



HAL
open science

La Jolie Fille de Perth de Bizet ou comment trahir et honorer Walter Scott

Gilles Couderc

► **To cite this version:**

Gilles Couderc. La Jolie Fille de Perth de Bizet ou comment trahir et honorer Walter Scott. *Revue LISA / LISA e-journal*, 2011, Livrets d'opéra et patrimoine anglophone, IX (2), pp.144-163. 10.4000/lisa.4408 . hal-03652434

HAL Id: hal-03652434

<https://hal.science/hal-03652434>

Submitted on 26 Apr 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Revue LISA/LISA e-journal

Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du
Monde Anglophone – Literature, History of Ideas,
Images and Societies of the English-speaking World

Vol. IX - n°2 | 2011

Livrets d'opéra et patrimoine anglophone

La Jolie Fille de Perth de Bizet ou comment trahir et honorer Walter Scott

Bizet's Jolie Fille de Perth or How to Betray and Honour Walter Scott

Gilles Couderc



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lisa/4408>

DOI : 10.4000/lisa.4408

ISSN : 1762-6153

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Pagination : 144-163

Ce document vous est offert par Université de Caen Normandie



Référence électronique

Gilles Couderc, « *La Jolie Fille de Perth* de Bizet ou comment trahir et honorer Walter Scott », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. IX - n°2 | 2011, mis en ligne le 14 novembre 2011, consulté le 26 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lisa/4408> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lisa.4408>



Les contenus de la *Revue LISA / LISA e-journal* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Bizet's *Jolie Fille de Perth* or How to Betray and Honour Walter Scott

Dr. Gilles Couderc
(Caen, France)

Abstract

What remains of Walter Scott's Fair Maid of Perth in Bizet's 1867 Jolie Fille de Perth, an opera in 4 acts on a libretto by Jules Adenis and Vernoy de Saint-Georges? Not much when compared to other Scott-inspired operas. Little historical context or local colour, even in Bizet's music. Some characters remotely linked to Scott in a libretto that mostly abides by the rules of French opera or opéra-comique of the time and recycles the dramatic ingredients favoured by Saint-Georges, a purveyor of libretti for opera or the ballet second only to Scribe, who engendered such international successes as Flotow's Martha and Balfe's Bohemian Girl, whose gipsy, long before his Carmen, haunts Bizet's "Scottish" opera. Yet the work pays indirect homage to Scott, whose historical novels contributed to the birth of the French "grand opera", by rewriting scenes or situations drawn from Scott. In spite of borrowing freely from French grand opera and opéra-comique, Bizet here attempts to find his own musical expression and his opera reflects aspects of Second Empire French society and the roles it assigned to women, before the appearance of his revolutionary Carmen on the stage.



La Jolie Fille de Perth de Bizet ou comment trahir et honorer Walter Scott

Dr. Gilles Couderc
(ERIBIA, Caen, France)

Agrégé d'anglais, Gilles Couderc est maître de conférences à l'université de Caen. Il est l'auteur d'une thèse et de plusieurs articles sur les opéras de Benjamin Britten. Il continue d'explorer l'œuvre de ce dernier comme celle des musiciens d'expression anglaise des XIXe et XXe siècles. Il s'intéresse à la place de la musique et du musicien dans la cité au Royaume-Uni à cette époque – notamment dans la construction de l'identité britannique – et aux rapports intersémiotiques entre musique et littérature.

En juin 1866, le jeune compositeur Georges Bizet (1838-1875) signe avec Léon Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique de Paris, un contrat pour un nouvel opéra à lui livrer pour décembre. C'est le deuxième opéra que lui commande Carvalho dont le théâtre, fondé en 1851, cherche à faire place aux jeunes compositeurs lauréats du Conservatoire et du Prix de Rome et au répertoire français ou étranger, ancien et moderne, et vise un public plus vaste et plus populaire que les deux autres scènes lyriques parisiennes institutionnelles, l'Opéra et l'Opéra-Comique, le Théâtre-Italien étant lui consacré aux opéras ultramontains. Encouragé par le demi-succès des *Pêcheurs de Perles* de Bizet créé dans son théâtre en 1863, Carvalho compte sur le nouvel opéra, comme sur le *Roméo et Juliette* commandé à Gounod, pour profiter « de la fée aux millions¹ » qu'est l'Exposition universelle qui s'ouvre à Paris en avril 1867. À cette occasion, sont créés, en novembre 1866, la *Mignon* d'Ambroise Thomas à l'Opéra-Comique et, en mars 1867, le *Don Carlos* de Verdi à l'Opéra, alors qu'Offenbach donne deux succès étourdissants : la *Vie Parisienne* (1866) et la *Grande Duchesse de Gerolstein* (1867).

Comme tête d'affiche, Carvalho engage la célèbre soprano suédoise Christine Nilsson qui chante avec grand succès le rôle de Violetta dans *La Traviata* de Verdi au Théâtre-Lyrique entre 1864 et 1867. Pour assurer le succès de l'entreprise, Carvalho demande un livret à deux routiers, Jules

¹ L'expression est de Bizet, cité par Hervé Lacombe dans sa biographie de Bizet, *Georges Bizet, Naissance d'une identité créatrice*, Paris : Fayard, 2000, 389.

Adenis (1823-1900) et surtout Jules-Henri Vernoy, marquis de Saint-Georges (1799-1875) surnommé le « Père Éternel du livret ». D'une extrême fécondité, à défaut d'un grand talent littéraire, spécialiste des intrigues improbables et des « *dramas à la mode / Où l'intrigue, enlacée et roulée en feston, / Tourne comme un rébus autour d'un mirliton [...]* » dont se gausse Musset dans *Une soirée perdue*, Saint-Georges domine la vie théâtrale et les scènes lyriques ou chorégraphiques des années 1840 à 1870², avec pour seul rival le très prolifique Eugène Scribe (1791-1861), dont il est souvent le collaborateur. On doit à Saint-Georges une soixantaine de livrets avec pour succès *La Fille du Régiment* de Donizetti, créé à Paris en 1840, le ballet d'Adam *Giselle* de 1841, *Les Diamants de la Couronne* d'Auber de 1841 et la *Reine de Chypre* de Fromental Halévy de 1852. Le livret de son ballet-pantomime *La Gypsy* de 1839 sert de canevas au grand succès de Michael Balfe, *The Bohemian Girl* de 1843, et celui du ballet-pantomime *Lady Henriette ou le Marché de Greenwich* de 1844 devient celui du *Martha* de Flotow de 1847.

Jeune compositeur aspirant à la consécration par le biais de l'opéra, Bizet ne peut refuser ni l'illustre librettiste ni le sujet qu'on lui impose, inspiré de *Valentine's Day or The Fair Maid of Perth*, roman de Walter Scott paru en 1829 et vite populaire en France à en croire l'article qu'Henri de la Pommeraye consacre dans le *Gaulois* à la reprise de la *Jolie Fille* en novembre 1890. Bizet connaît le roman, présent parmi les 45 volumes de Scott de sa bibliothèque mais ne l'apprécie guère³. Scott, lu dans l'Europe entière, comparé, presque égalé à Shakespeare, fait pleurer les modistes comme les duchesses, et entre 1820 et 1870, inspire les livrets d'une cinquantaine d'opéras, qui adaptent un de ses romans ou qui empruntent des situations ou des scènes à plusieurs d'entre eux. Les romans de Scott atteignent alors le même statut que les épisodes de l'antiquité classique, les romans de chevalerie ou les poèmes du Tasse par le passé. Si Werther rejette Homère au profit d'Ossian dans le roman de Goethe, le public s'enflamme pour les intrigues issues du roman historique de Scott, dont le *Ivanhoé* de 1819 dépasse largement en exemplaires vendus le *Werther* de Goethe, un des plus grand succès de librairie du temps.

Une des premières œuvres lyriques françaises que le baronet inspire en 1825, la *Dame Blanche* de Boieldieu – sur un livret de Scribe d'après *Guy Mannering* et *The Monastery* – reste l'opéra-comique le plus célèbre de son temps⁴. Le dernier opéra de Bellini, *I Puritani*, sur un livret

² Saint-Georges écrit comédies, vaudevilles, drames, 40 livrets pour l'Opéra-Comique, 10 arguments et livrets de ballets, 8 livrets pour l'Opéra et 13 pour le Théâtre-Lyrique. Il écrit 3 livrets pour Halévy, professeur de Bizet au Conservatoire, dont *Noé*, que Bizet sera chargé d'achever comme prix de la main de sa fille Geneviève en 1867.

³ Les œuvres complètes de Scott sont traduites en français par Louis Vivier en 1839. Voir ce que dit Bizet du roman dans une lettre à son élève Eugène Galabert citée par Mina Curtiss dans son étude *Bizet, his Life and Work*, Londres : Dent, 1948, 174.

⁴ Il atteint sa millième représentation en 1862.

du Comte Pepoli, est créé au Théâtre-Italien à Paris en 1835 et s'inspire du drame *Têtes Rondes et Cavaliers* de François Ancelot et Xavier-Boniface Saintine d'après *Old Mortality*, donné à Paris en 1833. Le plus célèbre de tous les « *Scott operas* », la *Lucia di Lammermoor* de Donizetti d'après *The Bride of Lammermoor*, créé à Naples en 1835, connaît un tel succès que le Théâtre de la Renaissance de Paris commande à Donizetti une version française et non pas une simple traduction, créée à Paris en 1839. Pour Hervé Lacombe, le roman historique de Scott est à l'origine de la création du grand opéra à la française dont l'épanouissement est lié à l'apothéose du mouvement romantique français⁵ et dont les fleurons sont *La Muette de Portici* d'Abel de Puget de 1828, *Robert le Diable* de Meyerbeer de 1831 et *La Juive* de Fromental Halévy de 1834⁶.

Si l'étoile de Scott, comme celle du romantisme, a bien pâli dans les années 1860, Carvalho compte profiter de la popularité indéfectible de *Lucia* et des *Puritains* pour asseoir le succès de la *Jolie Fille* dont la création est repoussée à décembre 1867 en raison de l'accueil délirant fait au *Roméo et Juliette* de Gounod et du dédit de Christine Nilsson (qui préfère le rôle d'Ophélie dans le *Hamlet* d'Ambroise Thomas), créé sur la scène bien plus prestigieuse de l'Opéra en mars 1868. *La Jolie Fille* connaît un succès mitigé. L'ouvrage tombe après 18 représentations en février 1868 et reste le mal-aimé des opéras de Bizet, malgré de fort belles pages et les efforts des directeurs de théâtre ou des éditeurs de profiter de l'immense succès posthume de *Carmen* pour le reprendre⁷. On s'en souvient surtout grâce à la très belle suite d'orchestre que Bizet en tire en 1868⁸, et l'opéra attend 1985 pour être enregistré dans son intégralité⁹. On a mis l'échec de l'opéra sur le compte « *d'un libretto incompréhensible pour ceux qui n'ont pas lu Walter Scott* », comme le prétend exagérément *Le Bouffon* du 12 janvier 1868¹⁰. À la reprise en 1890, Louis de Fourcaud, dans son article du *Gaulois* du 4 novembre 1890 résume brièvement le roman de Scott, « *puisque la génération actuelle ne lit plus guère les récits de l'illustre baronnet* ». Son jugement reflète les critiques généralement faites au livret comme à une conception de l'opéra qui est dépassée à son époque, Wagner,

⁵ Voir Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris : Fayard, 1997, 108.

⁶ Hervé Lacombe, *op. cit.*, 244.

⁷ L'opéra ayant subi force remaniements et coupures après la création, nous utilisons la version originale reconstituée par David Lloyd Jones.

⁸ Elle n'est publiée par Choudens qu'après la mort de Bizet sous le titre de *Scènes bohémiennes de la Jolie fille de Perth* et comprend le Prélude de l'opéra, la Sérénade de Smith, la Marche et la Danse Bohémienne de l'acte II.

⁹ Sous la direction de Georges Prêtre, avec une distribution qui réalise les vœux de Bizet et comprend la soprano June Anderson, le ténor Alfredo Kraus, le baryton Gino Quilico et la basse José Van Dam.

¹⁰ *Le Bouffon*, dans le dossier de presse, *La Jolie Fille de Perth*, Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier, Paris.

Gounod, Massenet, Bizet lui-même ayant ouvert d'autres voies avec sa *Carmen* : « J'imagine que MM. de Saint-Georges et Jules Adenis écrivirent leur livret en 1866, en souvenir de quelque ancienne lecture du roman. Du livre qui les avait amusés, ils espéraient tirer une pièce qui amuserait le public¹¹ ». Certes le livret de Saint-Georges n'est guère fidèle au roman de Scott, et Bizet en est conscient : « Ma Fille de Perth ressemble un peu au roman. C'est une pièce à effet, mais les types sont trop peu accentués. Je réparerai, j'espère cette faute¹² ». Mais en dehors de *Lucia* cité plus haut, quel est l'opéra tiré de Scott fidèle au roman dont il s'inspire ?

Dans *The Walter Scott Operas*, Jerome Mitchell souligne la difficulté de transformer les romans de Scott, malgré leur théâtralité, en livret d'opéra, vu l'ampleur de la fresque historique et romanesque, et la nécessité d'éliminer les personnages et les intrigues secondaires et tout ce qui ne constitue pas un matériau d'opéra, bref le travail digne de Procuste auquel doit se livrer le librettiste, sans états d'âme : « ...the librettist need not have any qualms about altering things as he sees fit, perhaps drastically¹³ ». Dans la gestation de la *Jolie Fille* interviennent deux librettistes de l'école de Scribe et de « la pièce bien faite », l'art de faire une pièce à partir de modèles éprouvés et de recettes qui marchent sur le spectateur¹⁴ ; un directeur de théâtre très impliqué dans les créations de son théâtre, qui veille à combiner objectifs artistiques et commerciaux ; une interprète avec des moyens vocaux précis ; tous exercent un poids considérable sur l'activité créatrice d'un compositeur qui vise au succès, dont les choix musicaux orientent forcément l'œuvre dans une certaine direction. Il est donc inévitable que Scott soit trahi, et peu importe, quand le livret est bon. On examinera ici d'abord les trahisons des librettistes, dont le travail constitue un hommage détourné à Scott, pour mettre en lumière ce que cette trahison nous dit des conventions de l'opéra de ce milieu du siècle, des goûts du public de l'époque et aussi de la société française de l'Empire finissant. En interrogeant ensuite les trahisons du compositeur, ses concessions aux conventions musicales de son temps, on tentera de dégager quelle image de la femme il dessine dans son opéra.

Du roman à l'opéra

En inventant le roman historique, Scott montre l'histoire et la société en marche, opposant des styles de vie traditionnels, des allégeances et des modes de pensées qui cèdent place à un nouvel ordre

¹¹ Le Gaulois, dans le dossier de presse, *La Jolie Fille de Perth*, Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier, Paris.

¹² Lettre d'août 1866 à Eugène Galabert, citée par Lacombe dans *Georges Bizet, op. cit.*, 360.

¹³ Jerome Mitchell, *The Walter Scott Operas, an Analysis of the Operas based on the Works of Sir Walter Scott*, University of Alabama Press, 1977, 5.

¹⁴ Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français, op. cit.*, 107.

sous la poussée du progrès et des bouleversements socio-économiques, avec des personnages pris dans le double feu de la tradition et du progrès, adaptant ainsi au roman les pièces historiques de Shakespeare, son modèle avoué et souvent cité. *Saint Valentine's Day* a pour point de départ la bataille historique qui oppose près de Perth, à la fin du quatorzième siècle, deux clans luttant pour la suprématie dans les Hautes-Terres d'Écosse, en présence du roi Robert III, et la légende qui dit que le champion du clan Quhele, Conachar ou Eachin MacIain, s'enfuit lâchement avant la fin du combat pour mourir de honte, donnée tragique à l'origine du roman¹⁵. Il s'inscrit dans un cadre chronologique ternaire précis, la veille de la Saint-Valentin, le passage du Carnaval au Carême et le Dimanche des Rameaux, trois moments forts qui rythment six semaines de la vie de la ville de Perth et le développement de l'intrigue. Elle combine le drame historique avec le drame privé des amours contrariés de la belle Catherine Glover, que son père, le gantier Simon Glover, promet à l'armurier Henry Smith, alors que la convoitent Conachar, l'apprenti de Glover, et le fils du roi, le duc de Rothsay. Les pacifiques bourgeois de Perth qui œuvrent à développer le commerce sont soumis aux caprices des nobles écossais qui, avec le frère du roi lui-même, conspirent pour s'emparer du trône alors que les anglais menacent une fois encore l'Écosse, que les clans des Hautes-Terres se déchirent, et que les abus de l'église catholique assurent la propagation des doctrines de Wycliffe et des Lollards, annonciatrices du protestantisme. Le prologue de Chrystal Croftangry, qui sert de cadre narratif à ce roman de bruit et de fureur, se passe au palais de Holyrood, dans la chambre de Marie Stuart au plancher taché du sang laissé par les assassins de son secrétaire particulier. Cet acte de violence, qui donne le ton du roman, est constamment rappelé dans le récit par la main ensanglantée de Sir John de Ramorny, âme damnée puis assassin du duc de Rothsay, que Henry Smith tranche alors que Ramorny tente d'enlever Catherine au début du récit.

Comparé au roman de Scott profondément ancré dans l'histoire, le livret de Saint-Georges, pourtant adepte de l'exotisme dans ses livrets, manque totalement de couleur locale, comme le note le *Figaro* en novembre 1890 : « ...l'action qui se déroule dans une pittoresque ville d'Écosse pourrait aussi bien se passer à Chatou¹⁶ ». Saint-Georges ignore superbement la géographie et place Perth près de la Tweed, plus familier à son public par ses connotations sartoriales que la puissante Tay que Scott compare

¹⁵ Voir l'essai sur la genèse du roman dans *The Fair Maid of Perth*, dans The Edinburgh Edition of the Waverley Novels, Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999, 392-393.

¹⁶ Village des bords de Seine entre la cité royale de Saint Germain et Paris, sur la première ligne de chemin de fer ouverte en France, où se réunissent les canotiers chers aux Impressionnistes et à Maupassant. Le père de Bizet achète une maison tout près, au Vésinet, que Bizet partage avec lui entre 1864 et son mariage avec Geneviève Halévy.

favorablement au Tibre. Les seuls indices de scotticité du livret se limitent au nom de Mab, qui évoque l'univers des Celtes et d'Ossian, fort à la mode au début du dix-neuvième siècle¹⁷, la référence aux clans, au vieux whisky d'Écosse et au succulent pudding qui doivent se consommer à l'acte I, et à l'invocation de Smith à Saint Dunstan ou à Saint Jean, saint patron de Perth, à l'acte IV. Rien dans les didascalies, ni dans les costumes ni dans les décors de la création, dont Bizet signale la richesse et la nouveauté, n'indique autre chose qu'une ville échappée à un Moyen-Âge de convention¹⁸, mis à la mode par les travaux de Viollet le Duc : le décor pour les actes II et IV, la place principale de Perth, pourrait aussi bien être celui de la rue de Nuremberg des *Maîtres Chanteurs* de Wagner, créé en 1868. Au lieu des « *morris-men* » de la tradition populaire d'outre-Manche qui entourent le Duc dans l'épisode du Carnaval chez Scott, le costumier de Bizet propose les « Sauvages » du Bal des Ardents popularisés par le *Charles VI* de Halévy (1843)¹⁹, et les costumes de ses carnavales rappellent les bals masqués de l'Opéra au Second Empire. D'ailleurs, Mab revêt un domino noir pour se rendre au rendez-vous du Duc, accessoire qui rappelle immanquablement le très célèbre *Domino Noir* d'Auber, opéra-comique sur un livret de Scribe où bals et déguisements, jeux et séduction jouent un rôle prépondérant et qui constitue un des palimpsestes à notre opéra²⁰. Malgré son titre, l'opéra ne joue pas la carte d'un exotisme écossais qui s'étiole.

Saint-Georges inverse l'ordre chronologique du roman. Au mépris du calendrier, l'opéra commence par le Carnaval pour finir par la Saint Valentin qui voit les amoureux réunis et resserre l'action sur trois jours. Trois actes sur quatre se passent dans l'atmosphère du Carnaval qui devient prétexte à l'air de bravoure de Catherine et à la chanson à boire de Glover à l'acte I, au chœur du carnaval et à la chanson à boire du Duc à l'acte II et aux festivités de l'acte III qui servent de cadre au drame privé des amours contrariés, seul moteur dramatique de l'opéra. Les librettistes évacuent totalement la donnée historique de la lutte des nobles pour le pouvoir ou l'antagonisme entre bourgeois et seigneurs, avatar du système d'opposition entre communautés ethniques ou religieuses qui sert de toile de fond à de nombreux opéras et qui reflète parfois les conflits

¹⁷ Les trois volumes de poèmes attribués à Ossian par leur auteur véritable James Macpherson entre 1760 et 1762 influencent durablement la littérature et les arts européens. Poète préféré de Napoléon, il inspire Jean Le Sueur pour son opéra en cinq actes, *Ossian ou Les Bardes* de 1804, mais aussi des peintres comme Girodet et Ingres, dont le célèbre *Songes d'Ossian* date de 1813 et le jeune Bizet lui-même, dont une oeuvre de jeunesse pour piano s'intitule *La Chasse d'Ossian*.

¹⁸ Voir les gravures de Lemareshquier et l'affiche de Paul Leroy pour la création, disponibles à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier, Paris.

¹⁹ Opéra en cinq actes de Fromental Halévy créé à l'Opéra de Paris en 1843, il montre les principaux épisodes de la vie du roi Charles VI le Fou pendant la guerre de Cent Ans.

²⁰ Opéra-comique en trois actes créé en 1837 à l'Opéra-Comique, il atteint 1207 représentations en 1909.

sociaux ou idéologiques du moment, que pratique le grand opéra historique, genre noble associé à l'Opéra. Un climat de mystère est induit ici par l'atmosphère nocturne de l'opéra, dont trois actes se déroulent la nuit propice aux déguisements et aux intrigues. Seul le décor de la forge de Smith à l'acte I, et à sa description dans le chœur d'entrée des forgerons, qui fabriquent javelots, boucliers, poignards et haches au son de leurs enclumes – motif guerrier que Bizet emprunte au *Trouvère* de Verdi comme à *La Juive* du beau-père Halévy – évoquent explicitement ce climat de violence. Les seules armes maniées dans l'opéra sont la dague que le duc vient faire réparer et le marteau dont Smith le menace. La marche nocturne et le chœur de la patrouille qui ouvre l'acte II indiquent une menace implicite et imprécise, affaiblie par l'épisode de la couardise comique de son chef Glover en *miles gloriosus* qui confond malfaiteurs et carnavalesques. Enfin, le combat des chefs de clan de Scott est réduit au duel qui oppose Smith et l'apprenti de Glover dans la coulisse, au premier tableau de l'acte IV. Concession au tableau des passions violentes du grand opéra, il remplace aussi le jugement de Dieu par lequel la culpabilité de Bonthron, homme de main de Ramorny, assassin d'Oliver Proudfoot, est établie. Renommé Ralph, plus euphonique que Conachar mais guère écossais, l'apprenti devient ici le champion de Catherine, ce qui dénature le motif tragique de Scott. L'intrigue originale est donc réduite à sa dimension amoureuse et se contente d'illustrer l'adage shakespearien que cite Scott dans le roman : « *The course of true love never did run smooth* ».

Des personnages types

L'opéra présente six personnages, quatre principaux et deux seconds sujets, pour des raisons d'équilibre vocal ou d'économie, entraînant d'autres trahisons mais aussi des réécritures qui sont un hommage déguisé à Scott. Ralph, dont la querelle qui l'oppose à Smith est réduite à quelques répliques chez Bizet²¹, est confié à une basse, traditionnellement la tessiture des pères nobles ou des traîtres. Il conserve le caractère hautain et ombrageux de l'original, même s'il n'a plus sa jeunesse ou sa violence. Contraint à jouer les cuisiniers à l'acte I et jaloux de Smith, Bizet lui attribue un motif caractéristique, un trille rageur des violoncelles dans le grave. Pour son air d'ivresse de l'acte II il compose une des plus belles pages de l'opéra et du répertoire. Admirable portait musical aussi bien dans sa coupe que dans l'ambiguïté harmonique qui annonce l'air de Don José « La fleur que tu m'avais jetée » dans *Carmen*, il permet à ce personnage secondaire d'atteindre une vraie grandeur dans l'expression de ses sentiments, ce qui peut alors expliquer son attitude

²¹ Chez Scott il menace Smith de son arme, épisode que transpose ici Smith menaçant le Duc de son marteau.

chevaleresque et son courage à l'acte IV. Simon Glover, de père affectueux, attentif et mesuré, devient un baryton, bon vivant et disciple de Bacchus, « le roi des bons garçons » selon sa chanson à boire de l'acte I, où prédominent trompette et piccolo, dans le style populaire du vieil opéra-comique hérité de Grétry qu'on retrouve chez le Capulet de Gounod à l'acte I de son *Roméo et Juliette*. Accompagné d'un motif guilleret à son entrée, Glover sert de comparse comique dans cette intrigue assez sombre. Disciple de Bacchus à l'acte I, puis *miles gloriosus* à l'acte II, puis petit bourgeois fier de la présence du duc au mariage de sa fille à l'acte III, Glover est inspiré du personnage d'Oliver Proudfoote, vantard et poltron, comparse comique de Henry Smith dont il se veut l'égal en bravoure. Obligé par le duc de Rothsay de boire à une énorme coupe « *a huge calabash* », que l'on retrouve chez Bizet à l'acte II, il finit ignoblement assassiné après avoir revêtu les vêtements de Smith, quiproquo tragique qui a pu inspirer le déguisement de Mab à l'acte II.

Pour les mêmes raisons de censure qui transforment le François Ier de Hugo en Duc de Mantoue dans le *Rigoletto* de Verdi que Bizet admire²², le duc de Rothsay devient ici gouverneur de la ville de Perth, mais son personnage est assez fidèle au jeune débauché frivole et irrespectueux de Scott. Semblable au duc verdien, c'est le roi proclamé du Carnaval et des déguisements, « *grand duc des sauteurs et roi de la cabriole* ». Don Juan au petit pied²³, amateur de vin et coureur de jupons, il fait aussi peu de cas de ses conquêtes que des vies humaines comme il l'indique à l'acte I : « *Dans le bras d'un stupide manant / Ma dague s'est faussée* ». Bizet le caractérise d'emblée par un motif ascendant en croches pointées qui dit sa nature de conquérant et de roué et c'est sur un séduisant menuet aristocratique, hérité de *Don Giovanni*, qu'il courtise Mab masquée à l'acte III. L'épisode du rendez-vous nocturne avec Catherine, totalement inventé par les librettistes, héritage des intrigues bien ficelées à la Scribe, et sa tessiture de baryton le confirment dans son rôle traditionnel d'obstacle aux amoureux.

Smith, chevaleresque, courageux, impulsif, artisan émérite, poète, fine lame et homme de bonnes fortunes, voue une vénération ombrageuse à Catherine. Chez Bizet, confié à un ténor lyrique, le personnage devient plus désespéré, sentimental et excessif, très « enfant du siècle », semblable au Faust de Gounod²⁴, comme l'indique son récitatif avant le duel de l'acte IV : « *Dans ma douleur et ma misère, hélas ! Moi...je ne crois plus à rien* ». Le motif hésitant au profil dépressif qui ouvre son premier duo avec Catherine à l'acte I exprime ce caractère. Sa

²² Bizet admire *Rigoletto* et *Traviata*, admiration qui le conduit à construire le quatuor de l'acte I de la *Jolie Fille* sur le modèle du quatuor de l'acte III de *Rigoletto*.

²³ Bizet travaille à des arrangements du *Don Giovanni* de Mozart pour son éditeur Choudens pendant la composition de sa *Jolie Fille*.

²⁴ L'opéra de Gounod est créé au Théâtre-Lyrique en mars 1859.

Sérénade de l'acte II, au pied de la fenêtre de Catherine, dérive de celle du *Barbier de Séville* ou la scène du balcon du *Roméo et Juliette* de Gounod et place l'amant en position d'infériorité au pied d'une inaccessible maîtresse, trope vieille comme les cours d'amour provençales. La scène étoffe un incident du roman et suit la convention que les Valentines choisissent leur Valentins parmi ceux qui sont les premiers à les saluer le matin de la fête, comme le rappellent Smith et Catherine à l'acte I et le chœur de la Saint Valentin qui ouvre le deuxième tableau de l'acte IV. Cette scène devient en fait la donnée principale de l'opéra vu le rôle qu'elle joue ensuite dans l'acte IV. De même, ce premier grand air qui constitue la carte de visite de Smith, découle des talents de poète que Scott lui attribue et en fait un personnage larmoyant et soumis aux caprices de Catherine, « *l'amant qui pleure et qui prie* ». La sérénade, échappée de *Don Procopio*, opéra-bouffe de jeunesse de Bizet²⁵, commence par un motif en 6/8 très italien de caractère, dépressif d'allure après le saut d'octave initial, et laisse place à un ardent dialogue des bois, qui souligne l'absence du dialogue amoureux souhaité par Smith sur scène et accentue son découragement, auquel répond plus loin l'ivresse de Ralph. Enfin les librettistes, se fondant sur les talents d'artisan de Smith, inventent le motif de la rose en or émaillée, vieux symbole de l'offrande du cœur et de l'amour partagé, trope plus poétique que le cadeau de la paire de gants que Smith fait à Catherine au matin de la Saint Valentin. Accessoire plus pratique à transporter, d'une symbolique plus évidente, elle est rejetée par Catherine, ramassée par Mab puis volée par le Duc, comme le mouchoir de Desdémone est ramassé par Emilia et volé par Iago. Elle sert à confondre Catherine et provoque le duel entre ses deux champions.

Le personnage de Saint-Georges offre peu de ressemblances avec la Catherine de Scott, très pieuse et capable de discuter de la vanité du monde et de théologie avec le Père Clément Blair qui incline à l'hérésie Lollard, même si la piété de Catherine resurgit dans le grand ensemble du final de l'acte III et au second tableau de l'acte IV lorsque elle s'agenouille pour prier. Si elle est reconnue par Rothsay comme « la belle Catherine » qui fait la renommée de Perth, ses amours avec Smith sont nettement plus avancés chez Bizet que chez Scott. Ils se sont déjà déclarés leur amour s'il faut croire la prière solennelle et fervente de Catherine au milieu du final de l'acte III. Elle est prête à consentir au mariage à la fin de leur duo de l'acte I, après l'offrande de la rose : « *Cette fleur plein de charme, /Chassant à jamais les alarmes/ Sera le gage du bonheur* ». Sa reprise de la Sérénade en majeur à la fin de l'acte II constitue aussi une réponse à Smith à qui elle donne sa main à l'acte III. Semblables aux amants

²⁵ Dans *Don Procopio*, opéra en deux actes que Bizet compose à la Villa Medici comme envoi de Rome entre 1858 et 1859, Odoardo chante une sérénade à sa belle Bettina.

maudits Paolo et Francesca, Smith et Catherine se rappellent les beaux jours de leur enfance pendant leur duo de l'acte IV, selon l'adage de Dante « *Nessun maggior dolor que ricordarsi del tempo felice nella miseria* ». À l'armurier-poète larmoyant, l'opéra oppose une coquette, avide des hommages des hommes comme l'indiquent les Couplets de Mab à l'acte I et son attitude vis-à-vis de Ralph et du duc de Rothsay dans la forge. Bizet lui adjoint un motif caractéristique, caressant et langoureux, dérivé de la valse du *Faust* de Gounod²⁶, qui revient chaque fois que Catherine est évoquée, mais c'est son grand air de bravoure à l'acte I, « *Vive l'hiver et vive son cortège* », conçu pour la Nilsson, soprano colorature, qui définit le plus sa personnalité. Elle s'y livre d'abord à un éloge du Carnaval propice à la folie, à la liberté, à l'égalité et, on le devine, à la licence sexuelle, propos peu édifiants pour une jeune fiancée, avant d'encourager ses auditeurs au *Carpe Diem*, des sentiments qui rappellent ceux qu'exprime Juliette dans « *Je veux vivre dans ce rêve qui m'enivre* » à l'acte I du *Roméo et Juliette* de Gounod. Si Gounod compose pour Juliette une valse-ariette frénétique pour satisfaire aux caprices de Caroline Miolan-Carvalho²⁷, Bizet compose une polonaise avec roulades obligées qu'il modèle sur l'air « *Je suis Titania la blonde* » de Philine, personnage d'actrice coquette et méchante dans la *Mignon* de son ami Ambroise Thomas²⁸. Enfin, Saint-Georges profite d'une courte notation du roman indiquant que Catherine devient « *distracted* », folle d'inquiétude à la mort supposée de Smith, pour construire la scène de la folie de l'acte IV qui est ainsi justifiée selon la logique propre à l'opéra : son promis supposé mort, et Catherine confondue par la rose qui orne à présent le pourpoint du duc, il ne lui reste qu'à mourir de honte ou sombrer dans la folie.

Certes, le motif de la folie au théâtre ou à l'opéra n'est pas nouveau. En 1827, Berlioz s'éprend de l'actrice irlandaise Harriet Smithson qui incarne Juliette et Ophélie, personnage popularisé par le *Hamlet* de Dumas et Paul Meurisse de 1847 que Barbier et Carré utilisent pour bâtir leur livret du *Hamlet* d'Ambroise Thomas de 1868. Les « scènes de folie » comptent parmi les effets à la mode, comme celle du ballet *Giselle* dont Saint-Georges compose le livret. Par ailleurs, depuis la *Nina la folle par amour* de Nicolas Dalayrac (1786), ou sa version italienne, la *Nina ossia la Pazza per Amore* de Giovanni Paisiello (1789), les héroïnes d'opéra, surtout les jeunes sopranos innocentes, recrues de malheurs, d'angoisses et d'adversité s'égarèrent souvent dans la folie, de manière temporaire comme

²⁶ Six mesures avant l'entrée de Siebel.

²⁷ Grande étoile de la scène parisienne, Caroline Miolan-Carvalho (1827-1895), femme de Carvalho, interprète les grands rôles mozartiens et crée les grands rôles de Gounod, Marguerite en 1859, Mireille en 1864 et Juliette en 1867.

²⁸ Bizet effectue diverses réductions de cet opéra pour Choudens pendant la composition de la *Jolie Fille*.

la Amina de *La Sonnambula* de Bellini²⁹ (1831) ou la Elvira de ses *Puritains*, ou de manière définitive comme la Lucia de Donizetti. Saint-Georges s'inspire ici à la fois d'Amina qui, au cours d'une crise de somnambulisme, s'égaré dans la chambre de Rodolfo et compromet son mariage avec Elviro, son promis, mais aussi de la scène de la folie de Lucia. La Ballade de Catherine à l'acte IV « *Echo viens sur l'air embaumé, / M'apporter encore / Le chant de la voix que j'adore* » cite quasiment le texte de Lucia : « *La douce musique de sa voix m'a frappée* », et son accompagnement, qui fait place à la harpe et au cor solo, rappelle l'air de folie de Lucia³⁰. Si cette scène a fait le succès de *Lucia*, Saint-Georges compte bien faire de la folie de Catherine le clou du spectacle, et l'illustrateur ne s'y trompe pas puisqu'il retient cette scène pour l'affiche de la création³¹. Enfin, en utilisant l'effet de mémoire cathartique, la réutilisation du motif de la Sérénade de l'acte II pour rendre sa raison à Catherine à l'acte IV, Saint-Georges reprend une convention présente dans la *Martha* de Flotow, dérivée de son livret pour *Lady Henriette*, où la réitération de la ballade irlandaise de Lionel « *The last rose of summer* » et la re-création du marché de Richmond où Lionel rencontre Martha au premier acte favorise l'union finale des jeunes amoureux³². Rien ne se perd, tout se transforme chez Saint-Georges, ainsi qu'il apparaît avec le personnage de Mab.

Ce dernier n'existe pas chez Scott, à moins qu'il ne dérive du personnage de Louise, l'humble chanteuse des rues originaire de la Provence des troubadours, d'une chasteté marmoréenne malgré la réputation faite à sa profession. Elle suscite le désir du duc et la jalousie de Catherine, mais son rôle est très limité par rapport à celui que lui donne Saint-Georges. Mab, la reine des Bohémiens qui campent sur la place de Perth, se précipite chez Smith, poursuivie par de jeunes seigneurs qui veulent l'embrasser de force. D'un charme piquant et gracieux, sa présence chez Smith provoque la jalousie de Catherine, mais Mab cherche à les rabibocher. Avec ses compagnes, elle exécute la Danse bohémienne de l'acte II, l'indispensable ballet qui confirme ses séductions. Elle se fait passer pour Catherine à l'acte III pour se venger du duc dont elle a été la maîtresse par le même stratagème que narre la Chanson du voile du *Don Carlos* de Verdi, provoquant la folie de Catherine puis œuvrant à sa guérison.

²⁹ Le livret de Felice Romani s'inspire du ballet-pantomime *La Somnambule* ou *L'Arrivée d'un Nouveau Seigneur*, sur un livret de Scribe (1827).

³⁰ On pense au grand solo de harpe qui ouvre la scène de l'acte II et le solo de cor du prélude à la scène 1 de l'acte II.

³¹ Affiche de Lemercier, disponible à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, *La Jolie Fille de Perth*, AFFICHE ILLUSTRÉE-426, AFF TIT II.

³² La version française de *Martha*, due à Saint-Georges, est créée au Théâtre-Lyrique en décembre 1865.

Le nom de Mab n'est pas fréquent à l'opéra en dehors de la Reine Mab, reine des songes et des mensonges, que décrit Mercutio dans le *Roméo et Juliette* de Berlioz ou de Gounod. Mais c'est celui de la reine des Bohémiens dans le ballet-pantomime *La Gypsy* de Saint-Georges qui date de l'apogée de la Scottomanie en France. Son livret, qui adapte une des *Nouvelles Exemplaires* de Cervantès, *La Gitanilla* (1613), est véritablement un hommage à Scott. Sorte de *Vingt Ans Après* aux *Cavaliers et Têtes Rondes* d'Ancelet et Saintine et aux *Puritains* de Bellini, cet « A la manière de... » se déroule en Écosse, à Édimbourg et sur les terres de Lord Campbell, au nom symbolique³³, à l'époque de la restauration de Charles II, dont Lord Campbell est un partisan farouche. Mab est jalouse de Sarah, une jeune bohémienne qui est en réalité la fille unique de Lord Campbell, que Stenio de Curchill, partisan de Cromwell et proscrit, qui se cache chez les Bohémiens, a enlevé jadis à sa famille. Ayant sauvé la vie de Sarah, il en est aimé mais Mab la fait assassiner pour l'arracher durablement à Stenio, alors que Sarah a retrouvé son père et sa position légitime³⁴. C'est ce canevas qu'Alfred Dunn adapte en 1847 pour la *Bohemian Girl* de Balfe, livret que Saint-Georges traduit pour la création de cet opéra en France en 1862 sous le titre de *La Bohémienne*³⁵, rendant à ses personnages leurs noms originaux. Certaines situations de l'œuvre de Saint-Georges, le ballet et l'opéra, inspirent le livret de la *Jolie Fille*, d'un tour moins tragique. Rien ne dit que Bizet se soit rendu compte de ce réemploi, d'usage très répandu chez les librettistes à l'époque, mais l'on comprend qu'Adolphe Jullien à la reprise de l'œuvre en 1890 se plaigne de l'abondance « des ficelles et des situations chère au marquis de Saint-Georges » dans l'opéra³⁶.

L'opéra, reflet d'une époque

Que nous disent ces trahisons de Scott et ces hommages détournés de la société de son temps ou de Bizet lui-même ? L'abondance de scènes autour du thème du Carnaval suggère un parallèle avec ce que les

³³ À la visite de Georges IV en Écosse en 1829, premier séjour à Édimbourg d'un souverain britannique depuis l'accession au trône de Jacques Ier, Scott, qui organise les cérémonies, persuade le roi de porter un kilt et arbore lui-même le tartan blanc, noir et vert des Campbell pour rappeler leur contribution à la victoire de la dynastie hanovrienne sur les troupes jacobites à Culloden en 1745.

³⁴ Le ballet connaît un grand succès grâce notamment à la danseuse Thérèse Elssler (1808-1878) dans le rôle de Mab, qu'immortalise un bronze de 1839 du sculpteur Jean-Jacques Elshoecht, *Thérèse Elssler dans le rôle de la reine Mab*.

³⁵ L'œuvre est créée au Théâtre-des-Arts de Rouen avec Célestine Galli-Marié, future interprète célèbre de Carmen et de Mignon à la salle Favart, qui crée alors le rôle de Mab. Elle est ensuite reprise au Théâtre-Lyrique en 1869.

³⁶ Dans le chapitre consacré à Bizet dans *Musiciens d'Aujourd'hui*, Paris, 1892.

historiens comme Alain Plessis appellent « *la fête impériale*³⁷ », cette succession de réceptions dans des décors raffinés, les salles redécorées du Louvre ou des Tuileries, où se presse une élite internationale et élégante et où l'Empereur se donne en spectacle, avec au bras l'une de ses maîtresses, scène transposée par Offenbach au deuxième acte de sa *Périchole* de 1868. À cette fête qui célèbre le règne du nouveau César, de la luxure, de l'hédonisme et de l'égoïsme, appartiennent aussi les « Séries des Compiègne », où le Second Empire ressuscite une vie de cour de vaudeville dont les rois sont des amuseurs qui dominent une cour de femmes et de frivolités, dans le cadre d'un palais de l'Ancien Régime, comme au deuxième acte de la *Belle Hélène* d'Offenbach de 1864. Cet appétit de plaisirs et de jouissances ainsi que le « *cosmopolitisme fêtard des expositions universelles* », comme le dit Michel Cardoze³⁸, est évoqué aussi bien dans la *Vie Parisienne* d'Offenbach, où le baron de Gondremarck veut « *s'en fourrer jusque là* », que dans le chœur du bal des Capulets au premier acte du *Roméo et Juliette* de Gounod, « *L'heure s'envole, joyeuse et folle* ». L'image de cette société affolée de plaisirs est à peine transposée dans la *Jolie Fille*. A l'acte II, le chœur « *Carnaval, carnaval* », au rythme de galop, rappelle les flonflons des musiques de fête de l'opéra-comique français et des bals masqués de l'Opéra. A l'acte III, le décor d'élégant boudoir fermé par de riches portières qui s'ouvrent sur la grande salle du palais, où les compagnons de débauche du duc boivent et jouent aux cartes dans un cadre plus Second Empire que médiéval, rappelle la fête chez Violetta ou chez Flora à l'acte I et III de *La Traviata* de Verdi, ressemblance que confirme l'utilisation de l'orchestre sur scène dans les deux cas et les échos de Verdi chez Bizet dans la musique qui accompagne les joueurs de carte, comme le signale Mitchell³⁹. Et si le thème du bal tragique, dont le *Ballo in Maschera* de Verdi (1859) est l'exemple le plus célèbre, fait partie des ficelles de l'école de Scribe, comment ne pas lier les scènes festives de la *Jolie Fille* au sentiment de « la danse sur le volcan » qui naît à la fin du Second Empire ? Car s'il est admis que les livrets d'opéra sont le reflet d'une époque dont ils dramatisent les préoccupations, – ce dont la censure qui s'ingénie à évacuer toute allusion trop précise à la réalité des temps est parfaitement consciente –, on peut alors voir dans les armes forgées chez Smith et les rodomontades de Glover des échos à la retraite humiliante du Mexique et à la fin du rêve d'Empire latin en Amérique centrale, à l'échec du rapprochement avec l'Autriche contre la Prusse comme aux crises entre la France et la Prusse de Bismarck conséquentes à la défaite des Autrichiens

³⁷ Voir Alain Plessis, *De la fête impériale au mur des Fédérés, 1852-1871*, Paris : Seuil, 1973.

³⁸ Voir le *Georges Bizet* de Michel Cardoze, Paris : Mazarine, 1982, 83.

³⁹ *The Walter Scott Operas, op. cit.*, 346.

à Sadowa en 1866, notamment la crise luxembourgeoise et les menaces subséquentes de mobilisation en Prusse.

La conscience politique de Saint-Georges, partisan des valeurs bourgeoises, qui cherche plus à divertir qu'à éduquer, n'est pas très républicaine, ni celle de Bizet, quoiqu'il lise la presse contestataire, notamment *La Lanterne* du journaliste de Henri Rochefort, très critique du régime, qui s'attache à dénoncer le luxe et l'immoralité de cette cour tapageuse dansant sur un volcan, comme Zola le fait dans *Son Excellence Eugène Rougon*, paru en 1876 ou Daudet dans son *Nabab* de 1877. Bizet appartient à l'origine à cette petite bourgeoisie besogneuse dont sont issus Smith et Glover, qui s'effraient comme lui des insolences des grands seigneurs et de cette vie mondaine, et surtout demi-mondaine, de jeu, de plaisirs et d'argent facile, où règnent des aventurières comme la Nana de Zola⁴⁰ ou son prototype, Céleste Mogador, ancienne prostituée reconvertie avec succès au théâtre et au cirque, proche voisine et confidente de Bizet au Vésinet avant ses fiançailles avec Geneviève Halévy⁴¹. Ces insoumises ne sont-elles pas semblables aux filles et aux sœurs des bourgeois et ne méritent-elles pas d'être enfermées, tant est grand le risque de contagion morale?

L'éloge du Carnaval de Catherine qui exalte la liberté, l'égalité et la licence sexuelle propre à cette fête, « *On s'examine/ On se poursuit / On se lutine / Et l'on s'enfuit* », ressemble fort à l'évangile amoral de Don Giovanni et de Carmen, même si celle de Bizet n'est pas encore née. La folie de Catherine ressort non seulement d'une esthétique romantique qui exprime une fuite devant la réalité et le repli dans un monde imaginaire après la confrontation à un monde méchant et incompréhensif, comme Catherine l'exprime au final de l'acte III et au premier tableau de l'acte IV, mais aussi de la mise sous tutelle intellectuelle de la femme, irrationnelle et imprévisible, connue pour être guidée par ses seuls sentiments. Ne lui refuse-t-on pas le droit de vote car elle se laisserait influencer par son curé ? Nul doute que le motif de la folie n'ait éveillé des échos chez Bizet, dont la future belle-mère, Léonie Halévy, est internée en mars 1864 et fait avec ses belles-soeurs plusieurs séjours dans la clinique du docteur Blanche à Passy. Mais la coquetterie de Catherine de Bizet n'est que sa volonté de choisir à sa guise ses partenaires, comme le duc ou Mab, son double sombre, comme l'indique Smith dans son *Air*, n°18, de l'acte III : « *Quoi ! Ton cœur/ Sans terreur/ S'abandonne/ Et se donne / A l'amant/ D'un moment !* ». Elle est donc punie par sa folie, puis guérie en acceptant l'époux qu'on lui destine, avec la bénédiction de Saint Valentin. D'ailleurs, Smith et Catherine concluent leur premier duo à l'acte I, avant l'entrée du duc, « *Oui, cette fleur plein de charme/ Chassant à*

⁴⁰ Le roman de Zola paraît en 1880 mais l'action débute en 1868.

⁴¹ Voir Michel Cardoze, *op. cit.*, 71-83.

jamais nos alarmes, / Sera le gage du bonheur » sur le motif musical que Bizet réutilise plus tard dans *Carmen* au premier acte pour conclure le duo entre José et Micaëla⁴², quand le bon fils accepte pour épouse la jeune fille que sa mère lui conseille, avant que la fleur de cassie de la « sorcière » ne fasse l'effet que l'on sait.

La folie de Catherine, son abaissement total à l'acte IV et son enfermement dans le « mauvais rêve » rappellent la Marguerite du *Faust* de Gounod, condamnée pour avoir succombé à la tentation de la coquetterie, et de l'amour hors du mariage, voire d'échapper à sa condition sociale, puisque Faust se présente à elle comme un grand seigneur⁴³, et le rejet de Catherine par Smith à l'acte IV, « *Coupable, parjure, indigne, infâme !* » rappelle Valentin maudissant sa sœur. Smith se fait ici le défenseur des convenances, des certitudes et du confort moral du monde bourgeois et d'une morale fondée sur le sens du péché, à laquelle le chœur des courtisans n'adhère guère, exprimant plutôt sa sympathie pour Catherine, désavouant ainsi Smith et préparant la rédemption de la jeune femme. Les deux héroïnes doivent leur salut, celui de son âme pour Marguerite, le retour à la raison pour Catherine, à la seule prière, celle d' « *Anges purs, anges radieux* » pour Marguerite, celle du final de l'acte III pour Catherine (et sa réitération silencieuse à l'acte IV), accompagnée par les arpèges des harpes qui, tels des anges, hissent l'âme de Marguerite au sein des cieux. Gounod, très pieux, écrira autant d'opéras que d'oratorios, au grand dégoût de Bizet qui prend très tôt ses distances avec la religion avant de se déclarer « païen » en mars 1860⁴⁴. Pourtant, l'opéra fait une large place à Dieu. Même s'il est invoqué sur le mode de la Bénédiction des poignards des *Huguenots* de Meyerbeer⁴⁵, véritable archétype musical de l'époque, au moment où Smith et Ralph acceptent le jugement, et devient de fait un « Dieu d'opéra », permettant de douter de la sincérité de Bizet, il reste cependant l'instance suprême. Cette présence tutélaire reflète la sainte alliance du sabre et du goupillon sous un régime qui, dès 1852, fait du 15 août, fête de l'Assomption, la Saint-Napoléon, et qui surveille toute référence à Dieu à l'opéra alors que l'encyclique *Quanta Cura* du pape Pie IX, publiée le 8 décembre 1854, dénonce le laïcisme et l'anticléricalisme, pourfend le socialisme et le communisme et que son *Syllabus* dresse le catalogue des erreurs modernes et rejette avec violence tout libéralisme. La scène de l'église du *Faust* de Gounod alerte la censure impériale qui craint un incident diplomatique avec le Vatican et dépêche Mgr de Ségur à une répétition de l'ouvrage à l'issue de laquelle il souhaite que, d'un point de vue religieux,

⁴² Douze mesures avant la fin du duo.

⁴³ Créé en 1859 au Théâtre-Lyrique, *Faust* fait une entrée triomphale à l'Opéra en 1869.

⁴⁴ *Georges Bizet, op. cit.*, 419.

⁴⁵ Bizet était conscient de cette parenté, comme le rapporte Lacombe, *Georges Bizet, op. cit.*, 382.

le théâtre contiendrait beaucoup de scènes semblables⁴⁶. Quant à l'impératrice, la très catholique Eugénie, très sourcilleuse en matière de religion, elle détourne ostensiblement la tête, à la première du *Don Carlos* de Verdi en 1867, lorsque Philippe II interrompt le Grand Inquisiteur en lui jetant « *Tais-toi, prêtre!* ».

Il est singulier que Bizet, prêt à faire plusieurs concessions au goût musical de l'époque, ait soit refusé soit été incapable de donner un minimum de couleur écossaise à son opéra alors que la *Dame Blanche*, qu'il déteste, ou le *Quentin Durward* de Gevaert⁴⁷ citent volontiers des mélodies écossaises. Le Prélude ne fait place à aucun motif écossais et son beau thème de flûte en duo réutilise un duo d'*Ivan IV*, opéra historique inachevé et jamais porté à la scène qui occupe Bizet entre 1864 et 1865, méthode que Bizet, toujours pressé par le temps, pratique souvent⁴⁸. L'exotisme musical de Bizet vient d'ailleurs, d'Orient, comme en attestent l'Adagio de sa *Symphonie en Ut*, ses *Pêcheurs de Perles* et *Djamileh*, son opéra-comique de 1872, et ou d'Italie, comme son *Don Procopio*, sa suite de concert *Roma* (1866) ou la Sérénade de l'acte II. La Danse bohémienne de l'acte II, qui réunit tous les suffrages à la création et que certains directeurs ont parfois incorporé à l'acte IV de *Carmen*, présente pour le compositeur et critique Ernest Reyer « *le double caractère des danses d'Orient et des tarentelles italiennes*⁴⁹ ». Elle complète le séduisant portait musical de Mab, à laquelle Bizet confie une musique piquante et spirituelle dans la veine d'Auber, comme celle du Quintette de *Carmen* plus tard. Si la Danse de l'acte II partage avec la Chanson bohème de l'acte II de *Carmen* le procédé d'accélération. Si, pour Lacombe, Bizet découvre en ce personnage de bohémienne « un puissant ressort expressif et quelque écho en une trouble région de sa personnalité⁵⁰ », il semble cependant excessif de voir dans Mab une sœur de Carmen, comme dans Catherine une sœur de Micaëla. Ni femme déchue, ni femme fatale, amoureuse désabusée qui cherche à se venger du duc, il manque à Mab la liberté de ton et de mœurs affichée de Carmen, son amoralité et son caractère explicite de femme fatale qui a tant choqué les directeurs comme les habitués de l'Opéra-Comique, théâtre des familles et des entrevues de mariage. Certes Mab fait partie de ces figures de bohémiennes, symboles de marginalité et d'une mystérieuse altérité qui font irruption en littérature avec la *Gitanilla* de Cervantès, puis chez les romantiques allemands ou même encore chez Walter Scott dont la

⁴⁶ Voir le *Charles Gounod* de Gérard Condé, Paris : Fayard, 2009, 364.

⁴⁷ Opéra-comique du compositeur belge François Auguste Gevaert, sur un livret d'Eugène Cormont et Michel Carré, d'après le roman de Scott, créé à l'Opéra-Comique en mars 1858.

⁴⁸ Lacombe, *Les voies de l'opéra français*, op. cit., 26.

⁴⁹ Lacombe, *Georges Bizet*, op. cit., 405.

⁵⁰ *Idem*.

« gipsy » écossaise, Meg Merrilies dans *Guy Mannering* de 1815, est l'ancêtre probable de *La Gypsy* de Saint-Georges. Possédant le don de prophétie et la clé des destins, elles dénouent les conflits dont elle sont souvent la cause, et symboles d'une liberté subversive propre à engendrer maint fantasmes de plaisir, elles font souvent partie, comme le dit Hélène Laplace-Claverie, « du personnel des œuvres chorégraphiques créées au XIXe siècle sur les scènes françaises⁵¹ » et envahissent les ballets des opéras comme celui des *Huguenots* ou de *La Traviata*. Mais c'est une bohémienne aseptisée que présente Bizet, malgré ses promesses, légèrement frottée d'Orient et d'Italie, pour paraphraser Reyer cité plus haut. Le déguisement du domino noir et l'échange de sa position à la fenêtre avec Catherine fait de Mab son double, un « *Doppelgänger* » à la manière de Heine, de Chamisso, de Théophile Gauthier et de Musset⁵² ou de E. T. A. Hoffmann, dont les contes servent à de nombreux livrets d'opéra ou de ballet, comme *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach ou le ballet *Coppélia* de Léo Delibes⁵³. Et même si elle représente la part sombre de Catherine, celle qu'elle pourrait devenir en mettant en pratique son évangile facile du Carnaval, cette « fausse » Catherine appartient surtout à un romantisme finissant comme à un système traditionnel d'opposition de caractères. Le personnage de Catherine, prénom durablement lié à Cateau la Mégère par la comédie de Shakespeare, aura pu servir à l'édification des jeunes bourgeoises tentées de s'émanciper du code moral que leur impose les hommes qui ne voient dans la femme que la mère, confinée dans le gynécée de la vertu bourgeoise, ou la putain. Cette morale aura plu au Monsieur Prudhomme d'Henry Monnier, caricature du bourgeois français du XIXe siècle, conformiste et sentencieux. Par contre, si l'homme semble seul capable de remettre la femme dans le droit chemin, l'opéra de Bizet met en scène sa victimisation par la femme d'une manière qui annonce le Frédéric et le gardien Mitifio, jouets de l'Arlésienne, comme *Carmen* et son pitoyable Don José, signe évident d'une angoisse de Bizet face à une éventuelle redistribution des rôles et à ces femmes dangereuses. Volonté délibérée ou conséquence des difficultés que rencontrent les librettistes à boucler leur dernier acte, ou encore indifférence de Bizet pour son livret, les repères moraux et les rôles

⁵¹ Voir son article « Bohémiennes de ballet au XIXe siècle » dans *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe siècles*, Pascale Auraix-Jonchière et Gérard Loubinoux (dir.), Collection Révolutions et Romantisme, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, 291.

⁵² Le thème du double se retrouve dans la *Nuit de décembre* d'Alfred Musset, de 1835, et chez Gauthier dans *La morte amoureuse* de 1836 et *Le chevalier double* de 1840.

⁵³ Le livret des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach est fondé sur la pièce en 5 actes de Jules Barbier de 1851. Chez Delibes, l'héroïne, Swaldina, prend la place et le costume de la fille aux yeux d'émail qui fascine son fiancé Franz et que l'inventeur fou, le docteur Coppélius, place à la fenêtre de sa maison.

semblent bien brouillés dans cet opéra où Mab la bohémienne mène la danse.

Opéra de bien des concessions, à une Scottomanie et à un romantisme qui s'épuisent, au double code moral de la société du Second Empire, à une esthétique musicale qui pratique volontiers l'éclectisme et le mélange des genres pour satisfaire aux goûts d'un public de nouveaux riches, amateur de roulades et de flonflons, aux conventions des « drames à la mode » et de l'opéra-comique à la Scribe et à la Auber qui lui valent d'être qualifié « d'opéra-comique à la vieille mode » dès 1890⁵⁴, la *Jolie Fille* signale une fois encore « la défaite des femmes » que dénonce Catherine Clément⁵⁵, comme la défaite momentanée de Bizet devant ses librettistes, son directeur et l'ordre moral du Second Empire. Suite à sa rencontre avec Geneviève Halévy alors qu'il compose la *Jolie Fille*, il est prêt à souscrire à la morale bourgeoise que défend son opéra et à se ranger, comme il le jure à Galabert⁵⁶:

Plus de soirées ! plus de cascades⁵⁷ ! plus de maîtresses, tout cela est fini ! absolument fini ! Je vous parle sérieusement. J'ai rencontré une adorable fille que j'adore ! Dans deux ans elle sera ma femme ! D'ici là rien que du travail, des lectures ; penser c'est vivre ! Je vous parle sérieusement ; je suis convaincu ! je suis sur de moi ! le bon a tué le mauvais ! la victoire est gagnée !

On mesure alors le fossé qui le sépare de *Carmen*, œuvre proprement révolutionnaire par son personnage de femme libre, dans un livret auquel Bizet participe activement et qui introduit pour la première fois la mort dans le cadre feutré et souriant de l'Opéra-Comique où, conformément à la tradition du genre, le *happy end* est de rigueur et tout finit par des chansons. Il faut à Bizet le cataclysme de la chute de l'Empire, le traumatisme de la Commune, peut-être ses personnages de pétroleuses, une vie conjugale guère épanouie avec Geneviève Halévy et d'autres échecs pour que naisse enfin l'opéra-comique français le plus célèbre au monde qui relègue sa *Jolie Fille* au rayon poussiéreux des demi-succès.

Bibliographie sélective

CARDOZE Michel, *Georges Bizet*, Paris : Mazarine, 1982.

CURTISS Mina, *Bizet, his Life and Work*, Londres : Dent, 1948.

LACOMBE Hervé, *Georges Bizet, Naissance d'une identité créatrice*, Paris : Fayard, 2000.

⁵⁴ Dans *Le Gaulois* du 3 novembre 1890.

⁵⁵ Voir l'ouvrage de Catherine Clément *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris : Grasset, 1979.

⁵⁶ Lettre à Galabert d'octobre 1867 citée par Rémi Stricker dans *Georges Bizet*, Biographies Gallimard, Paris : NRF, 1999, 98.

⁵⁷ Les cascades rappellent la belle Hélène invoquant Vénus dans l'œuvre d'Offenbach de 1854 : « Dis moi Vénus / Quel plaisir trouves-tu / A faire ainsi cascader la vertu ? ».

LACOMBE Hervé, *Les Voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris : Fayard, 1997.

MITCHELL Jerome, *The Walter Scott Operas, an Analysis of the Operas based on the Works of Sir Walter Scott*, University of Alabama Press, 1977.

PLESSIS Alain, *De la fête impériale au mur des Fédérés, 1852-1871*, Paris : Seuil, 1973.

SCOTT Walter, *The Fair Maid of Perth*, The Edinburgh Edition of the Waverley Novels, Édimbourg : Edinburgh University Press, 1999.