

DE QUELQUES LIEUX DE MÉMOIRE DANS L'OPÉRA-COMIQUE DU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE

Guy GOSSELIN

L'EMPREINTE DES LITTÉRATURES anglaise et écossaise n'est plus à démontrer dans les origines du romantisme français dont les composantes psychologiques étaient en place bien avant qu'il ne livre ses premières batailles. À la fin du XVIII^e siècle, le roman noir d'Ann Radcliffe influence Matthew Lewis dont *Le Moine* (1795) et surtout *Les Contes terrifiants* (1799) inspirent à leur tour Walter Scott. Avec ce dernier point une dimension nouvelle, la dimension historique¹, qui concerne plus particulièrement le Moyen Âge et la Renaissance. Les premières traductions françaises de ses romans² ont un impact considérable dans le climat changeant teinté de nostalgie, de peur, de ressentiment et parfois de terreur qui règne au début de la Restauration. Leur diffusion dépasse largement le cadre des salons du boulevard Saint-Germain et ne sera pas une simple mode puisque, dès lors, durant une trentaine d'années, écrivains et artistes vont vouloir recréer dans leurs œuvres l'atmosphère de ces siècles passés, même si le désir romanesque prévaudra souvent sur le souci de précision historique.

Dans le domaine littéraire, les œuvres majeures se faisant l'écho de la Renaissance abondent au cours du règne de Charles X et durant les premières années de la Monarchie de Juillet. Au théâtre, Ludovic Vitet décrit sur la scène le règne d'Henri III dans la trilogie des « scènes historiques » comprenant *Les Barricades, mai 1588* (1826), *Les États de Blois ou La Mort de M. de Guise, décembre 1588* (1827), et

1 Cette dimension est déjà quelque peu présente par l'évocation des civilisations celte et scandinave de MacPherson dans *Ossian* dont Jean-François Le Sueur fit un opéra en 1804.

2 Le roman *Old Mortality* est traduit en 1816 sous le titre *Les Puritains d'Écosse*.

La Mort d'Henri III, août 1589 (1829). Le 11 février de la même année, Alexandre Dumas père présente à son tour *Henri III et sa cour* au Théâtre-Français. Enfin, l'année 1830 sera celle de *Le Rouge et le noir* de Stendhal dans lequel l'époque de Charles IX est célébrée par Mathilde de la Mole.

Dans le domaine de la création musicale, où le facteur de diffusion est indissolublement lié à une restitution sonore et souvent collective de l'œuvre, le problème se pose quelque peu différemment. Certes, c'est aussi au début de la Restauration que, grâce à Alexandre Choron, et pour la première fois en France, un public a la possibilité d'écouter des musiques de la Renaissance³. De 1832 à 1835, les Concerts historiques de Fétis permettent encore à plus d'un « amateur » curieux de découvrir ce nouveau monde sonore⁴. Enfin, quelques années plus tard, en 1843, Joseph-Napoléon Ney, prince de la Moskowa, fait œuvre similaire en fondant la *Société des Concerts de Musique vocale classique*.

Toutefois, le musicologue contemporain doit bien se garder de voir au travers de ces quelques entreprises un engouement général et spontané du public pour la Renaissance, et *a fortiori*, pour sa musique. Elles sont d'abord très limitées dans le temps⁵. Ensuite, nombre d'artistes hésitaient à modifier ce qu'il convient déjà de nommer l'orientation de leur carrière⁶, posant parfois d'énormes problèmes de recrutement pour les concerts, dont les conséquences se faisaient lourdement sentir sur la qualité des exécutions⁷. Enfin, plusieurs témoignages concourent pour rendre compte de l'accueil indifférent, voire hostile d'une partie du public, que F.-J. Fétis, rendu au silence, qualifie de « multitude si peu faite pour apprécier les véritables beautés de l'art »⁸. Paradoxalement, il faut donc se tourner une fois encore vers l'activité lyrique foisonnante de ce début

3 Après avoir fait œuvre de théoricien dès 1805 avec la première édition de la *Collection générale des Ouvrages classiques de Musique*, comprenant notamment des œuvres de Josquin des Près, Goudimel et Palestrina, Alexandre Choron avait eu pour objectif majeur de faire revivre ces dernières en créant son École en 1817 et en donnant des auditions publiques à la Chapelle de la Sorbonne à partir de 1827.

4 Alfred de Vigny est précisément l'un d'eux, qui, le 16 décembre 1832, enthousiasmé, déclare : « jamais l'art ne m'a enlevé dans une plus pure extase, si ce n'est lorsque, étant malade à Bordeaux, j'écrivis *Éloa* ». Voir Léon GUICHARD, *La Musique et les lettres au temps du romantisme*, Paris, 1955, réédité aux Éditions d'aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1984, p. 109.

5 De 1827 à 1830 pour les auditions publiques de A. Choron ; de 1832 à 1835 pour les concerts de F.-J. Fétis.

6 Notons à ce sujet qu'à l'instar de François Habeneck qui « utilise » de jeunes instrumentistes du Conservatoire pour faire découvrir les symphonies de Beethoven, c'est par les élèves d'une école qu'Alexandre Choron parvient à faire jouer les premières œuvres de la Renaissance.

7 Certains concerts de Fétis furent à ce sujet qualifiés de médiocres, d'autres même de déplorables. Cf. Robert WANGERMÉE, *Les Premiers Concerts historiques à Paris*, in *Mélanges Closson*, Bruxelles, 1948, pp. 188 sqq.

8 Cité par Bernard GAGNEPAIN, « A la Recherche du temps passé : du rôle de quelques précurseurs dans la renaissance du patrimoine musical français », *Échos de France et d'Italie, Liber amicorum Yves Gérard*, Textes réunis par Marie-Claire MUSSAT, Jean MONGRÉDIEN et Jean-Michel NECTOUX, Paris, 1997, pp. 123-24.

de siècle pour trouver un public nombreux confronté, par la représentation plus ou moins fidèle et codifiée qu'en donnent librettiste et compositeur, aux événements majeurs inscrits dans leur contexte de l'époque de la Renaissance. C'est bien entendu l'opéra-comique qui suscite en premier notre recherche, en raison d'une part de la multitude de ses créations, et d'autre part de sa structure pouvant facilement intégrer une part importante de vérité et de réalisme.

Durant la première moitié du XIX^e siècle, nous avons dénombré plus de cinquante opéras et opéras-comiques représentés dont le livret possède un rapport direct avec la Renaissance. Les situations dramatiques mises en œuvre peuvent aisément se regrouper autour de quelques pôles.

- La plupart du temps, l'action s'organise autour d'un personnage célèbre, en premier lieu, une tête couronnée. Depuis le succès de la publication de *La Henriade* de Voltaire en 1723, le personnage du « bon roi Henri IV » reste sans doute le plus prisé des librettistes et des musiciens⁹. En 1807, Kreutzer écrit un opéra sur François I^{er}¹⁰, et Gottschalk compose un *Charles IX* aux environs de 1860, dont le manuscrit est malheureusement perdu. Avant Bellini, la grandeur et la destinée de Marie Stuart furent également portées à la scène par Piccini et Fétis¹¹.
- Il n'est pas rare de placer ces personnages au cœur d'un fait historique plus ou moins illustre. C'est bien entendu le cas de l'opéra *Les Huguenots* de Meyerbeer, mais aussi de l'opéra-comique *Bayard à Mézières*, ouvrage collectif sur lequel nous reviendrons.
- Enfin, certains opéras regroupent ces centres d'intérêt et situent l'intrigue dans un lieu bien connu de l'époque représentée. Le titre donné par Ferdinand Hérold à l'opéra-comique *Le Pré aux clercs* suffit à lui seul à l'inclure dans cette catégorie.

Une analyse exhaustive de ces œuvres dans leur manière d'aborder la Renaissance fournirait certainement de précieuses informations sur les composantes

9 Voir à ce sujet Manuel COUVREUR et Philippe VENDRIX, « Les enjeux théoriques de l'opéra-comique », *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, éd. Philippe VENDRIX, pp. 230 sqq. et Patrick TAÏEB, « *La Chasse du jeune Henri* (Méhul, 1797), une analyse historique », *Revue de Musicologie*, Paris, 1997, tome 83, n^o 2, pp. 205-46. Au début du XIX^e siècle, nombre de compositeurs germaniques portent aussi intérêt au personnage. Parmi ceux-ci figurent Andreas Romberg, puis Heinrich Marschner qui écrit *Henri IV et d'Aubigné* dirigé en 1820 à Dresde par C. M. von Weber ; il avait lui-même composé en 1818, pour le même théâtre, un *Trauerspiel* intitulé *Heinrich IV von Frankreich Tod*.

10 *François I^{er} ou La Fête mystérieuse* sur un livret de Sewrin et Chazet, représenté à Feydeau le 14 mars 1807.

11 Ce dernier collabora avec E. DE PLANARD pour son opéra *Marie Stuart* représenté à l'Opéra-Comique, le 30 août 1823.

et l'évolution de l'opéra historique au XIX^e siècle, mais dépasserait largement le cadre de cet article. Notre choix s'est donc porté vers quelques-unes d'entre elles, qui illustrent de façon différente les regards du genre sur ce passé historique, tant sur le plan du livret que sur celui de la musique, et parfois sur celui des décors et des costumes.

Avec *Gabrielle d'Estrées ou Les Amours d'Henri IV*, Méhul offre l'exemple type du genre au début du siècle. Dans la même année (en 1814), François-Adrien Boïeldieu, utilise par deux fois l'histoire de la Renaissance pour promouvoir sa carrière. 1832 sera l'année du *Pré aux clercs* dans lequel le librettiste Eugène de Planard compose un texte d'une précision historique étonnante. Enfin, cinq années plus tard, le même écrivain offre à Georges Onslow, avec *Guise ou Les États de Blois*, un ouvrage dans lequel on verra poindre un premier souci de recherche d'authenticité musicale.

Neuf années après l'échec cuisant de *La Chasse du jeune Henri*, dont seule l'ouverture était restée célèbre¹², Nicolas Méhul ne craint pas de s'affronter au même personnage. Le 25 juin 1806, les comédiens ordinaires de l'Empereur interprètent la musique que le compositeur vient d'écrire sur un texte de Saint-Just et dont le titre est *Gabrielle d'Estrées ou Les Amours d'Henri IV*. Madame de Saint-Aubin, qui avait déjà créé l'ouvrage de 1797¹³ sous les sifflets, tient le rôle titre, et le ténor Elleviou chante Henri IV. L'opéra évite prudemment toute allusion directe au régime monarchique, mais plusieurs passages témoignent déjà du souci des créateurs d'inscrire très clairement l'œuvre au sein des événements des guerres de religion. Cette dernière constitue ainsi un exemple typique du théâtre lyrique du début du XIX^e siècle dans sa volonté de précision historique relative à l'époque de la Renaissance. La scène se passe à Cœuvres, près de Soissons. Gabrielle se lamente d'être le « témoin des horreurs qu'enfantent les troubles civils »¹⁴, tandis que son père se veut davantage rassurant car :

Si j'en crois les apparences, tout va prendre une face nouvelle ; déjà le duc de Guise a mis bas les armes, et Brissac, profitant de l'absence de Mayenne, vient d'ouvrir les portes de Paris. On dit plus, on assure que Henry a fait remettre au Duc un nouveau traité, et que de sa réponse doit dépendre la paix ou la guerre¹⁵.

¹² Voir Patrick ТАЇЕВ, *op. cit.*, pp. 205-46.

¹³ *Ibid.*, p. 210.

¹⁴ Voir le livret de la pièce : *Gabrielle d'Estrées ou Les Amours d'Henri IV*, opéra en trois actes, paroles de Saint-Just, musique de Méhul, représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique par les comédiens ordinaires de l'Empereur, le 25 juin 1806, à Paris, chez Madame Cavanagh, 1806, acte I, scène 4, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*

Près de Charles de Lorraine, duc de Mayenne qui remplaçait son frère Henri, duc de Guise, à la tête de la Ligue, figurent des personnages comme Sully, mais aussi d'autres moins célèbres mais tout aussi réels comme Marsillac ou encore Crillon dont on connaît l'adresse que lui fit le roi au lendemain de la signature de la reddition d'Amiens¹⁶.

L'inquiétante atmosphère des troubles est particulièrement bien rendue par ces groupes armés de ligueurs qui parcourent la forêt et mettent en péril le rendez-vous galant du roi au château de Cœuvres. Suivent quelques scènes riches en quiproquos conséquents à l'échange des vêtements entre Henri IV et son fidèle soldat Éloi, quiproquos dont les spectateurs de la salle Feydeau étaient très certainement friands. Enfin, exploitant sans retenue aucune l'âme sensible de l'auditeur jusqu'à l'utilisation des symboles les plus éculés, Saint-Just et Méhul mettent en scène une origine pour le moins rocambolesque du célèbre « panache blanc d'Henri IV » : s'inquiétant de l'anonymat de son amant dans la mêlée du combat qui se prépare, Gabrielle ôte les plumes de son chapeau pour les fixer sur celui du roi. Cette fois pourtant, ce harnachement ne servira pas puisque, fort heureusement pour les protagonistes et aussi pour les lois de l'opéra-comique, le duc de Mayenne signe le traité avant la bataille ; l'ouvrage peut ainsi s'achever sur les traditionnelles acclamations de « vive Henri IV ».

Six années plus tard, Boïeldieu compose à quelques mois d'intervalle deux opéras-comiques dont le sujet concerne le xvi^e siècle. L'un, sur Bayard, écrit en compagnie de Cherubini, de Nicolo et de Catel, s'intitule *Bayard à Mézières*¹⁷ ; l'autre, sur Henri IV, a pour titre *Les Béarnais ou Henri IV en voyage*. Le premier, qui selon Georges Favre aurait été écrit par ordre de la police, avait comme visée de ranimer le patriotisme défaillant des Parisiens durant la dure campagne de France¹⁸. Le second était destiné à glorifier Louis XVIII et la famille royale nouvellement rétablis sur le trône.

Bayard à Mézières relate la défense victorieuse du célèbre chevalier durant le siège de la ville par les armées de Charles-Quint commandées par le duc de Nassau en 1521. L'ouvrage est donc inscrit dans un contexte historique précis dans lequel interviennent les nobles officiers La Trémoille, Crussol, d'Entraques,

16 « Brave Crillon, pendez-vous de n'avoir pas été ici près de moi lundi dernier, à la plus belle occasion qui ne se soit jamais vue, et qui peut-être se verra jamais ».

17 Boïeldieu, Catel, Cherubini et Nicolo, *Bayard à Mézières*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Dupaty et Chazet, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le samedi 12 février 1814. Rappelons que la campagne de France avait débuté une dizaine de jours auparavant et que Paris allait capituler le 30 mars suivant.

18 Georges FAVRE, *Boïeldieu, sa vie, son œuvre*, vol. 2 : *L'Œuvre*, Paris, 1945, pp. 237-39.

d'Hannebaut, Montmorency du côté français, et Sikingen du côté espagnol. La composante « sentimentale » repose, comme il se doit la plupart du temps dans l'opéra-comique de cette époque, sur la présence de deux couples, l'un noble (Madame de Sancerre-Montmorency¹⁹), l'autre appartenant au peuple (Philippe-Fanchette). Mais au premier acte, Philippe, gratifié du titre de troubadour, interprète lui-même une « chanson » (« je chante, je chante en troubadour fidèle [...] ») dans la tonalité non équivoque de ré majeur. Au cours de la dernière scène, François I^{er}, qui va recevoir le grand collier de Saint-Michel pour sa bravoure, s'adresse à l'assemblée en ces termes :

Amis, ceux qui croiront me devoir quelques éloges me le prouveront en imitant mon dévouement pour mon prince ; rassemblons-nous autour du trône, et que les Français de toutes les classes viennent s'unir à leurs frères d'armes pour achever la délivrance du territoire.

Et Montmorency de répliquer : « Eh ! Qui ne répondrait pas aujourd'hui à la voix de Bayard ? ». Le chœur final s'adresse habilement tour à tour à l'époux, au père, au cultivateur, à l'industriel « utile commerçant » et au « fils de Minerve ami des nobles arts », afin que tous se soulèvent contre l'opresseur espagnol ; l'on comprend néanmoins très aisément l'allusion à l'opresseur contemporain, bientôt aux portes de Paris. L'ultime couplet revient à Bayard. Il est dû à la plume de Cherubini, est écrit en ut majeur, dans un « mouvement de marche sans lenteur » sur un texte dont toute ambiguïté est cette fois-ci gommée :

Peuple guerrier, qui rangeas l'univers
sous ta bannière triomphante
Vainqueur de tous, souffriras-tu les fers
Qu'un peuple vaincu te présente,
Toi qui d'un mortel essor
marchas sans cesse à la victoire,
Toi dont le sein tressaille encor

Aux seuls noms de France et de gloire !

(avec le chœur)

Entends le chevalier sans peur
Des murs de Mézières, il te crie
Viens de ton glaive au champ d'honneur
faire un rempart à ta patrie (bis).

Le second ouvrage de Boïeldieu, *Les Béarnais ou Henri IV en voyage*²⁰, « appartient à une série d'ouvrages de circonstance que provoque le retour des Bourbons à

19 Ce dernier allait être nommé maréchal et pair l'année suivante.

Paris en 1814 »²¹ et met en scène une vision volontairement bonhomme du roi. Henri IV, désirant revoir son pays natal, parcourt le Béarn dans le plus grand anonymat en compagnie de son ministre Sully. Cette fois, la définition d'un cadre historique précis est abandonnée au profit du soin apporté à la qualité des rapports entre Henri et Sully. Quelques scènes donnent lieu de nouveau à d'intéressants quiproquos, notamment celle dans laquelle Sully et le roi, tous deux déguisés en simples officiers, sont amenés à exprimer leurs avis réciproques sur leurs propres agissements dans les domaines de l'armée, du Conseil et des aventures galantes avec « la belle Gabrielle ».

L'action se déroule dans l'atmosphère faussement naïve du monde rural béarnais du XVI^e siècle, et l'ouvrage s'achève dans le même esprit que le précédent sur un texte tout aussi grossièrement codifié, puisqu'Henri s'adresse à Sully en ces termes :

| | |
|------------------------------------|--|
| Long-temps sur la France | Ligueurs, plus de crise |
| La guerre étendit ses fureurs | Il faut que tout soit effacé, |
| Enfin l'espérance | Prenons pour devise : |
| Renaît aujourd'hui dans les cœurs, | La paix est l'oubli du passé. (<i>bis</i>) |

Et Sully de répondre :

| | |
|-------------------------------|---|
| Je me rappelle, | Le tems ni l'absence |
| Français, vous étiez parfois | N'ont pas tant d'amour effacé, |
| De cœur et de zèle | Je trouve qu'en France |
| Amis et soutiens de vos rois. | Chacun se souvient du passé. (<i>bis</i>) |

L'année de composition par Boïeldieu de ses opéras sur la société de la Renaissance voit les débuts de Ferdinand Hérold dans la carrière lyrique ; nombre de ses ouvrages prendront une orientation historique plus ou moins affirmée. En 1816, *Charles de France* dont l'action se situe en Provence en 1275, est consacré au petit-fils de Saint Louis. Dans *Vendôme en Espagne*, écrit en 1823, Adolphe Nourrit chante le rôle du roi Philippe V ramené à Madrid par Louis-Joseph de Vendôme en 1710. En 1824 lui succédera *Le Roi René ou La Provence au quinzième siècle*. C'est seulement dans la dernière année de sa vie qu'Hérold se consacra à la Renaissance avec *Le Pré aux clercs* créé à l'Opéra-Comique le 15 décembre 1832. Cette fois, nous sommes confronté à une véritable œuvre historique dont la précision et la richesse méritent une étude détaillée.

20 *Les Béarnais ou Henri IV en voyage*, Comédie en un acte, mêlée de chants par D. Sewrin, musique de MM. Kreutzer et Boïeldieu, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 21 mai 1814. Louis XVIII était rentré dans la capitale depuis le 3 mai, et le Traité de Paris allait être signé neuf jours plus tard.

21 Georges FAVRE, *op. cit.*, p. 138.

Planard s'était inspiré de la *Chronique du règne de Charles IX* de Prosper Mérimée. Cet ouvrage, dont la genèse remonte à 1828, au moment où Mérimée, comme le précise Jean-Michel Brèque²² fréquentait les milieux protestants. Ses *Scènes féodales*, publiées le 5 mars 1829²³, avaient tout de suite connu un réel succès. Sainte-Beuve et Stendhal (qui trouvait l'ouvrage « plein d'esprit à la Voltaire »), l'admirèrent aussi immédiatement. Relayé par les nombreux articles élogieux parus dans la presse, ce succès entraîna une traduction allemande de l'œuvre la même année, ainsi qu'une traduction américaine l'année suivante. Quatre années plus tard, durant l'été qui précédait la première représentation du *Pré aux clercs* d'Hérold, Hippolyte Fournier réimprimait la *Chronique*²⁴.

Cette dernière comprend vingt-sept chapitres dont chacun constitue le plus souvent une entité, avec son ou ses personnages, son cadre, son sujet ou son action, autant de facteurs propices à une exploitation dramatique. Elle met en scène les aventures de deux frères, l'un huguenot, l'autre ayant abjuré la religion protestante, durant les conflits religieux des années 1572-1573, et notamment lors des massacres de la Saint-Barthélémy et lors du siège de La Rochelle. Le duel entre le héros, Comte Bernard de Mergy, n'ayant pas encore guerroyé, et Comminges, redoutable bretteur, « roi des raffinés » du royaume²⁵, constitue l'un des moments les plus attendus de l'intrigue. Le principal personnage féminin, Diane de Turgis, jeune veuve d'une grande beauté, dont les amours ont déjà provoqué nombre de duels, est aimée de Bernard de Mergy. Le combat se déroule face au Louvre, par-delà la rivière, au Pré-aux-Clercs, dans un cadre champêtre qui invite aux promenades et aux divertissements, mais qui sert aussi de lieu de rendez-vous aux gentilshommes pointilleux sur l'honneur et offensés de la veille. Planard a donc retenu le nom de cet endroit fort connu pour le titre de son livret, qui est aussi le titre d'un des chapitres de la *Chronique*.

Pourtant, il ne faudrait pas conclure hâtivement que le livret se résume à une simple aventure de cape et d'épée. Comment pourrait-on tout d'abord justifier le succès foudroyant et durable que connut l'opéra-comique d'Hérold, dont une bonne part revenait justement au talent de Planard ? Que l'on en juge par ces quelques chiffres : la première année furent données plus de 150 représentations. Le

22 Voir Jean-Michel BRÈQUE, « Loin de Mérimée et du grand opéra historique », *Les Huguenots de Meyerbeer*, L'Avant-Scène Opéra, n° 134, Paris, septembre-octobre 1990, p. 10.

23 Le titre exact de l'édition originale était *1572. Chronique du temps de Charles IX*, par l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul*, Paris, Alexandre Mesnier, libraire, place de la Bourse, 1829.

24 Le titre était devenu *1572. Chronique du règne de Charles IX*, par l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul*, seconde édition, Paris, H. Fournier jeune, libraire, rue de Seine, n° 29, 1832.

25 « Comminges est la meilleure épée de cette cour [...]. Il est le roi des raffinés ». Madame de Turgis à Mergy, Prosper MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 156.

11 octobre 1871, on célébrait la millième, et le 22 janvier 1891, l'Opéra-Comique fêtait le centième anniversaire de la naissance d'Hérold avec la 1482^e exécution²⁶ ! Dès les premières, la presse salue donc un chef-d'œuvre et François-Joseph Fétis, dans *La Revue musicale* du 29 décembre 1832, note qu'« un sentiment exquis de l'expression dramatique règne dans tous les morceaux, et à cette qualité fort importante se joint une élégance parfaite du style dans les détails. »²⁷

Plus d'un siècle et demi plus tard, cette critique ne semble pas avoir été écrite par complaisance ; bien plus, pour le sujet qui nous concerne, nous restons confondu de l'extrême précision avec laquelle Planard parvient à situer son auditeur dans les contextes politique, religieux, social et culturel de la fin du XVI^e siècle à Paris. L'œuvre, dont les scènes parlées et chantées sont clairement découpées, se rapproche davantage par son contenu musical des productions de l'Académie royale de Musique. Mais elle offre plus de vérité que n'importe quel grand opéra inspiré de l'histoire ; nous pensons en particulier aux *Huguenots* de Meyerbeer, également fondé sur la *Chronique* de Mérimée, mais dont la création n'aura lieu que quatre années plus tard.

Cette parfaite maîtrise de la vérité historique au sein de l'œuvre se lit déjà dans le soin apporté à camper la position sociale et politique des personnages sur scène, mais aussi celle de leur entourage au sein des intrigues du moment²⁸. Dès la deuxième scène du premier acte, la jeune Nicette, filleule de Marguerite de Valois²⁹, nous apprend qu'Henri de Navarre s'est enfui de Paris, ce qui permet de situer l'action après 1576. Son « amoureux » [*sic*] Girot, simple hôtelier³⁰, révèle qu'auparavant Henri venait déjeuner dans son auberge du Pré-aux-Clercs « avec Biron, Duplessis, d'Aubigné et une douzaine de ses amis »³¹. Voilà donc cités successivement le Maréchal de France qui, rallié à Henri IV, allait bientôt

26 À l'inverse d'autres opéras tant ovationnés au XIX^e siècle et qui disparurent de l'affiche au début du siècle suivant, *Le Pré aux clercs* fut repris au Trianon lyrique en 1916 et en 1925, puis sous les directions de Charles Lamoureux le 25 décembre 1932 et de Pierre Dervaux le 16 mars 1949 ; elle est donnée une nouvelle fois à Paris en 1950, et enfin à Nantes, le 22 novembre 1990.

27 Voir aussi la critique enthousiaste du *Journal des Débats*, France-Yvonne BRIL, « Ferdinand Hérold ou "la raison ingénieuse" », *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Paul PRÉVOST dir., Metz, 1995, p. 101.

28 Nous avons utilisé deux sources complémentaires. La première est une partition pour chant et piano éditée chez Troupenas à Paris (s.d.) déposée à la Bibliothèque royale Albert I^{er} de Bruxelles (cote 6508), contenant de précieuses notes manuscrites de mise en scène de Georges Dalman (noté Troupenas ci-dessous). La seconde est le livret : *Le Pré aux clercs*/Opéra-comique en 3 actes/Paroles de M. E. de Planard/Musique de M. Hérold/Représenté pour la 1^{ère} fois/sur le théâtre royal de l'Opéra-Comique/Le 15 décembre 1832./Bruxelles/Au Magasin théâtral/Auguste Jouhaud Editeur-imprimeur, Passage de la Comédie, n^o 9, 1835, (noté Jouhaud ci-dessous).

29 Ce titre n'est dû qu'au hasard, Marguerite de Valois étant jadis venue se reposer quelques instants dans l'hôtelierie des parents de Nicette le jour de son baptême. Nicette est donc, malgré ce "titre", une femme du peuple.

30 Au couple Girot-Nicette correspond le couple noble du baron de Mergy et d'Isabelle de Montal.

31 Acte I, scène 2. Troupenas p. 12 bis.

participer à la bataille d'Arques, le principal conseiller d'Henri en 1576, et le célèbre écrivain engagé qui, alors écuyer, s'était enfui avec son prince la même année pour ensuite reprendre la lutte à ses côtés. Ces détails historiques dus au seul librettiste (ces personnages n'apparaissent pas dans la *Chronique* de Mérimée), ont l'important mérite d'enrichir la perception temporelle de l'auditeur. De même, le courtisan italien Cantarelli³² rappelle au Baron de Mergy sa « courtoisie quand le sort [le] fit [son] prisonnier après la terrible arquebusade de Bergerac, à laquelle [son] bienheureux patron [lui] fit grâce d'échapper »³³. Plus tard, E. de Planard nous transporte au cœur des obscurs complots des guerres de Religion : Marguerite de Médicis désireuse d'obtenir la complète discrétion de Cantarelli, menace de le dénoncer comme « agent secret de la Maison de Lorraine », qui, au lieu de « soupirer des romances », transmet « à Monsieur de Guise une lettre du pape ». Enfin, le personnage du roi n'apparaît jamais sur scène, mais il joue un rôle psychologique important, et il est fait constamment allusion à sa puissance, à ses faiblesses ou à son obstination. Bien que destiné à l'opéra-comique, le livret réalise donc parfaitement cet amalgame du politique et du confessionnel avec les sentiments simplement humains, d'amour, de haine, de jalousie, de rivalité, et d'ambition qui est caractéristique du grand opéra.

Le souci d'ancrer l'action dans un cadre historique le plus précis possible (souci dont, soulignons-le, peu de librettistes de l'époque se sont embarrassés), s'accompagne chez Planard d'un désir profond et peut-être plus louable encore de rendre les aventures de ses héros les plus vivantes possibles. À la peinture des personnages historiques principaux s'ajoute celle de la société, notamment de la société de cour au temps de Charles IX. Cantarelli connaît bien « ce bon M. Brantôme », et tire manifestement une certaine fierté de pouvoir citer quelques bonnes réflexions du mémorialiste³⁴. Cet aspect réaliste apparaît aussi très clairement lorsque Marguerite rapporte les impressions de sa mère [Catherine de Médicis] sur la jeune comtesse Isabelle de Montal :

Mais Vrai-Dieu, Marguerite, à quoi pense donc cette mignonne de Gascogne que vous m'avez amenée ? [...] Elle est de haut lignage et sa parure est modeste comme si son frère s'appelait Marcel ou Boniface et tenait boutique au pont Saint-Michel [...] Oh, par Saint-Denis, ma fille [...] Elle ne s'envolera pas des tourelles du Louvre, et tout enfant de Calvin qu'elle est, je la ferai plutôt abbesse de Montmartre ou de Saint-Pierre de Chaillot³⁵.

32 Courtisan que Marguerite fit venir de Florence pour organiser les concerts et les divertissements de la cour. Voir *infra*.

33 Acte I, scène 9. Troupenas, p. 27.

34 « [...] Sa fille Marguerite ne quittera pas plus la cour de France que sa compagne inséparable, son amie de cœur et sa rivale en grâce et gentillesse, comme dit toujours ce bon M. Brantôme ». Acte I, scène 9, Troupenas, p. 27.

35 *Ibid.* p. 28

Plus loin, le baron de Mergy précise que son voyage de la Navarre à Paris lui a demandé dix jours de cheval. L'exempt de garde, quant à lui, ne voulant point faillir à son devoir, supplie les duellistes de s'éloigner sous le feuillage car « du Louvre ici on peut [les] voir », et Comminges se bat parce que son rival « prétend, contre [son] avis, que les armures de Milan valent mieux que celles des Flandres ». Planard excelle encore dans l'habileté de faire allusion par de menus détails aux origines italiennes de Marguerite de Médicis, de sa mère Catherine³⁶, et de Cantarelli. Ainsi, ce dernier affirme non sans humour : « J'ai du crédit auprès de la reine-mère. Elle me fit venir de Florence pour organiser les concerts et les divertissements de la cour »³⁷, puis, « Les batailles sont une belle chose, mais ça ne vaut rien pour un chanteur. Cette diable de musique guerrière me casse la voix tout de suite ». Lorsqu'on connaît la renommée des cénacles culturels et artistiques florentins à cette époque, précisément dans le domaine vocal³⁸, on ne peut qu'admirer la justesse des propos. Cantarelli organisera également la mascarade du bal de la cour, à laquelle il paraîtra en Scaramouche. Enfin, au moment d'apporter les sauf-conduits aux amoureux fugitifs afin qu'ils puissent franchir la porte de Nesle sans encombre, celui-ci sera encore une fois retardé par la reine-mère « au chevet de laquelle il a fallu chanter jusqu'à minuit des menuets et des barcarolles »³⁹. On voit ainsi le librettiste prendre un réel plaisir à émailler l'action de fins détails historiques, renforçant même souvent le pittoresque par l'utilisation d'expressions langagières et d'un vocabulaire d'époque. Au premier acte, les soldats indignés de voir le baron de Mergy se régaler d'une viande un vendredi, entonnent un chœur dont les dissonances les plus dures accompagnent les paroles : « Quel scandale, vous voyez un poulet gras, il est de la vache à Colas ! »⁴⁰

Enfin, grâce à ce sens aigu de l'expression dramatique, mais grâce aussi à une parfaite connaissance des contraintes de rythme et de nécessaire cohérence en ce qui concerne l'articulation entre le parlé et le chanté, Planard cultive dans cette œuvre le mélange des genres avec une subtilité et un art tout à fait consommés. Le troisième et dernier acte se déroule sans que l'attention de l'auditeur puisse se relâcher un instant. La tension est à son comble lorsqu'au début de la dernière

36 Comme le roi, cette dernière n'apparaît pas sur scène, mais il est fait allusion à son « sourire diabolique » ; son astrologue favori est également mentionné.

37 Acte I, scène 9, Troupenas, p. 27.

38 Ces cénacles préparent la réforme mélodramatique qui donnera naissance à l'opéra.

39 Ici figure un des seuls anachronismes du livret (à l'inverse de *La Chronique de Mérimée* qui en fourmille) concernant le menuet qui n'apparaît qu'à la cour de Louis XIV. Mais la barcarolle, originaire de Venise, est tout à fait de propos dans la plainte de Cantarelli.

40 Acte I, scène 2, Troupenas, p. 22.

scène, le duo Marguerite-Isabelle est interrompu par la vision en arrière-plan d'un bateau « éclairé par une torche » dans lequel « un archer debout soutient le corps d'un homme plié dans le manteau de Cantarelli, un autre archer, assis, guidant la barque avec des rames », et que seul le spectateur est au courant que Mergy s'est battu en duel avec Comminges⁴¹. Ce type de situation, digne des plus grandes scènes tragiques verdiennes, voisine sans heurt avec un humour raffiné qui parcourt l'œuvre dans son ensemble. Bien de fameux exemples seraient à citer. Certains consistent à mettre habilement en parallèle le Louvre de Charles IX et les Tuileries de Louis-Philippe. Marguerite dit à Isabelle : « Si je souris, qu'importe. Nous sommes au Louvre, mon enfant, et les physionomies ne veulent rien dire du tout »⁴². Au début du troisième acte, Nicette s'écrie : « Oh ! Quelle pitoyable chose que la bourgeoisie ! »⁴³ Parfois les habitudes courtoises sont étroitement mêlées aux caprices politico-religieux des monarques de la fin du XVI^e siècle, comme en témoigne cette narration de Cantarelli :

Le roi m'a retenu pour me montrer le plan d'une procession nouvelle de pénitens bleus et de pèlerines roses. Ce sera gai, n'est-ce pas ? Le roi en riait de tout son cœur. Mon devoir m'ordonnait d'en rire bien plus fort, cela m'a retardé⁴⁴.

Hormis les éléments propres au genre de l'opéra-comique presque toujours centrés sur les aventures amoureuses des couples Girotonicette et Mergy-Isabelle, le texte de Planard se présente donc, à quelques détails près, comme une authentique page de l'histoire de la Renaissance française. Les précisions que nous avons relevées, loin d'être superflues, permettent une lecture des comportements des hauts personnages de la cour et de leur environnement, et contribuent sans conteste à faire du *Pré aux clercs* une œuvre didactique.

Mais cette fidélité au sujet, attestant de la vaste érudition de l'auteur, semble se limiter au livret. Certes les sources permettant d'apprécier la mise en œuvre du spectacle à l'époque de sa création font cruellement défaut. Nous n'avons trouvé que deux reproductions de décors du troisième acte. L'une, non datée, montre des croisées d'un style gothique tardif. L'autre se rapporte à la reprise de l'ouvrage au théâtre de Toulouse en 1838⁴⁵. Il s'agit d'un joli dessin relevé au fusain dont les croisées représentées s'inspirent davantage des palais vénitiens du début du Quattrocento, en particulier de ceux qui furent érigés par Bartolomeo Bon⁴⁶.

41 Acte III, scène 10, Jouhaud, p. 78.

42 Acte I, scène 11, Troupenas, p. 28.

43 Acte III, scène 2, Jouhaud, p. 62.

44 Acte III, scène 6, Jouhaud, p. 71.

45 Paris, Bibliothèque de l'Opéra, *Le Pré aux clercs*, successivement C 337 (2) et Scènes/Est. n° 2.

46 Les croisées du premier plan côté jardin rappellent curieusement celles de *La Cà d'Oro* située le long du Grand Canal.

Toutefois, un dessin signé par Miltzer présente la maquette d'un costume, dont nous devinons qu'il s'agit de celui de Mergy ou de celui de Comminges, respectant l'habillement de la fin du XVI^e siècle.

Enfin, Hérold ne se préoccupe guère d'autant de réalisme, et conformément à l'anachronisme convenu de l'époque en matière de théâtre lyrique, ne présente pas le moindre désir d'imiter style ou écriture de la Renaissance. L'air principal chanté par Isabelle⁴⁷ est d'ailleurs précédé puis accompagné par un magnifique solo de violon directement inspiré des fantaisies brillantes et virtuoses dévolues à l'instrument au début du XIX^e siècle. Tout au plus se risquerait-on à interpréter la suite ininterrompue des rythmes pointés dans la musique du « bal champêtre » du troisième acte comme l'intention du compositeur de donner une couleur certes solennelle, mais peut-être aussi vaguement « ancienne ».

La production d'E. de Planard a guidé notre dernière recherche. Nous avons en effet choisi d'étudier une des nouvelles collaborations du librettiste, quelques années plus tard, avec le compositeur Georges Onslow. Des trois opéras vite oubliés du public que ce musicien composa, deux furent écrits avec Planard. *Le Colporteur ou L'Enfant bûcheron* fut créé à l'Opéra-Comique le 22 novembre 1827, et *Guise ou Les États de Blois* intitulé « drame lyrique en 3 actes » fut représenté pour la première fois sur le même théâtre, dix ans plus tard, le 8 septembre 1837. Pour ce dernier, Planard s'adjoint Saint-Georges et J.-H. Vernoy et offre à nouveau l'exemple même du mélange des genres sous la Monarchie de Juillet.

L'ouvrage, dédié à Berton, relate les intrigues tramées durant la tenue des états généraux de Blois en 1588 et s'achève sur l'assassinat d'Henri de Guise. On y retrouve bien le talent de Planard, son souci de précision historique, et sa volonté de créer une atmosphère qui corresponde le plus fidèlement possible à l'incertitude des événements de l'époque. Obéissant aux canons implicites de l'opéra-comique, il caractérise la pensée d'une partie du peuple au travers des dialogues du couple Péricart (serviteur au château) – Paulette (une laitière). À la fin du premier acte, cette dernière déclare : « Le Roi ou les Lorrains, la Ligue ou Monsieur d'Épernon, l'Église ou le Prêche, est-ce que tout ça me regarde ? »⁴⁸ La structure fait apparaître un découpage habile entre les airs, toujours bien amenés, et les dialogues parlés dont l'écriture en prose recourt parfois à la métaphore pour davantage s'adapter aux coutumes de langage de l'époque. Ainsi, Péricart

47 « Jours de mon enfance... » au début du deuxième acte.

48 Voir le livret *Guise ou Les États de Blois*/Drame lyrique en 3 actes/Paroles/de MM. Planard et de Saint-Georges/Musique de M. Onslow/Représenté pour la 1^{ère} fois à Paris/sur le Théâtre royal de l'Opéra-Comique/le 8 septembre 1837/Paris, J. N. Barba, libraire, 1837, p. 19.

s'étant résolument placé aux côtés d'Henri III, s'écrie : « Vive le Roi ! [...] Dieu lui fasse la grâce de rentrer bientôt dans sa bonne ville de Paris pour y faire brûler devant les tours de Notre-Dame cette méchante sorcière, cette coureuse des rues qu'on appelle madame la ligue. »⁴⁹ Le même dessein s'observe un peu plus loin lorsque, pour désigner les partisans du duc de Guise dans Paris, Larchant, officier fidèle au roi, les nomme « les courtisans de la Place Maubert »⁵⁰.

Sur le plan de l'écriture musicale, cela n'empêche pas G. Onslow de faire interpréter par la marquise de Sauve durant le banquet du deuxième acte une chanson dans une parfaite tonalité d'ut mineur⁵¹. Mais, sans doute pour la première fois dans l'histoire de l'opéra-comique, une page porte l'inscription « Air de danse du XVI^e siècle »⁵², air qui s'insère logiquement dans la progression dramatique, puisqu'inclus dans une scène de bal. Au début du deuxième acte, les musiciens sont installés sur une estrade placée au fond de la grande salle du château. À la fin du premier tableau, une didascalie indique : « Guise, la marquise et toute la fête gagnent le fond du théâtre et se placent pour danser ; les musiciens jouent un air de danse ». Nous reproduisons ci-dessous la page correspondant à cette danse (voir Illustration 1). Cette page et les suivantes auxquelles nous renvoyons le lecteur suscitent les observations suivantes :

- d'abord, nos recherches ne nous ont pas permis de reconnaître dans la mélodie un timbre de danse ancienne connu⁵³ ;
- par ailleurs, la structure harmonique, la conduite de la basse, la quarte et sixte de la cinquième mesure font davantage référence à une écriture « primaire », inhabituelle chez Onslow, qui renverrait davantage à un exercice d'élève écrit dans la seconde moitié du siècle précédent ;
- le rythme employé prend soin de marquer le caractère collectif de la danse, évitant toute allusion anachronique aux danses à la mode au début de la Monarchie de Juillet⁵⁴ ;

49 *Ibid.*, p. 7.

50 *Ibid.*, p. 9.

51 Nous avons utilisé la partition d'orchestre parue à « Paris, chez Ad. Catelin et C^{ie} éditeurs et compositeurs réunis », s.d. Pour cette chanson, voir p. 188.

52 *Ibid.*, p. 220.

53 Nous remercions Anne Piéjus et Gérard Bougeret pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée à la recherche d'une éventuelle authentification.

54 Ce genre d'anachronisme était pourtant fréquent. On se souvient que Scribe et Auber avaient déjà mis en scène un bal « ancien » dans le cinquième acte de *Gustave III*, exécuté quatre années plus tôt à l'Académie royale de Musique. L'action se situant en 1792, il semble hautement improbable que le dernier des quatre « air et danse » de la partition, en l'occurrence un galop, ait pu déjà se danser à Stockholm, puisque ce dernier, typiquement français, n'apparaît qu'au début du XIX^e siècle.

- enfin, le type d'orchestration (l'emploi du piccolo, de la flûte et du hautbois pour doubler quatre parties du quatuor dont les alti divisés) ainsi que l'usage des ornements, confèrent à l'ensemble un caractère champêtre qui renvoie davantage à l'esprit d'une danse populaire qu'à celui d'une danse de cour.

Fort de ces observations, nous émettons l'hypothèse que Georges Onslow s'est posé la question de traduire une atmosphère de bal renaissance. Quelle approche avait-il de cette musique en 1837 ? Vraisemblablement aucune, et les découvertes de Choron, de Fétis et d'autres, éventuellement portées à sa connaissance, n'avaient de toute manière eu aucune influence sur son écriture pour la scène. En revanche, le traitement primaire volontairement forcé du passage laisse à penser que Onslow n'échappait pas au jugement esthétique encore tenace de son temps, et contre lequel F.-J. Fétis justement réagissait, à savoir la vision d'un art en progrès depuis sa naissance⁵⁵. De la sorte, pour vouloir « faire Renaissance », il fallait d'abord simplifier, voire user d'une écriture rudimentaire ; le titre inscrit en tête de la page pouvait aisément achever de donner le change.

Mais, peu importe la naïveté, voire la supercherie. L'important est que par là même, Onslow était l'un des premiers à refuser la convention d'anachronisme quand la situation dramatique plaçait inévitablement les personnages et leurs actions dans une temporalité (trop) précise. Pour la première fois sur la scène de l'Opéra-Comique, l'atmosphère sonore de la Renaissance ne devait plus s'appréhender sans originalité, même si la tentative pour atteindre un niveau supérieur de spécificité passait encore par un miroir grossièrement déformant. En ce sens, le scrupule précurseur d'Onslow pardonne bien le manque de rigueur de sa démarche.

Parvenu au terme de cette étude, nous avons démontré que, durant trente années environ, de 1806 à 1837, de nombreuses et diverses composantes de la civilisation de la Renaissance française avaient servi de lieu de mémoire pour les créations d'opéras comiques. Le respect rigoureux de l'histoire par certains librettistes, en tout premier lieu Eugène de Planard, plaçait le public devant une encyclopédie vivante de la société de cour au XVI^e siècle.

Cette analyse montre d'abord la nécessité d'une recherche contemporaine approfondie sur ces librettistes, tels Étienne Sewrin, Saint-Georges, J. H. Vernoy, et bien sûr Planard, dont le talent moins reconnu que celui d'Eugène Scribe est, nous venons de le voir, néanmoins digne d'intérêt.

55 « L'histoire de l'art indique un développement progressif dans les formes, et d'avancement dans les moyens, mais il n'y a pas de transformation dans l'objet, qui est d'émouvoir », F.-J. FÉTIS, cité par Bernard GAGNEPAIN, « À la Recherche du temps passé... », *op. cit.*, p. 123.

Allegretto-Mot: 72 = 6 AIR DE DANSE DU 16^e SIECLE.

A. Catelin & Co

Georges ONSLOW, *Guise ou Les États de Blois*, acte II, premier tableau,
Paris, chez Ad. Catelin et C^{ie}, éditeurs et compositeurs réunis, s.d., [circa 1837], p. 220.

La notice nécrologique concernant ce dernier parue dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* éclaire en partie les origines de ce talent⁵⁶. Admirateur passionné de Molière, Planard avait débuté sa carrière de librettiste en 1808 avec *L'Échelle de soie* dont Pierre Gaveaux avait composé la musique. Il avait ensuite connu plusieurs succès notamment avec ses propres ouvrages dramatiques joués au théâtre de l'Odéon, puis avec le livret d'*Emma* d'Auber, et naturellement avec *Le Pré aux clercs*. En concluant fort justement qu'il « s'entendait au mieux dans la charpente dramatique et, quoique qu'il ne fut pas musicien, dans l'art de placer, de couper les morceaux destinés à la musique », le chroniqueur nous apprend que Planard appartenait au comité des études dramatiques du Conservatoire alors dirigé par Auber, et prenait part à la rédaction d'un ouvrage historique sous forme d'éphémérides (ce qui contribuerait à expliquer son sens aigu de la précision en ce domaine⁵⁷). Il rejoint ainsi le courant esthétique défini en ces termes par Ludovic Vitet en 1829 dans la préface de *La Mort d'Henri III* : « ce n'est point du drame, c'est de l'histoire que nous avons voulu faire »⁵⁸. Par-là même, fiction et récit sont intimement mêlés sans que l'un ne serve de simple prétexte à l'autre. De même, le mélange des tons, finement travaillé, n'est plus un obstacle à l'harmonie de la pièce, et infirme le jugement de plusieurs théoriciens, dont celui de Jean-François Delaharpe qui, au début du siècle, affirmait que « confondre tous les genres est le plus sûr moyen de les gâter tous »⁵⁹.

La transposition dramaturgique de l'époque de la Renaissance, aussi fidèle soit-elle, induit rarement le même souci de vérité historique sur le plan musical. Certes le traitement lyrique de tout sujet appartenant au passé nécessite une part de convention irréductible ; par ailleurs, nous avons vu que la diffusion élargie des musiques redécouvertes ne s'opère vraiment qu'à partir de 1845⁶⁰. Tout au plus, l'on cherche comme dans le grand opéra, à « faire ancien », et à retrouver sur scène le goût pour le Moyen Âge et son « style troubadour », dont les limites chronologiques doivent s'apprécier au sens large, ainsi que Théophile Gautier lui-même le reconnaît en brossant le portrait de Célestin Nanteuil :

56 *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 47, 20 novembre 1853, p. 407, article signé P.S.

57 Notons qu'il rédigea également les livrets de deux autres ouvrages à caractère historique, à savoir *Marie Stuart en Écosse* (pour François-Joseph Fétis en 1823) et *La Prison d'Édimbourg* (pour Michele Carafa en 1833).

58 Ce parti pris théorique est déjà présent à la fin du XVIII^e siècle chez Marie-Joseph Chénier, notamment dans la « tragédie patriotique » *Charles IX ou L'École des rois*. Voir *Charles IX ou L'École des rois, tragédie patriotique par Marie-Joseph Chénier, de l'imprimerie de P. Fr. Didot jeune, à Paris, Chez Bossange et C^e et à Nantes, M DCC LXXX*. Cette dernière contient près de vingt pages de notes historiques explicatives (« Notes sur la tragédie de *Charles IX* », pp.145-62).

59 Cité dans Manuel COUVREUR et Philippe VENDRIX, « Les enjeux théoriques de l'opéra-comique », *op. cit.*, p. 232.

60 Le 6 décembre 1844, Louis de Niedermeyer lui-même écrivait encore *Marie Stuart*, opéra d'après F. von Schiller sans la moindre préoccupation de recherche historique au plan musical.

C'était bien un romantique, pittoresque et coloré, et doué d'un sentiment très vif de ce qu'on appelait alors le Moyen Âge, à défaut d'une meilleure définition. Mais ce qui s'entendait suffisamment, c'est-à-dire, ce qui n'était ni grec ni romain et prenait place entre le XII^e et le XVI^e siècles⁶¹.

Cette imprécision est aussi la conséquence des difficultés matérielles, parfois « simplement » financières, inhérentes à la création des ouvrages lyriques. Rappelons qu'à cette époque, l'aspect visuel lui-même n'est pas toujours rigoureusement traité. Nous savons par exemple grâce à Nicole Wild⁶² que « la toile du château de Chambord peinte par Ciceri [à l'occasion de la création de *François I^{er} à Chambord* de Prosper de Ginastet le 15 mars 1830] et [qu']une partie de la décoration ont servi au premier acte des *Huguenots* jusqu'à l'incendie de la salle Le Peletier le 13 octobre 1873 »⁶³.

Il faut donc attendre la fin de la première moitié du XIX^e siècle pour voir le compositeur d'opéras-comiques, devant traiter une scène dont l'action précise appelle l'écriture musicale correspondant au cadre historique représenté, prendre soin, à défaut d'authenticité, de lui donner une spécificité temporelle. En ce sens, ce n'est pas pur hasard si l'« Air de danse du XVI^e siècle » de *Guise ou Les États de Blois* de Georges Onslow est contemporain de la citation du choral de Luther *Ein' feste Burg ist unser Gott*, et de la Romance de Raoul avec accompagnement de viole d'amour au premier acte des *Huguenots* de Meyerbeer. Cette technique se répandra et deviendra une convention de plus dans le grand opéra de la seconde moitié du siècle en France, à l'image de la modalité partiellement retrouvée mais faussée de la Chanson du roi de Thulé exécutée par Marguerite au troisième acte du *Faust* de Gounod. Dans le même temps, l'opéra-comique va abandonner tout réalisme historique ; de même que les autres périodes, les sujets concernant celle de la Renaissance seront désormais banalisés, leur fiction même n'étant plus que prétexte à dérision et frivolité. Hervé et Planquette choisiront Panurge tandis que *Rabelais ou Maître François* de Louis Ganne sera créé au Casino de Paris en 1892.

Mais auparavant, grâce à leur habileté à exploiter l'hétérogénéité du genre jusqu'à la souplesse, quelques librettistes et compositeurs étaient parvenus à démontrer ses possibilités d'intégration dans une perspective historique parfois rigoureuse dans laquelle la Renaissance avait occupé une place de choix.

61 Théophile GAUTIER, *Souvenirs du romantisme*, Paris, 1996, p. 84.

62 Nicole WILD, *Décor et costumes du XIX^e siècle*, vol. 1 Opéra de Paris, *François I^{er} à Chambord*, p. 117.

63 Notons que dans *Les Huguenots* de Meyerbeer, le théâtre est censé représenter le château et les jardins de Chenonceau.