



**HAL**  
open science

## Victorien Sardou et l'opéra-comique

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Victorien Sardou et l'opéra-comique. Victorien Sardou, le théâtre et les arts, Presses universitaires de Rennes, pp.167-182, 2010. hal-00909773

**HAL Id: hal-00909773**

**<https://hal.science/hal-00909773>**

Submitted on 29 Nov 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Victorien Sardou et l'opéra-comique

Olivier Bara (Université de Lyon 2)

Paul Dukas, dans un article de la *Revue hebdomadaire* publié en 1898, cerne les contours mouvants et changeants de l'opéra-comique, ce « genre moyen<sup>1</sup> », à partir de l'horizon d'attente d'un public bien particulier, attaché à une exigence de rationalité :

L'opéra-comique est gai avec Auber et Adam, sentimental et poétique avec Félicien David et ses imitateurs, mélodramatique avec Herold et Halévy, bourgeois et larmoyant avec Victor Massé et Ambroise Thomas, mais constamment il tend à élargir le petit cadre de la comédie intime et à devenir cette sorte d'opéra avec parlé dont *Carmen* et *Mignon* sont des types si caractéristiques. De sorte que peu à peu le public musical moyen s'est habitué à y voir un opéra moins solennel, moins ennuyeux, un opéra dans lequel on comprend la pièce, grâce au parlé, et la musique grâce à la pièce. Et ce public s'y plaît davantage qu'aux solennelles tragédies chantées qui lui semblent à tel point confuses qu'il ne peut les comprendre que le livret sous les yeux.<sup>2</sup>

Victorien Sardou, maître de la comédie d'intrigue et de la mise en scène à grand spectacle, mais aussi, occasionnellement, librettiste d'opéra-comique, pouvait-il sacrifier à cette exigence de *lisibilité* immédiate par un « public musical moyen » ?

Sardou dans l'histoire de l'Opéra-Comique

La place occupée par Sardou dans la longue vie du théâtre de l'Opéra-Comique et du genre qu'il abrite paraît bien mince sur le double plan quantitatif et qualitatif. Laissons à part, en 1903, la version française de *La Tosca* puccinienne, due à la plume de Paul Ferrier : même si l'illustration de couverture des *Souvenirs de théâtre* d'Albert Carré<sup>3</sup>, directeur de l'Opéra-Comique, montre Sardou aux côtés de l'éditeur Ricordi, placé derrière Carré, Puccini et le chef André Messager lors d'une répétition de *La Tosca*, cette création appartient moins au genre de l'opéra-comique qu'à la programmation d'opéras étrangers traduits en français entamée par le directeur Léon Carvalho et poursuivie par Albert Carré<sup>4</sup>. Nous ne nous attarderons pas non plus sur « l'idylle dramatique en trois actes » *Xavière* du compositeur Théodore Dubois, dont le livret en prose et en vers est attribué à Louis Gallet dans l'édition Lévy de 1895, mais pour lequel Nicole Wild et David Charlton, dans le *Répertoire du Théâtre de l'Opéra-Comique*, mentionnent une collaboration de Victorien Sardou et de Paul Ferrier<sup>5</sup>. *Xavière* est créée au Châtelet en 1895, refuge de l'Opéra-Comique après l'incendie de la deuxième salle Favart en 1887 et avant l'inauguration du troisième Théâtre Favart en 1898. Seront enfin écartés les projets ou opéras inachevés auxquels Sardou a pu collaborer, en particulier la *Grisélidis* entreprise avec Bizet en 1870-1871, dont il reste une vingtaine de pages d'esquisses, dans lesquelles Hervé Lacombe a identifié le motif de Frédéri dans la

<sup>1</sup> Je me permets de faire ici allusion au sous-titre de mon ouvrage *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Olms, 2001.

<sup>2</sup> Cité par Wild Nicole et Legrand Raphaëlle, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, CNRS éditions, coll. « Sciences de la Musique », 2002, p. 161-162.

<sup>3</sup> Carré Albert, *Souvenirs de théâtre*, réunis par Robert Favart, Paris, Plon, 1950.

<sup>4</sup> *La Tosca* de l'Opéra-Comique prend place parmi les productions de *Falstaff* en 1894, du *Vaisseau fantôme* en 1897, de *La Vie de Bohème* en 1898, de *Madame Butterfly* en 1906 ou de *Snegourotchka* de Rimski-Korsakov en 1908.

<sup>5</sup> Wild Nicole et Charlton David, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris. Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005. *Xavière* est attribué à L. Gallet, F. Fabre et Th. Dubois, sans mention du nom de Sardou, dans le *Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie du répertoire de la SACD (1889-1898)*, Paris, Morris père et fils, 1900, p. 74.

future *Arlésienne* et celui de l'air de Don José dans la future *Carmen*, « La fleur que tu m'avais jetée<sup>6</sup> ». Le corpus d'opéras-comiques sardoviens comprend dès lors cinq titres : *Bataille d'amour*, opéra-comique en trois actes en collaboration avec Karl Daclin, musique d'Auguste Vaucorbeil (Théâtre Favart, 13 avril 1863), *Le Capitaine Henriot*, opéra-comique en trois actes, en collaboration avec Gustave Vaez, musique d'Auguste Gevaert (Théâtre Favart, 29 décembre 1864), *Piccolino*, opéra-comique en trois actes, en collaboration avec Charles Nuitter, musique d'Ernest Guiraud (Théâtre Favart, 11 avril 1876<sup>7</sup>), *Les Noces de Fernande*, opéra-comique en trois actes, en collaboration avec Émile de Najac, musique de Louis Deffès (Théâtre Favart, 19 novembre 1878), *La Fille de Tabarin*, comédie lyrique en trois actes, en collaboration avec Paul Ferrier, musique de Gabriel Pierné (nouveau Théâtre Favart, 20 février 1901). Aucun de ces ouvrages ne s'est imposé au répertoire de l'Opéra-Comique : *Bataille d'amour* et *Les Noces de Fernande*, jugées moralement trop lestes, ont fait un « four » (avec respectivement 4 et 8 représentations) ; *Le Capitaine Henriot* et *La Fille de Tabarin*, pourtant présentés en leur temps comme les événements de la saison à l'Opéra-Comique, pour le soin de leur mise en scène en particulier, ont atteint respectivement 48 et 14 représentations. *Piccolino* eut assurément un sort meilleur, moins par sa carrière à l'Opéra-Comique, où il eut seulement les honneurs d'une reprise l'année suivant sa création, que par la circulation du sujet entre les théâtres : *Piccolino* est né sous la forme d'une « comédie mêlée de chants » donnée par Sardou au Gymnase-Dramatique en 1861 ; il a connu une première transformation lyrique au Théâtre-Italien en 1868, avec les vers italiens d'Achille de Lauzières pour la compositrice Mme de Grandval, avant de renaître à l'Opéra-Comique en 1876, grâce à la collaboration de Sardou et de Charles Nuitter.

Replacé dans le contexte de la création de l'Opéra-Comique entre la fin du Second Empire et les trente premières années de la Troisième République, la contribution de Sardou demeure bien modeste : sous les directions d'Adolphe de Leuven, de Léon Carvalho ou d'Albert Carré, Sardou ne contribue à aucun chef-d'œuvre de l'ordre de *Carmen*, des *Contes d'Hoffmann*, de *Lakmé*, *Manon*, *Le Roi malgré lui*, *Le Roi d'Ys*, *Louise* ou *Pelléas et Mélisande*, œuvres-phares de la même époque par lesquelles le genre de l'opéra-comique se reconfigure, absorbant les esthétiques et les dramaturgies nouvelles. Dans cette histoire courte et pourtant décisive de l'Opéra-Comique, le rôle joué par Sardou semble se limiter à l'appui important qu'il apporta à la candidature d'Albert Carré à la direction du nouveau Théâtre Favart en 1898 en faisant écarter par la Commission des auteurs dramatiques la candidature de Victor Capoul, accusé de vouloir confondre l'Opéra-Comique et l'Opéra. Le journal *La Liberté*, le 22 février 1901, rappelle cet épisode lors de la création de *La Fille de Tabarin* : « M. Sardou fut le principal appui de M. Carré, lorsque celui-ci demanda et obtint la succession de Carvalho ». La composition de *La Fille de Tabarin* par Sardou, avec la collaboration de Paul Ferrier pour la versification, résulte de la commande passée par le nouveau directeur de l'Opéra-Comique à son fidèle et efficace soutien. Pour autant, cet ouvrage n'a rien d'une pièce de circonstance. Programmée entre *Louise* de Charpentier en 1900 et *Pelléas* en 1902, elle témoigne d'un effort de modernité dans la transformation opérée du vieil opéra-comique à numéros en « comédie lyrique » fondée sur la continuité musicale. Cette *Fille de Tabarin*, au-delà de son insuccès public, peut d'ores et déjà être retenue comme la contribution la plus intéressante de Sardou au devenir du genre.

## La marque de Sardou librettiste

<sup>6</sup> Lacombe Hervé, *Georges Bizet*, Fayard, 2000, p. 468. Ce projet a été différé par la guerre puis par la Commune, et la direction de l'Opéra-Comique préféra, après les événements, miser sur un ouvrage qui n'entraînait pas de trop grosses dépenses de mise en scène : ce serait *Djamileh*, d'après Musset, sur un livret de Louis Gallet (22 mai 1872).

<sup>7</sup> Repris en 1877 avec l'acte III remanié.

La manière du dramaturge est reconnaissable immédiatement dans ses opéras-comiques, tous pourtant écrits en collaboration. S’y manifestent quatre exigences identiques à celles qui fondent le succès de ses comédies et de ses drames, moraux ou historiques, dans les théâtres non lyriques. En premier lieu s’affirme l’exigence interprétative : le nom de l’interprète principal guide en amont le choix du sujet et son traitement. Les opéras-comiques de Sardou sont conçus sur mesure pour quelques chanteurs-acteurs vedettes de Favart : *Bataille d’amour* donne à Montaubry l’occasion de jouer la hardiesse et la prestance d’un séducteur roué de l’époque Louis XIII ; *Le Capitaine Henriot* offre à Couderc le personnage historique d’Henri IV, passant du siège de la belle Valentine à la prise de Paris – il est « étincelant de verve sous les traits du plus gai des rois de France », commente la presse<sup>8</sup>. *Piccolino* et *Les Noces de Fernande* offrent à Célestine Galli-Marié, la créatrice de *Mignon* et de *Carmen*, deux rôles travestis qu’elle affectionne particulièrement et où elle se montre « toujours fringante<sup>9</sup> » : dans *Piccolino*, d’après *Claudine* de Florian, elle incarne la jeune orpheline suisse, Marthe, déguisée en petit marchand de figurines pour aller retrouver en Italie le peintre qui l’a séduite et abandonnée (Fig. 1) ; dans *Les Noces de Fernande*, Galli-Marié est l’infant du Portugal, jeune homme déluré et séducteur impénitent, opposant puis adjuvant de la belle Fernande dont les noces ont été brisées par sa faute. Quant à *La Fille de Tabarin*, elle réunit à l’affiche Mary Garden, qui a débuté l’année précédente dans *Louise*, et, dans le rôle de Tabarin retiré des planches et caché sous le nom du Sire de Beauval, l’immense baryton Lucien Fugère (Fig. 2). Sardou lui réserve la scène d’anthologie du réveil de feu Tabarin retrouvant le plaisir de la scène, lorsque, face à une représentation de comédie italienne, le faux Sire de Beauval se précipite sur le tréteau et se dévoile en retrouvant prodigieusement l’art perdu du bateleur et comédien qu’il fut. Le librettiste cherche bien à offrir à ses interprètes principaux des incarnations fortes, où leurs qualités physiques et pantomimiques, leur aptitude au déguisement et à la métamorphose puissent éclater et briller en pleine lumière. Ce scrupule du moindre geste est lisible dans le texte imprimé des livrets. Ainsi des didascalies de l’acte III, scènes 3 et 7, de *La Fille de Tabarin*, où se succèdent le dévoilement de Beauval en Tabarin, puis sa décision de se suicider, maintenant que son identité de comédien publiquement révélée empêche sa fille Diane d’épouser un aristocrate :

*(Cependant, Beauval, tout à fait emballé, ne voyait rien, n’entendait rien. Mondor, pris dans l’enthousiasme général, avait comme lui tout oublié. Les acteurs, les musiciens applaudissaient et Rodomont lui-même, et Clorinde, assis sur leur séant, tous admiraient. – Puis une tête curieuse s’était glissée derrière les arbres de verdure, Eloi ; puis, se glissant et appelant par signes, La Roche-Posay, d’Availle, hobereaux, valets... puis, à la fin, La Brède, Roger, Diane, Nicole.)*

LA ROCHE-POSAY

Dieu me damne !

C’est Tabarin !

Tous, avec des nuances diverses

Tabarin !

BEAUVAL

Ah ! Diane ! Diane !

*(Le comte de La Brède a arraché son fils d’auprès de Diane. Beauval a sauté à bas des tréteaux. Les hobereaux s’éloignent, les comédiens se retirent. – Tabarin reste seul avec Diane et Nicole.)* [acte III, scène 3]

<sup>8</sup> Article signé Albert de Lasalle, non daté, de source non identifiée, inclus dans le Recueil factice d’articles sur les pièces de Victorien Sardou, conservé à la BnF, Arts du spectacle, Rf 47843(1).

<sup>9</sup> « Drame et Musique », *La République française*, Paris, 25 novembre 1878..

TABARIN, seul. [...] (Il regarde longuement la salle, la porte par où sa fille est sortie et qu'il entr'ouvre, la campagne où le jour baisse. – Derrière le vitrage, un laquais l'attend avec un mousquet. Il a pris sa résolution.) Allons ! (Il sort, jette son mousquet sur l'épaule et envoie de loin un dernier regard. La scène reste vide un moment.) [acte III, scène 7]<sup>10</sup>

On repérera le recours à l'imparfait et à aux conjonctions « et » dans la première didascalie, transformée en récit pour les yeux de l'imagination des lecteurs. Quant à la pantomime de la scène 7, elle est soutenue à l'orchestre par un *andante tranquillo espressivo* de 28 mesures, avec solo de cor anglais, ponctué seulement par le « Allons ! » de Tabarin, noté « presque parlé » et *piano*, dans un dépouillement émouvant, où se conjuguent la musique et la lumière crépusculaires ainsi que la gestuelle simple et précise du comédien<sup>11</sup>.

Le souci, obsessionnel chez Sardou, du moindre détail se retrouve dans la mise en scène de ses opéras-comiques telle que l'inscrit dans le texte le véritable discours de régie que constitue chaque didascalie. Sardou profite assurément du talent des remarquables régisseurs de l'Opéra-Comique que sont, pour *Bataille d'amour*, Ernest Mocker, pour *Piccolino*, Hérold, et surtout, pour *La Fille de Tabarin*, Albert Carré, dont la science de la scène s'est forgée, une dizaine d'années avant, au contact du Théâtre Libre d'Antoine. Dans cette dernière pièce, la décoration est signée Lucien Jusseaume qui assure, aux côtés de Carré et de Sardou, la réussite visuelle de l'ouvrage (Fig. 3). *Le Figaro*, par la plume d'Alfred Bruneau (21 février 1901), est enthousiaste :

[...] le tableau de la foire [au 2<sup>e</sup> acte], plein de vie et d'animation, est un amusement continu pour l'œil. Son décor qui, baigné de la lumière du jour au lever du rideau, s'assombrit peu à peu, tandis que le soleil se couche, passe par les mille teintes changeantes du crépuscule et reprend finalement sa clarté aux lanternes de la fête nocturne, restera l'une des plus magnifiques choses qu'ait peintes, jusqu'à présent, M. Lucien Jusseaume.<sup>12</sup>

L'écriture de Sardou, à l'opéra-comique comme dans les autres genres dramatiques, est d'abord visuelle, inscrite dans un décor doté à la fois, dès le texte, d'une *présence* et d'une *puissance*. La didascalie liminaire de l'acte III du premier opéra-comique de Sardou, près de quarante ans avant *La Fille de Tabarin*, le manifeste déjà. Il s'agit de *Bataille d'amour*, en 1863 :

Un jardin. – À gauche, la maison avec porte non praticable tournée vers la scène, et au-dessus, fenêtre avec balcon praticable. – La maison face au public ne présente qu'un mur, sans ouvertures, et en avant un vase de fleurs assez grand. – Au fond, le mur avec espaliers garnis de fleurs. – Au milieu, un peu sur la gauche, une grille ouvrant sur la campagne. – Entre le mur et la maison, un passage. – Le mur de ce côté est couronné par un grand arbre dont une des branches s'incline vers le balcon et l'atteint presque. – À droite, premier plan, une cabane de jardinier garnie de feuillage ; au second plan, massifs, au fond, un escalier praticable qui conduit à des allées taillées éclairées par la lune. [...]<sup>13</sup>

Toute la décoration est conçue en fonction de l'action à générer, en l'occurrence l'enlèvement par le comte Tancrede de la nièce du baron Hocquincourt, au nez de son valet Calandin et avec la complicité de la duègne Barbe. Cette action en puissance, inscrite dans la nature et la plantation du décor, n'exclut aucunement la poésie pour l'œil, dans la recherche peut-être d'une atmosphère que pourrait relayer la musique.

<sup>10</sup> Pierné Gabriel (musique), Sardou Victorien et Ferrier Paul (livret), *La Fille de Tabarin*, livret imprimé, Paris, Calmann-Lévy, 1901.

<sup>11</sup>, Pierné G. (musique), Sardou V. et Ferrier P. (livret), *La Fille de Tabarin*, partition chant-piano, Paris, Choudens, 1901.

<sup>12</sup> Bruneau Alfred, *Le Figaro*, Paris, 21 février 1901.

<sup>13</sup> Vaucorbeil Auguste (musique), Sardou V. et Daclin K. (livret), *Bataille d'amour*, livret imprimé, Paris, Michel Lévy frères, 1863.

Si Sardou apporte ainsi, de son premier à son dernier essai d'opéra-comique, son savoir-faire de dramaturge complet, il imprime surtout sa marque originale (la troisième) au genre à demi-lyrique du Théâtre Favart grâce à sa science de l'intrigue. Dès *Bataille d'amour*, écrit en collaboration avec Karl Daclin, Sardou se réfère implicitement au modèle de la comédie d'intrigue à la Beaumarchais. Certes, le livret est inspiré d'une comédie d'Antoine Dumaniant, *Guerre ouverte ou ruse contre ruse*, mais les mille et une inventions du comte Tancredi dans sa tentative pour ravir la jeune Diane à son oncle obsédé par la clôture des portes et des fenêtres regarde à l'évidence du côté du *Barbier de Séville*. Sardou complexifie encore la donne grâce aux intrigues secondaires destinées à soudoyer la duègne et à la faire changer de camp et finalement à lui faire épouser le ridicule Chevalier Ajax de Hautefeuille que le vieil oncle destinait à sa nièce. Surtout, la Bataille du titre se livre entre Tancredi et l'oncle, vieux galantin devenu barbon possessif, qui ne résiste pas au plaisir de parier avec Tancredi qu'il ne réussira pas à enlever sa nièce avant minuit. Le barbon classique de comédie connaît ici le projet d'enlèvement et y souscrit même, dans sa trop belle confiance dans la résistance de ses serrures. La même logique de surenchère, permettant un renouvellement du langage classique de la comédie, se lit dans *Le Capitaine Henriot* où les quiproquos sont étourdissants, sur fond historique fantaisiste (le siège de Paris par Henri IV) : Valentine ignore que le beau capitaine qui l'a embrassée n'est autre qu'Henri IV ; Fabrice, le traître désireux d'assassiner Henri IV, le confond avec son lieutenant, Mauléon, qu'il fait arrêter par ses hommes, avant de passer lui-même dans le camp du roi (Fig. 4)<sup>14</sup>. Il n'y a rien de nouveau dans chaque péripétie prise isolément : la nouveauté naît de l'accumulation et de la rapidité, propices au renouvellement incessant de l'intérêt. Il s'agit, comme l'écrit Henri Blaze de Bury dans son compte rendu de la *Revue des Deux Mondes* (1er février 1865), de « tirer d'un fonds qui ne change pas des situations nouvelles qu'on développe avec esprit ». Il est vrai que ce *Capitaine Henriot* paraît bien vieillot, presque anachronique, et ressemble étrangement aux pièces de circonstance jouées sous la Restauration, pièces qui mettaient à l'honneur le bon roi Henri IV<sup>15</sup>.

La démultiplication et l'enchevêtrement des fils de l'intrigue caractérisent aussi *Piccolino*, où trois histoires se croisent et se heurtent : la quête menée par Marthe, élevée par un pasteur suisse, puis déguisée en Piccolino, pour retrouver son amant, le peintre Frédéric ; le tableau de la bohème artistique gravitant autour de Frédéric, avec le musicien Musaraigne et le sculpteur Annibal, tout droits sortis du roman ou de la pièce de Murger ; les menées de l'infâme Strozzi pour arracher sa sœur Éléna des bras du peintre Frédéric. La pièce oscille ainsi en permanence entre le drame sentimental (selon l'école de Florian), la comédie fondée sur le heurt des types et des caractères (les artistes bohèmes confrontés aux masques de la comédie italienne lors du carnaval romain du 3e acte) et le mélodrame avec son Traître obligé et son Innocente de rigueur. En résulte un tourbillon théâtral, nourri de l'histoire même du théâtre, sacrifiant presque à la logique merveilleuse de la féerie<sup>16</sup>.

Cette esthétique du collage et du tournoiement kaléidoscopique des genres et des tonalités convoqués dans la même pièce constitue la quatrième et dernière marque de la « fabrique » Sardou. Elle consiste à pratiquer dans le genre instable de l'opéra-comique, soumis dans son histoire à d'incessantes reconfigurations esthétiques, le décloisonnement des genres déjà opéré par Sardou dans le répertoire parlé – et renforcé depuis 1864 par la liberté

<sup>14</sup> Gevaert Auguste (musique), Sardou V. et Vaez Gustave (livret), *Le Capitaine Henriot*, livret imprimé, Paris, Michel Lévy frères, 1865.

<sup>15</sup> Le livret attira pour cela l'attention des censeurs impériaux qui décidèrent d'autoriser l'ouvrage, en considérant qu'il fallait montrer que la « dynastie des Bonaparte » succédait sans solution de continuité aux « descendants de Saint-Louis ». Voir Krakovitch Odile, « Sardou et la censure ou le contestataire contesté », *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, éd. par G. Ducrey, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

<sup>16</sup> Guiraud Ernest (musique), Sardou V. et Nutter Charles (livret), *Piccolino*, livret imprimé, Paris, Calmann-Lévy, 1876.

des théâtres. Au-delà du premier essai qu'est *Bataille d'amour*, les livrets d'opéra-comique de Sardou présentent de surprenants basculements de registre, de tonalité, d'atmosphère et, partant, d'identité générique. Une succession de scènes au troisième acte de *Piccolino* illustre cette mobilité. Survient tout d'abord, à la scène 4, un numéro de placage (« Divertissement »), faiblement justifié d'un point de vue dramatique, exploitant la couleur italienne annoncée par le titre de l'ouvrage. C'est une scène de théâtre dans le théâtre, où la comédie italienne vient réchauffer la comédie cadre, lui transfuser un peu de son énergie :

*Un arlequin paraît au fond sur la balustrade qu'il enjambe, descend les marches en courant, salue l'assistance en leur expliquant qu'il va faire venir ses amis, puis revient lestement et appelle les masques. Deux voitures paraissent dans la rue, venues des deux côtés de la scène, et pleines de pierrots à masques noirs et gros nez, avec petites capes, bleues dans une voiture, rouges dans l'autre. Ces masques enjambent la balustrade et font signe à d'autres camarades vêtus de même qui garnissent la terrasse par les entrées latérales, avec eux des pierrettes. Tous envahissent vivement la scène, précédés de l'arlequin et en dansant, s'installent, se groupent, s'accroupissent sur les meubles, à terre et sur les marches. [...]*<sup>17</sup>

Trois scènes plus loin, un tout autre numéro surgit, nommé « mélodrame » sur la partition, puisque la déclamation de Strozzi est soutenue par *l'andante con espressione* de l'orchestre :

STROZZI : Figurez-vous une église ! (*Musique d'orchestre.*) L'église d'un couvent : la nef pleine de religieuses ! Au milieu du chœur, la fille des Strozzi, pâle, mourante, recouverte d'un suaire qui la consacre à Dieu et la sépare à jamais du monde... et dans un coin... sanglotant à l'ombre d'un pilier, l'insensé qui osait l'aimer, désespéré... mais impuissant devant un sacrifice humain qui est son œuvre ! (*La musique cesse, et Strozzi continue.*) Voilà, Messieurs, le tableau que je rêve [...].<sup>18</sup>

Trois scènes après, la sentimentalité déborde du monologue de Marthe exilée à Rome, au souvenir du Noël familial fêté à l'acte I : un court « prélude » déclenche et soutient la rêverie nostalgique et larmoyante (15 mesures, notées *Andante un poco adagio, ppp* sur la partition<sup>19</sup>) :

MARTHE, *seule*. : [...] Sainte maison ! (*L'orchestre joue le Noël du premier acte.*) Pourquoi t'ai-je quittée ? C'était à la même heure... j'étais si pleine d'espérance alors... et maintenant ! Allons !... courage, ce n'est pas le moment de pleurer ! [...].<sup>20</sup>

De telles ruptures brutales affectent aussi le livret des *Noces de Fernande*, avec l'assassinat final du traître Arias, dont le corps est découvert brutalement, éclairé par des torches, lorsque l'on tire vivement les rideaux d'une galerie<sup>21</sup>. Ces changements brutaux d'atmosphère et ces fins tragiques constituent assurément un trait d'époque, en une période d'éclatement du moule traditionnel de l'opéra-comique : que l'on pense à *Carmen* en 1875, qui ne fut certes pas un succès, ou à la version 1901 de *Mireille*, où la mort finale de l'héroïne est rétablie. Sardou s'inscrit très bien dans cette période d'ouverture du genre et de quête féconde qui suit l'ère Scribe-Auber et la destruction du Théâtre-Lyrique pendant la Commune, théâtre dont le répertoire novateur est récupéré par un Opéra-Comique redevenu théâtre d'innovation au tournant des deux siècles.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Guiraud E. (musique), Sardou V. et Nutter Ch. (livret), *Piccolino*, partition chant-piano, Paris, Durand, Schoenewerk et Cie, s.d.

<sup>20</sup> Guiraud Ernest (musique), Sardou V. et Nutter Charles (livret), *Piccolino*, livret imprimé, *op. cit.*

<sup>21</sup> Deffès Louis (musique), Sardou V. et Najac Émile de (livret), *Les Noces de Fernande*, livret imprimé, Paris, Barbré, 1881.

## Sardou et les lois du demi-caractère

Comment expliquer dès lors le relatif insuccès des cinq tentatives de Sardou dans le genre de l'opéra-comique ? Et quelles lois profondes de ce genre pourtant instable enfreindrait-il dans ses livrets ? Une première réponse se trouve du côté de la morale, du moins à l'époque de *Bataille d'amour* : le public familial et bourgeois de l'Opéra-Comique a peu apprécié les propos lestes du galant Tancredi et surtout le finale de l'acte II avec son *strip-tease* en coulisse : pour empêcher la fuite de sa nièce, l'oncle réclame à la servante de déshabiller la jeune fille et de lui apporter une par une ses jupes appelées par leur nom suggestif – la « modeste », puis la « secrète », puis la « friponne », avant la « guimpe de dentelle » et la « robe de brocatelle » dont les bras du baron se retrouvent chargés. Telles sont les « plaisanteries d'un goût équivoque » violemment dénoncées par *La Presse* (20 avril 1863). Plus profondément est reproché à Sardou un art mécanique, qui laisse bien peu de place à l'expression musicale et vocale des sentiments. Ce grief est constant, déjà présent dans les comptes rendus de *Bataille d'amour* en 1863 :

[...] On ne peut décrire les épisodes fastidieux, les péripéties absurdes, les fuites, les surprises, les quiproquos qui remplissent les trois actes de cette pièce, qui vous donne le vertige. Ces allées et venues, ces portes ouvertes et fermées, ces traits d'esprit qui remplacent le sentiment et les situations vraies, prouvent une fois de plus que chaque forme de l'art a ses secrets, et qu'on ne devient pas un poète lyrique du jour au lendemain. Malgré le talent et l'habileté bien connue de M. Sardou, il n'a pu deviner quelles sont les conditions d'un bon livret d'opéra-comique, et il a fait l'imbruglio impossible de *Bataille d'amour*. [...] <sup>22</sup>

L'articulation entre le parler et le chanter pose problème, comme si le livret, méconnaissant l'art des pointillés, épuisait par avance tout matériau musical potentiel et n'offrait aux compositeurs qu'une pièce saturée de paroles et de situations. Le fait que Sardou ait majoritairement écrit pour de jeunes compositeurs, sans grande expérience, n'arrange rien à l'affaire. Le compositeur Vaucorbeil, fils d'un comédien du Gymnase et lié à la famille du collaborateur de Sardou, Karl Daclin, faisait ses débuts à l'Opéra-Comique avec *Bataille d'amour* : « Il n'a aucune des qualités nécessaires pour réussir dans la rude carrière de la musique dramatique », conclut Scudo dans la *Revue des Deux Mondes*<sup>23</sup>. Le critique du *Figaro* trouve la musique des *Noces de Fernande* « traversée de vieilles lunes » malgré la signature d'un Prix de Rome, Louis Deffès. Quant à Gabriel Pierné, auteur de *La Fille de Tabarin*, il débute alors sur une grande scène lyrique vingt ans après avoir obtenu son Prix de Rome. À ces compositeurs majoritairement peu avancés dans la carrière lyrique, Sardou n'offrirait selon la critique que des combinaisons anti-musicales, tarissant à la source toute inspiration et toute expression :

C'est une étrange idée que de demander à M. Sardou le livret d'une pièce lyrique, car il est peu de dramaturges qui soient, autant que M. Sardou, destitués de sensibilité, d'émotion, de passion, et généralement de toutes les choses qui conviennent à l'expression musicale. Les qualités qu'il possède, dextérité, art d'intrigue et de combinaison, violence mélodramatique, ont leur prix au théâtre où l'on parle ; elles n'ont rien à voir avec le théâtre où l'on chante. Ses drames ou ses comédies sont des mécanismes secs et brillants d'où toute âme est absente ; qu'y peut faire la musique ? À peu près ce qu'elle fait dans l'horlogerie ; elle est accessoire et superflue comme un carillon.<sup>24</sup>

La place octroyée à la musique permet au mieux des morceaux obligés, comme si la musique n'était conçue que dans sa fonction décorative et dépaysante, ramenée à la série de vignettes sonores que semble offrir la partition de Guiraud pour *Piccolino* : la liste des

<sup>22</sup> Scudo Paul, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 mai 1863.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Lalo Pierre, *Journal des débats*, Paris, 3 mars 1901.

numéros comprend, de façon éloquent : un « compliment », un « Noël, scène et chœur », une « sérénade », une « chanson », une « scène de l'Angélus », une « tarentelle », la « musique du char de l'Académie », une « musique de scène, chœur dans la coulisse et morceau d'orchestre ». Il se trouve là peu de musique dramatique et beaucoup de numéros épisodiques. La raison tient à l'origine du livret, adapté d'une comédie d'abord donnée au Gymnase sous la forme du vaudeville. La confrontation des deux versions<sup>25</sup> révèle, dans l'acte I, une reprise fidèle des morceaux chantés au Gymnase, dont la place et les vers sont maintenus intacts à l'Opéra-Comique. L'acte II est certes plus profondément remanié, avec par exemple l'ajout d'une introduction chantée. Mais la quête du pittoresque domine alors, dans l'insertion d'un chœur de mendiants italiens, « faux infirmes » guettant les « touristes » au début de cet acte II. Seul le finale de l'acte marque un basculement résolu dans la musique dramatique, avec l'inscription dans la « scène de l'Angélus » d'une péripétie violente traitée musicalement – un coup de couteau contre le peintre Frédéric, détourné par Piccolino, lui-même blessé. Mais cette péripétie est trop vite épuisée : *Piccolino* n'est que légèrement touché, et l'ensemble aboutit à une enivrante tarentelle, déjà présente au même endroit dans la comédie du Gymnase. La logique divertissante et folklorique de la musique de scène reprend le dessus.

Un renouvellement profond de l'écriture se produit toutefois en 1901 avec la comédie lyrique *La Fille de Tabarin*, rompant avec l'opéra à numéros, recherchant la continuité dramatique et musicale par l'exclusion du parlé et par une partition « durchkomponiert », selon le système de Wagner, note la critique<sup>26</sup>. Mais c'est alors le sens de la nuance et de la gradation, notamment sur le plan psychologique, qui échapperait à Sardou, malgré la modernité de sa démarche. Telle est la critique, sévère, de Catulle Mendès, lui-même auteur, il faut le rappeler, d'une tragi-parade, *La Femme de Tabarin*, mise en musique par Chabrier en 1887 :

Tenus un peu à l'écart de l'actuelle évolution musicale, l'un par sa coutume de l'opérette, l'autre par des soins plus illustres, MM. Paul Ferrier et Victorien Sardou ne paraissent se douter en aucune façon du récent idéal qui s'est levé dans l'âme des compositeurs français [...] ; bonnement, ils se sont imaginé qu'une comédie lyrique, – j'aimerais mieux qu'on dît : musicale, – n'est ni plus ni moins qu'un opéra-comique où il n'y aurait pas de “parlé”, ni d’“airs” proprement dits. [...] on veut faire de la musique qui est la pièce elle-même. Il faut que le poète soit musicien, comme il faut que le musicien soit le poète ; et tout ce qui n'a pas été musique, d'abord, dans la seule parole, demeure “inmusicable”. [...] <sup>27</sup>

Pour nuancer cette critique, et parce que cette *Fille de Tabarin* demeure, grâce à Pierné, le plus intéressant des opéras-comiques de Sardou, il convient de rappeler combien les moments-clés de cette comédie lyrique révèlent à la fois le vrai talent « librettistique » de Sardou et sa limite. Son art se déploie véritablement pour féconder la musique dans les scènes chorales de foule, comme au début de l'acte II, avec sa foire, ses buveurs, sa loterie, sa « joute aux ciseaux », ses bateleurs, inspirant l'animation orchestrale et son « feu d'artifice de sonorités<sup>28</sup> » chez Pierné. Autres réussites : la scène de reconnaissance entre Tabarin et son vieux complice Mondor, ou la pantomime douloureuse lorsque Tabarin décide de se sacrifier pour sa fille. Autant de moments intimes où la musique prend le relais du texte pour exprimer la gradation subtile des sentiments et explorer le monde intérieur des personnages. Finalement ces demi-teintes, que Sardou sait privilégier dans les éclairages crépusculaires ou lunaires de

<sup>25</sup> Texte de la comédie *Piccolino* créée au Gymnase : Paris, Michel Lévy, 1861 ; la pièce est reprise dans Sardou V., *Théâtre complet*, éd. en 15 vol. par Jean Sardou, Paris, Albin Michel, 1934-1961, t. XIV.

<sup>26</sup> « [...] M. Gabriel Pierné a obéi de son mieux aux lois modernes. Sa partition, libre sinon audacieuse, ne contient aucun couplet, aucun air, aucun ensemble de facture traditionnelle », note Alfred Bruneau dans *Le Figaro* du 21 février 1901.

<sup>27</sup> Mendès Catulle, Compte rendu de *La Fille de Tabarin* vraisemblablement dans *Le Journal* (article non daté, recueilli sans source identifiée dans le Dossier d'œuvre conservé à la BnF, Arts du spectacle, Rf 47817).

<sup>28</sup> Formule d'Alfred Bruneau, art. cit.

la scène, manquent trop souvent à ses livrets d'opéra-comique. Non seulement la surenchère comique ou mélodramatique bouscule les habitudes d'un public épris de clarté et adepte de la retenue, non seulement la logique féerique de transformation inopinée des forces ou des tonalités s'oppose à la quête graduée du demi-caractère, mais une incontestable habileté technique dans l'élaboration du spectacle visuel finit par appauvrir ce que le genre moyen de l'opéra-comique privilégie : les espaces intimes, musicalement explorés, de l'effusion et de la rêverie, de l'abandon nostalgique ou de la méditation amoureuse, chez des personnages soudain délivrés du masque et libérés de la fonction, révélés dans leur touchante et troublante humanité, entre larmes et sourire.