Noël Burch

Eugène Scribe ou Le Gynolâtre

SYMÉTRIE

Symétrie
30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-36485-037-8
dépôt légal : mars 2017
© Symétrie, 2017

Crédits
illustration de couverture : Caroline Bachmann (rôle de Fenella) dans l'opéra de Daniel-François-Esprit Auber et Eugène Scribe, *La Muette de Portici*. Gravure par A. H. Payne d'après A. Toller, 1858.
conception et réalisation : Symétrie
impression et façonnage : Standartų spaustuvė,
Vilnius, Lituanie, www.standart.lt, info@standart.lt

Scribe le mal-aimé

Depuis un bon siècle et demi, le nom d'Eugène Scribe, inventeur du vaudeville moderne, dramaturge le plus populaire d'Europe un siècle durant, est devenu, pour les élites, synonyme de médiocrité académique et bourgeoise. Aujourd'hui, il n'est connu que des amateurs d'opéra français… cette minorité dans une minorité. Et pour ceux-là, il n'est guère plus qu'une signature, compte tenu du peu d'intérêt que l'amateur d'opéra aujourd'hui porte aux livrets, malgré la révolution des surtitres. L'un des exemples les plus frappants de cette mésestimation des livrets se rencontre dans les pratiques du théâtre impérial de Compiègne, certes l'une des rares scènes à être tournées vers le théâtre lyrique français, mais où l'on sabre les dialogues du *Domino noir* et des *Diamants de la couronne*, où l'on remplace entièrement ceux de Scribe pour *Manon Lescaut* par des « dialogues nouveaux »… traduits de l'anglais parce que destinés à des représentations à l'English National Opera.

Dès ses tout premiers succès dans les années 1820, Scribe a été le mauvais objet des romantiques de toutes nuances – Hugo, Gautier, Barbey – *a fortiori* celui de la génération suivante, des grands proto-modernistes comme Baudelaire, Flaubert, Mallarmé… Aujourd'hui, toute personne de culture sait « toujours-déjà », sans avoir lu une ligne de son théâtre ni assisté à une représentation – ses pièces ne sont plus montées en France depuis la Libération – que Scribe dramaturge ne vaut pas le dérangement. Les quelques œuvres lyriques par lesquelles son nom survit sont données de loin en loin, et même un peu plus qu'au cours de l'époque précédente – mais là aussi la doxa tient

Mais c'est au second acte, quand Diavolo, avec ce qui lui reste de sa bande décimée par les soldats de Lorenzo, s'apprête à dérober dans la nuit le trésor des Anglais, que s'affirme avec le plus de force dans le sous-texte du livret, l'identité vol-amour, confirmant pleinement la thèse suggérée par Jérôme Deschamps. Pour annoncer à ses complices, que par précaution l'aubergiste a logés dans sa grange, que la voie est libre, leur chef va chanter une nouvelle barcarolle dans laquelle une jouvencelle en sa tourelle appelle en vain son amant, amusante mise en abyme de la situation de la pièce :

Le Marquis

La nuit cachera tes pas,
On ne te verra pas ;
La nuit cachera tes pas ;
Et je suis seule, hélas !
C'est ma voix qui t'appelle,
Ami, n'entends-tu pas ?

L'instant est si prospère !
Nulle étoile n'éclaire
Ta marche solitaire,
Pourquoi ne viens-tu pas ?

Les frustes acolytes du bandit vont bien venir eux, mais alors que les malfaiteurs croyaient tout le monde endormi dans l'auberge, et qu'ils sont sur le point de dévaliser et de tuer sans doute les Anglais, une contrariété survient. Zerline sort de la chambre des Anglais et les bandits se trouvent contraints de se réfugier dans un cabinet et d'assister par l'ouïe au déshabillage. Zerline se réjouit sur une mélodie alerte de son mariage de demain avec Lorenzo (à présent que le cadeau de Paméla le permet), se contemple dans la glace et se dit que si elle est moins belle que Milady, Lorenzo n'est pas à plaindre.

Zerline

Dieu Merci !
Oui, voilà pour une servante,
une taille qui n'est pas mal ;

VALENTINE

Ô ciel ! où courez-vous ?
Raoul ! répondez-moi !

RAOUL

Où je vais ?
Secourir mes frères,
Dévoiler à leurs yeux ces complots sanguinaires,
Armer leur bras, et le fer à la main
De nos vils ennemis prévenir le dessein !

VALENTINE

Mais ces ennemis… c'est mon père.
C'est un époux qu'à présent je révère,
Voudriez-vous les immoler ?

RAOUL

Je dois punir des assassins !

VALENTINE

Armés au nom des cieux !

RAOUL

Armés au nom des cieux !
et voilà le Dieu que ton culte consacre,
ce Dieu qui des Français ordonne le massacre !

Voici encore que Valentine, en tant que femme précisément, voit les deux côtés d'un conflit et *ne voit pas pourquoi elle doit choisir.* Elle aime son père, respecte son mari, aime Raoul et se rend compte qu'ils se croient « armés au nom des cieux », sans adhérer elle-même à cette croyance… Scribe comprend que si l'héroïsme est une valeur suprême pour le mâle, ce positionnement de femme – en dehors de la mêlée – n'a rien de dégradant, alors que chez Mérimée, Diane, le personnage correspondant, est aussi aveuglément fidèle à son « camp » que le sont les hommes, même si elle consent à cacher Bernard chez

L'Africaine (1865)

Il est bien connu que Meyerbeer intervenait souvent dans l'écriture de son librettiste préféré. J'ai déjà cité deux exemples : dans *Les Huguenots*, le développement via l'Italien Rossi du personnage de Marcel[1] qui a enrichi le livret, et dans *Le Prophète*, la tentative de Meyerbeer d'édulcorer le personnage de Fidès qui a été balayée par Scribe d'un revers de main, le librettiste se montrant moins conformiste que le compositeur. Or, *L'Africaine* est certainement le livret où Meyerbeer est intervenu le plus brutalement… avec des résultats que l'on peut déplorer, et dont la conséquence fut en tout cas de retarder la création de l'œuvre pendant près de trente ans. En effet, Scribe lui remit la première mouture de cette histoire en 1838, alors que l'opéra ne sera créé qu'en 1865, époque où le librettiste et le compositeur étaient tous deux disparus. C'est Fétis qui complétera la partition d'après les indications de Meyerbeer, et qui reprendra le titre original de Scribe, alors qu'entre temps l'œuvre s'est appelée *Vasco da Gama*. Le contrat pour le livret d'un nouveau grand opéra, *L'Africaine*, avait été signé en mai 1837. Si le compositeur invoquait des problèmes de force majeure (dont un chanteur avec une « crise de voix ») pour retarder le lancement de la production, il émettait aussi des « réserves sur le livret et retourna travailler à sa partition du *Prophète*. Il est possible de déduire les doutes

1. Voir note 4, p. 96 de ce livre.

Les Diamants de la couronne (1841)

« La scène se passe au Portugal, en 1777, à la fin du règne de Joseph Ier et pendant la minorité de Maria Francesca, sa fille. Les deux premiers actes aux environs de Coïmbre, le troisième à Lisbonne. » C'est ainsi que Scribe présente cet opéra-comique qui s'inspire en fait de l'accession au trône de cette fille du roi[1].

Un fier aristocrate, Don Henrique de Sandoval, traversant les montagnes du « Rocher noir » et en route pour Coïmbre, s'abrite de la pluie dans une caverne, qui se révèle être un repaire de bandits. De sa cachette, il surprend la conversation de ces hommes et en apprend de belles :

Barbarigo

La Catarina !... Ah ça ! on ne peut donc plus rien faire sans elle ?

Mugnoz

II faut la consulter sur toutes les expéditions !

Barbarigo

Et elle n'en permet aucune !... mais, elle nous fait ici travailler nuit et jour !

1. Il m'est déjà arrivé de déplorer les libertés prises par Pierre Jourdan et l'équipe du Théâtre impérial de Compiègne avec d'autres opéras-comiques de Scribe et Auber (voir p. 17 de ce livre) auxquels ils ont certes eu le mérite de redonner vie de nos jours. Mais ici la coupe déborde ! Quelle mouche les a piqués de situer cette œuvre dans un « Brésil d'opérette » (de l'aveu même de la brochure du CD) alors que Scribe a tenu à situer son histoire, à titre exemplaire, je pense, dans un pays proche où, contrairement à la France, la phallocratique loi salique ne prévalait pas.