureux le pauvre peuple... Réduire les droits des seigneurs, les privilèges des nobles, libérer les serfs ? Heureux est le peuple qui gagne la liberté et ses droits sacrés ! Libérez les pauvres de l'asservissement, qu'ils se lèvent et vivent*<sup>193</sup> !

*Al gran sole carico d'amore* énumère des revendications sociales : *stesse paghe, salari da operai, separazione della chiesa dallo Stato... refettori nelle scuole, abolito il lavoro notturno dei fornai*<sup>194</sup>. On relève des éléments en Scandinavie : Simana parle émeutes, réunions, discussions, grèves et rébellions, Topi lit dans le journal *il y a toujours injustice de la bourgeoisie, l'honnête travailleur n'a jamais reçu le salaire que la justice demande*, le pasteur admet que les pauvres, pour élire des représentants contre l'arrogance des privilégiés, doivent voter en traçant une ligne rouge. Riika lit que *le socialisme ne permet pas un paradis terrestre pour l'un plus que pour l'autre, mais pour chaque personne, sans considération de rang ou de famille, la possibilité de prospérité, de dignité humaine et d'une humanité libre, la Nature n'est pas à blâmer pour la dureté du sort, mais les bêtes humaines sans cœur*. Après la victoire électorale de la ligne rouge, on annonce redistribution des terres, pensions pour les vieillards, réduction des hauts salaires, distribution gratuite de la connaissance et de l'instruction, habillement et éducation pour les enfants, visites de médecins et de vétérinaires dans les endroits reculés, pas d'impôts pour les pauvres, moins de fonctionnaires oisifs. Le droit au logement est le sujet de *Moscou, Tcheriomouchki (Moscou, Quartier des Cerisiers)*,

<sup>191</sup> Mt 21, 33-41 ; Mc 12, 1-12 ; Lc 20, 9-19.

<sup>192</sup> Provenzale, *Oh, ingrata humanità, dialogo sacro* à 5 voix.

<sup>193</sup> L. Berkeley, *Ruth*, Crozier, Londres oct. 1956. A. Bon, *Le rapt de Perséphone*, D. Fernandez, Nancy 27.1.1987, sc. 3. Dvorak, *Le Jacobin*, Cervinkova-Riegrova, Prague 19.6.1889, I 1 et 8.

<sup>194</sup> Nono, Sc. 4.4.1975, *Primo tempo*, sc. 5 (sop. et chœurs), tr. de Brecht.

## Le droit privé

traité avec humour et avec une forte critique de la corruption bureaucratique. Et *Joseph Merrick, dit Elephant Man* évoque, parfois *a contrario*, le droit des malades à être soignés, mais aussi traités dignement<sup>195</sup>.

Le droit du travail apparaît dans les contrats de louage de services. Fiorella lit l'engagement des brigands, *Promets-tu, c'est irrévocable, De suivre la loi des brigands ? Cet engagement est valable Pour trois, pour six ou pour neuf ans*. Nemorino s'engage pour *venti scudi* pour payer l'élixir. Palémon offre à Apollon incognito un contrat dont il détaille les avantages. Engagé comme *bravo*, Carlo sera payé par la vie de son père. L'impresario Bellarosa se réjouit d'avoir *scritturate* ses deux *prime donne*. Catherine la nouvelle bonne promet à son employeur *tout ce qu'une fille honnête peut donner pour trent'francs par mois* ; pour être vivandières, les filles de Chalons feront tout ce que veut le règlement et même plus. Le sénat engage un joueur de flûte pour escorter le consul Duilius en chantant *Je chante la gloire immense Du grand consul Duilius*. Des tueurs à gages exposent leur mission chez Verdi ou en rendent compte chez Bloch ; un autre juge *a thousand crowns excellent market price for an old murderer's life*. Le droit apparaît souvent *a contrario*, d'après les conditions de travail comme celles qu'Alberich impose aux Nibelungen et à Mime, *Je te tourmenterai sans pitié si tu ne fais sur l'heure le beau joyau, comme je l'ai ordonné.... Inclinez-vous devant Alberich ! Maintenant il vous regarde partout, le repos et la quiétude vous sont refusés, vous devez travailler pour lui, sans le voir*. Les géants insistent sur la dureté de la construction du Walhall pour justifier leur prix, *tous deux, sans dormir, nous avons fait ta forteresse, porté des blocs pesants*. Dans le contexte réaliste des Etats-Unis de la guerre de Sécession, Hooker expose à Emmeline Mosher, âgée de quatorze ans, qu'il vient d'embaucher, *Wages are a dollar a week, Payable at the end of the month, That's while you are learning, If you're quick, there's more* ; Sophie complète *The mill will spin your dowry, The mill will set you free, Three years for me, Two years to go, Thirty dollars to show, Emmy, Thirty dollars sent home, And things of my own, A bonnet and shawl, Ribbons and buttons, Gloves and brushes and combs, Next a husband, then a home*<sup>196</sup>.

Les conflits du travail sont connus, même là où on ne les attend guère. Adoniram, qui construit le Temple pour Soliman, refuse promotion et augmentation aux ouvriers indignes, le maçon Phanor, le compagnon charpentier Amrou, le compagnon mineur Méthousaël qui réclament : *Un homme est l'égal d'un autre homme ! Nous t'avons, jusqu'au bout, servi fidèlement, Et pourtant nous voyons, chaque jour, que des traîtres Obtiennent le salaire et le titre des maîtres, Qui ne sont dus qu'au dévouement ! Nous ne croyons donc pas implorer une grâce Quand nous te demandons, tous trois, Un salaire plus fort, avec le mot de passe Dont les maîtres tiennent leurs droits ! –Adoniram : Une aveugle colère A dès longtemps égaré vos esprits ! Le mot de passe et le salaire Des maîtres fut toujours le prix De*

<sup>195</sup> Sallinen, *La ligne rouge*, I 3, II 1. Chostakovitch, *Moskva, Cheremushki*, Mass et Tchervinski, Moscou 24.1.1959. L. Petitgirard, *Joseph Merrick, dit Elephant Man*, Nonn, 1999.

<sup>196</sup> Offenbach, *Les Brigands*, Paris 1869. Donizetti, *L'elisir d'amore*, Milan 1832. Grétry, *Le jugement de Midas*, Paris 1778. Mercadante, *Il Bravo*. Fioravanti, *I virtuosi ambulanti*, Paris 1807. Offenbach, *Pomme d'Api*, Paris 1873. J. Strauss, *Die Göttin der Vernunft (La déesse Raison)*, Willner et Buchbinder, Vienne 13.3.1897. Hervé, *Le joueur de flûte*, Paris 1864. Verdi, *Macbeth*, Florence 1847. Bloch, *Macbeth*, Paris 1910. Goldschmidt, *Beatrice Cenci*, 1951. Wagner, *Rheingold*, II. Picker, *Emmeline*.

*ceux que des œuvres insignes Me signalaient aux yeux de tous ! Qu'avez-vous fait pour vous en croire dignes ? Tous trois impuissants et jaloux, Parmi vos compagnons vous attisez la guerre ! J'aurais dû vous chasser naguère Pour avoir ameuté les ouvriers !* Ils sabotent le travail puis assassinent Adoniram. Les ouvriers de Cellini se révoltent, *Peuple ouvrier, Que l'atelier Vite se ferme... Le maître sans gêne Nous laisse la peine. Ah, pour l'enrichir C'est par trop souffrir ! Nous voulons sortir ! À nous sur la terre Labeur et misère. Nous sommes sans pain, Nos enfants ont faim* (V 15), mais quand Fieramosca tente de les soudoyer, ils changent d'avis et achèvent le Persée. La grève apparaît pourtant dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>197</sup>. On évoque dans *La Martire* les dures conditions de travail des dockers, *Lavoro disumano ! A volto il ghiaccio e il fischio del nevischio, poscia quella feroce vampa infuscata che avvampa* (sc. 1). La révolte suit, *Della miseria figli e del lavoro, affaticati e vinti lottatori, è vero, siam violenti* (sc. 5). Enfin la grève cesse, désavouée, attribuée à un provocateur, *D'un qualche agitator questa è l'astuzia ! Noi torniam al lavoro, Abbiamo moglie e figli, noi lavoriamo* (sc. 9).

Chez Michel Haydn en 1787 sont proclamés pour la première fois peut-être des droits culturels, dans une interprétation symbolique du mythe de Persée, avec un programme « éclairé » ajouté à l'*Andromède* de Corneille<sup>198</sup>. Pour Persée victorieux, le vrai monstre est l'ignorance et ses sujets lui demandent de les éclairer : *Qual costummi pena e sudore, Finché il stupido mostro, Che ignoranza si chiama, alfin distrussi, Cruda belva, e di quella Ch'era per divorarti, assai più fella. Pur la vinsi ed uccisi,... I sudditi fedeli apriro i lumi –Tu c'illumina, o sovrano, Dolci leggi a noi imponi, E l'oppresso ingegno umano Per te alfin risorgerà. Schianti il vizio tua possanza,... E sbandita l'ignoranza, La ragion trionferà.*

Ces exemples qu'on pourrait multiplier suffisent à montrer l'osmose entre opéra et droit privé. Le paradoxe n'est qu'apparent : théâtre et romans, sources de l'opéra, ont été longtemps imprégnés de culture juridique. De la *Farce de Maître Pathelin* au XV<sup>e</sup> siècle au *Mariage de Figaro* et à la *Comédie humaine*, en passant par les comédies de Corneille, ou par *Les Plaideurs*, *Le légataire universel* ou les efforts du *Malade imaginaire* pour spolier ses filles au profit de sa femme, le droit guide souvent tout ou partie d'une intrigue qu'un public volontiers procédurier savait suivre. L'opéra se borne, comme d'habitude, à simplifier et à abrégé.

---

<sup>197</sup> Gounod, *La reine de Saba*, Barbier et Carré, Paris 28.2.1862, I 4. Berlioz, *Benvenuto Cellini*. Samara, *La Martire*, Illica, Naples 23.5.1894.

<sup>198</sup> M. Haydn, *Andromeda e Perseo*, Varesco d'ap. Corneille (*Andromède*), Salzbourg 14.3.1787, II 3 et 5

## TABLE

- Préface, par Jacques Krynen, André Cabanis, Olivier Devaux et Boris Bernabé.....	9
- Un regard professionnel, par Sophie Koch.....	15
- Comité de patronage et liste des souscripteurs.....	21
- Photo.....	27
- Curriculum.....	29
- Liste des publications.....	31
- Abréviations.....	37
- Quelques explications.....	39
I- La liberté d'expression.....	43
II- Opéra, Nature et Droit.....	63
III- Religion, politique et droit.....	89
IV- Théorie et droit de la guerre.....	127
V- L'exploitation de l'Histoire.....	147
VI- Rose ou noir à l'opéra : le tragique est-il subversif ?.....	183
VII- Stendhal et l'opéra italien : critique ou propagande ?.....	225
VIII- La majesté de Rome.....	247
IX- La monarchie des lys.....	289
X- Temporel et spirituel chez Verdi : conflits et convergences.....	355
XI- La démocratie dans l'opéra du XIX <sup>e</sup> siècle : rêves inachevés.....	369
XII- Vercingétorix.....	389
XIII- <i>Blanche d'Aquitaine</i> et <i>Ugo conte di Parigi</i> : d'un drame politique orléaniste à une tragédie passionnelle légitimiste ?.....	407
XIV- Venise.....	435
XV- Suisse, opéra et politique.....	483
XVI- Le droit privé.....	505