

Violaine Anger : La Voix du livre de pierre: Victor Hugo et le livret d'opéra

Communication au Groupe Hugo du 15 mai 2009.

« Ceci tuera cela » dit Claude Frolo dans *Notre-Dame de Paris* : la parole imprimée qu'est le livre détrônera la parole écrite qu'est le manuscrit ainsi que la parole parlée en chaire ; la presse tuera l'église ; et qui plus est, la pensée imprimée, volatile, inachevée, capricieuse, détrônera la pensée de pierre. L'imprimerie est plus que de l'architecture : c'est la seconde tour de Babel du genre humain. Mais il faut ajouter que la parole imprimée est aussi une autre cathédrale, ou, pour le dire autrement, que Notre-Dame est un livre de pierre^[1]. Or il est une chose que la parole imprimée ou la cathédrale semblent abandonner par-dessus tout, c'est la voix, le sonore, d'origine corporelle, audible, de celui qui émet la pensée, parole efficace de celui qui, en chaire, par sa maîtrise de l'éloquence, émeut son auditoire et lui fait intérioriser ce dont il parle. Cette voix est absente de la cathédrale, vue comme une parole silencieuse et non plus éloquente, où les mots de pierre sont symbole de la puissance par laquelle le verbe se fait chair plus qu'instruments sonores d'un discours ; en revanche surgit dans l'imprimé la voix des innombrables individus, dont la somme constitue le genre humain tout entier, et qui signent les textes soudain multipliés, voix détachée, par le fait de l'imprimerie, de son origine corporelle.

En filigrane de « ceci tuera cela » se trouve donc posée la question de l'oralité d'un texte, lorsqu'il passe d'un régime de représentation à un autre. Or Victor Hugo, en écrivant un livret d'opéra à partir de *Notre-Dame de Paris*, se trouve confronté non seulement à la question de l'oralité, mais à celle de ses rapports au chant. Que devient le chant lorsque l'on considère qu'une cathédrale est un livre de pierre? Peut-on lire, en filigrane du livret, la conception qu'en a implicitement Victor Hugo ?

Quelques données

La Esmeralda, livret d'opéra tiré par Victor Hugo lui-même de son roman *Notre-Dame de Paris*, est écrit pour Louise Bertin qui le met en musique. Donnée sur le théâtre de l'Académie Royale de musique le 14 novembre 1836, il fut édité la même année chez Schlesinger. Un succès modéré l'a accueilli, puisqu'il fut abandonné à la 6^e représentation^[2]. Nous possédons quelques échos dans la presse de l'époque, en particulier deux articles de Berlioz^[3] qui y revient également dans la correspondance avec sa sœur, et dans les *Mémoires*.^[4]

L'idée de tirer un opéra de *Notre-Dame de Paris*, n'a rien d'incongru : c'est la vogue des opéras historiques, privilégiant la période des XV^e et XVI^e siècles^[5]. Le roman qui se déroule

en 1482 entre parfaitement dans ce cadre. Une quantité impressionnante de musiciens s'est intéressée à ce livret, parmi lesquels Bizet, Massenet, Dargomijsky...[6]

Louise Bertin est la fille de Louis Bertin, célèbre directeur orléaniste, favorable à la Monarchie de Juillet, du *Journal des Débats*, dont nous possédons un portrait par Ingres. Née en 1805 – donc âgée de 32 ans à l'époque –, contralto, ayant pris des leçons de musique auprès de Reicha, elle avait composé un premier opéra en 1825, à 20 ans, sur un livret écrit par elle-même d'après Walter Scott, *Guy Mannering*. Notons l'originalité de la démarche, en 1825 et de la part d'une femme. On possède également d'elle un opéra comique, *Le Loup garou* sur un poème de Scribe[7], deuxième œuvre. Après *Fausto*, *L'Esmeralda* est son quatrième opéra.[8] Elle a aussi composé quelques cantates, et deux recueils de poésie : *Glanes* (1842) et *Nouvelles Glanes* (1876). Atteinte d'une paralysie partielle, elle était familière de la famille Hugo et jouait à l'occasion avec les enfants. Les lettres que Victor Hugo lui adresse sont pleines d'affection; il lui offre un vase de porcelaine au Nouvel an 1833... La correspondance s'interrompt en 1836 – l'échec de l'opéra en est-il cause?

Les raisons de cet échec sont multiples.

Il faut en premier lieu écarter la question de la qualité proprement musicale de l'œuvre. On ne peut pas dire qu'il s'agisse d'un chef d'œuvre, en ce sens qu'ayant chuté, elle n'a pas elle n'a pas eu la fortune d'être redécouverte et de parler fortement à d'autres sensibilités ; en revanche, on ne peut pas dire non plus qu'elle déshonore la scène de l'Académie royale de musique, et les reprises dont elle fait l'objet montrent un bon opéra de l'époque. D'ailleurs, quelques morceaux séparés ont eu du succès : l'air de Quasimodo, bissé,[9] la romance, le duo du quatrième acte, ce que rappellent les critiques de Berlioz. Franz Liszt aurait assuré la réduction pour piano de l'opéra : Louise Bertin bénéficiait évidemment des relations de son père. Mais dire que tout a été écrit par les deux musiciens[10] montre pour le coup un oubli total de l'originalité dont ils sont capables. Musicalement, cet opéra, remonté récemment[11], souffre à l'évidence d'un manque d'originalité dans l'invention formelle. Mais il peut parfaitement être comparé à la production moyenne de l'époque. Par exemple, la romance d'Esmeralda est une mélodie un peu courte, un peu symétrique, qui soutient parfaitement la comparaison avec des mélodies du même genre écrites par Auber, qui ont fait le tour de l'Europe[12]. La musique de Louise Bertin n'est pas géniale, mais elle comporte de réelles originalités, aussi bien dans les modulations que dans la déclamation, et tient une place honorable parmi la production moyenne de l'époque. Imputer à la compositrice l'échec de l'opéra est totalement exagéré.

Les interprètes sont les bons interprètes de l'époque : Esmeralda est incarnée par Marie Cornélie Falcon, créatrice d'Alice dans *Robert le Diable* ; elle crée aussi *Gustave III*, *La Juive*, *Les Huguenots* : c'est une grande professionnelle. Certes, elle a quitté la scène deux ans plus tard pour fatigue vocale, mais nous n'avons pas de témoignages précis sur l'état de sa voix à la création de *La Esmeralda*. Phoebus était Adolphe Nourrit : Raoul dans *Les Huguenots*, Arnold dans *Guillaume Tell*, Eleazart dans *La Juive...*, professeur de Falcon : c'était le grand ténor de l'époque, dont les adieux à la scène en 1837, à l'arrivée de Duprez ont défrayé la petite histoire des interprètes tragiques. Claude Frolo, incarné par Nicolas Prosper Levasseur, le chanteur qui « assurait » toutes les basses du répertoire : Walter dans *Guillaume Tell*, Leporello dans *D Giovanni*, Marcel dans *Les Huguenots*... Il quitte la scène en 1853. Louise Bertin bénéficie donc de l'équipe en place, celle des grands artistes qui ont assuré les succès de l'Académie Royale de Musique.

D'autres raisons ont été avancées.

Les représentations auraient coïncidé avec la mort de Charles X, en exil, le jour de la première représentation (14 novembre) ; une cabale aurait été organisée pour toucher le directeur du *Journal des Débats* à travers sa fille, ou bien pour refuser qu'une femme puisse écrire un opéra. L'un des articles de Berlioz fait état de préventions contre l'opéra avant même qu'il soit représenté. Les décors auraient été peu gratifiants. Sur ce point, on a des échos différents : il semble qu'ils aient été constitués par des vues de Notre Dame, sous des angles différents à chaque fois. Au III^e acte, la silhouette de Notre-Dame à l'horizon, sur un coucher de soleil rouge, a retenu l'attention des critiques[13]. La multiplicité des lieux en revanche est très grande. *La Esmeralda* contient davantage de changements de tableau que *Les Huguenots* par exemple, qui pourtant ont eu des décors importants[14]. L'idée d'unifier tout cela par la présence de Notre-Dame vue sous différents angles semble intéressante...

Enfin, on aurait été choqué par la représentation, sur scène, d'un prêtre amoureux, elle-même *in fine* supprimée par la censure[15] : cette dernière remarque est déjà un préalable à notre sujet.

La préface : malaise de l'auteur face au chant

Victor Hugo est célèbre pour avoir défendu de déposer de la musique sur ses vers, bien qu'on n'ait jamais trouvé la référence de cette citation. Si l'on s'en tient à la préface du livret, le moins qu'on puisse dire est qu'il se montre particulièrement mal à l'aise : il est incapable de trouver de quel genre le *libretto* relève, et l'appel au patronage de *Psychè* n'est pas pour lui une référence esthétique.

Si par hasard quelqu'un se souvenait d'un roman en écoutant un opéra, l'auteur croit devoir prévenir le public que pour faire entrer dans la perspective particulière d'une scène lyrique quelque chose du drame qui sert de base au livre intitulé : Notre-Dame de Paris, il a fallu en modifier diversement tantôt l'action, tantôt les caractères. Le caractère de Phoebus de Chateaupers, par exemple, est un de ceux qui ont dû être altérés ; un autre dénouement a été nécessaire, etc. Au reste, quoique, même en écrivant cet opuscule, l'auteur se soit écarté le moins possible, et seulement quand la musique l'a exigé, de certaines conditions consciencieuses indispensables, selon lui, à toute œuvre petite ou grande, il n'entend offrir ici aux lecteurs, ou pour mieux dire aux auditeurs, qu'une canevas d'opéra plus ou moins bien disposé pour que l'œuvre musicale s'y superpose heureusement, qu'un libretto pur et simple dont la publication s'explique par un usage impérieux. Il ne peut voir dans ceci qu'une trame telle quelle qui ne demande pas mieux que de se dérober sous cette riche et éblouissante broderie qu'on appelle la Musique.

*L'auteur suppose donc, si par aventure on s'occupe de ce libretto, qu'un opuscule aussi spécial ne saurait en aucun cas être jugé en lui-même et abstraction faite des nécessités musicales que le poète a dû subir, et qui à l'Opéra ont toujours droit de prévaloir. Du reste, il prie instamment le lecteur de ne voir dans les lignes qu'il écrit ici que ce qu'elles contiennent, c'est-à-dire sa pensée personnelle sur ce libretto en particulier, et non un dédain injuste et de mauvais goût pour cette espèce de poèmes en général et pour l'établissement magnifique où ils sont représentés. Lui qui n'est rien, il rappellerait au besoin à ceux qui sont le plus haut placés que nul n'a droit de dédaigner, fût-ce au point de vue littéraire, une scène comme celle-ci. À ne compter même que les poètes, ce royal théâtre a reçu dans l'occasion d'illustres visites, ne l'oublions pas. En 1671, on représenta avec toute la pompe de la scène lyrique une tragédie-ballet intitulée : *Psyché*. Le libretto de cet opéra avait deux auteurs ; l'un s'appelait Poquelin de Molière, l'autre Pierre Corneille.*

On sent clairement un malaise de Victor Hugo librettiste.

Pourtant, il est clair qu'il « joue le jeu » du livret. Une lettre de Boieldieu refusant un libretto trop théâtral nous renseigne sur les exigences d'un compositeur à l'endroit d'un livret :

Nous ne manquons pas d'exemples qui prouvent qu'une personne capable d'écrire une bonne tragédie peut écrire un très mauvais livret d'opéra, surtout le genre d'opéra qu'il faut écrire aujourd'hui pour remporter un grand succès.

Dans ce genre, il faut d'abord un sujet piquant, capable d'être traité sans l'aide de développements qui, avec la place que doit occuper la musique, entraîneraient un ralentissement fatal de l'action. Enfin, il faut des situations musicales ; il faut des airs, des duos, des ensembles, de finales dans chacun des actes ; il faut une gradation et des contrastes dans les effets[16].

Lorsque Victor Hugo suggère que le poète n'est rien, et qu'il n'existe que pour servir la musique, il rend compte d'un effort réel pour s'adapter au genre : indépendamment des remaniements de l'intrigue, il « joue » le jeu formel du livret : le mètre qu'il emploie est très variable, puisqu'il va du vers de trois syllabes (par exemple, dans *l'air de Quasimodo*) à l'alexandrin, en passant par tous les intermédiaires : quatre, cinq, six, sept, huit, dix syllabes. On ne trouve pas les vers de neuf et onze syllabes tant vantés par Castil-Blaze parce qu'ils s'ajusteraient mieux à une métrique à trois temps[17]. Même si la variété des mètres utilisés est beaucoup plus grande que chez Scribe, elle n'est pas complètement nouvelle, et Scribe utilise lui aussi à l'occasion toute la palette possible du nombre de syllabes des vers. Victor Hugo respecte également la découpe entre air et récitatif : les alexandrins prononcés au deuxième acte par Madame Aloïse au début du bal pourraient être écrits par Scribe :

Phoebus mon futur gendre, écoutez, je vous aime.

Soyez maître céans comme un autre moi-même ;

Ayez soin que ce soir chacun s'égaie ici.

Les airs sont écrits en vers courts, pour pouvoir supporter l'allongement de durée que leur impose la musique ; Hugo respecte aussi en général la règle selon laquelle un air ne doit exprimer qu'un, au plus deux sentiments bien distincts du personnage en question, ce qu'il doit avoir vécu comme une contrainte considérable. Il prévoit des « romances » (Esmeralda en prison), des « chansons » (chœur du cabaret, début du troisième acte), des « prières » en cortège (exécution finale d'Esmeralda), de grands airs de solistes (air de Phoebus, troisième acte), etc. Par beaucoup d'aspects, il se moule tout à fait dans ce qui est attendu d'un librettiste en 1830.

La lecture de la correspondance avec Louise Bertin va dans le même sens.

Le ton des échanges est étonnant : Hugo s'adresse à Louise Bertin en lui donnant du « mademoiselle » ; elle-même ne lui écrit quasiment pas directement, et lui fait toutes ses demandes via des lettres à Léopoldine ou à Adèle Hugo[18]. Lorsque, à deux reprises et à des moments-clé de l'élaboration du livret, elle lui écrit directement, prenant « le grand parti d'oser (vous) écrire [19] », elle lui donne du « monsieur ». Pourtant, nous savons qu'ils passaient des soirées entières à chanter les airs de l'opéra, dans une période où les relations conjugales de Hugo sont fort complexes...[20]

Les protestations de fidélité et de respect de l'art de chacun fusent de part et d'autre, avec une insistance qui montre que le tandem n'avait rien de professionnel. Louise Bertin lui envoie des « patrons », lui commandant un mètre, des rimes et sans doute aussi un type de voyelles pour les émissions aiguës ; Hugo semble s'incliner. Mais Louise Bertin s'incline elle-aussi sans arrêt devant des vers qui sont très beaux et un opéra qui altère le roman original[21].

Surtout, les métaphores du canevas et de la broderie émaillent toute la correspondance[22].

Pourtant, la lecture de *La Esmeralda* montre un texte qui sort immédiatement de l'ordinaire du livret de l'époque. Pourquoi ?

Les altérations considérables de la construction dramatique.

Si le livret altère considérablement l'intrigue de départ, il n'en reste pas moins dans la moyenne de ce qui est donné à l'époque. Bien entendu, la complexité de l'intrigue de *Notre-Dame de Paris* est très édulcorée. Louis XI disparaît, la recluse aussi, et tout le passé d'Esmeralda, ainsi que Gringoire et tout ce qui a trait aux différents points de vue de la narration. Mais les altérations vont bien au-delà.

La simplification des personnages

Ce sont à présent des jeunes premiers-type qui sont sur scène. Le personnage de Phoebus a perdu son côté fat et creux, en perdant aussi son antithèse qu'est Quasimodo, au profit d'une opposition beaucoup plus traditionnelle, entre Phoebus et Frollo. Le capitaine valeureux et fidèle s'oppose au prêtre dégénéré, et il a deux airs, dont l'un avec chœur, un duo avec Esmeralda, et un duo avec Frollo. Esmeralda, quant à elle, a perdu son côté magicienne, et n'est plus qu'une danseuse. Elle est devenue un peu transparente, jeune fille bonne et idéaliste. Elle a deux airs, dont l'un est sauté[23]. Son grand moment de bravoure se situe dans la prison, avec une romance. Il s'agit d'un topos du mélodrame[24], repris aussi par Berlioz (« D'amour l'ardente flamme » de Marguerite dans *La Damnation de Faust*). Elle a aussi deux duos, l'un avec Phoebus, l'autre avec Frollo.

Remarquons toutefois qu'à l'époque, sur la scène parisienne, naissent de nouveaux personnages : le personnage ambivalent de Robert le diable, à la fois bon et mauvais, à la fois ange et démon. On a dit que c'était le premier personnage romantique sur la scène de l'opéra ; le personnage de l'indécis, avec Raoul des *Huguenots*, qui ne sait pas s'il aime Marguerite de Valois ou sa femme, s'il est catholique ou protestant... ; le personnage du sombre méchant, Bertram dans *Robert le Diable* ; le personnage typique, Marcel dans *Les Huguenots*... Le livret n'innove pas quant au dessin de personnages d'opéra, alors que d'autres le font à la même époque, et se cantonne à montrer deux personnages simples, plus univoques que les amoureux des grands opéras de l'époque, *Guillaume Tell*, *La Juive*...

Restent deux personnages potentiellement complexes, Quasimodo et Frollo.

Quasimodo est mis à l'écart. Il n'y a pas de duo entre Esmeralda et lui. Tout l'amour bestial, primaire du sonneur de cloche est éludé. Est-ce parce que les auteurs ont pensé que c'était impossible ? Pourtant dès Mozart, avec Monostathos, ou *Don Giovanni*, dès Weber dans le *Freischütz*, on a des personnages aux désirs dangereux ou malsains. Est-ce parce que les auteurs considéraient que c'était à la musique de dire le non-dit ? Il aurait suffi que l'on entende un thème au moment où Quasimodo est secouru par Esmeralda, que ce thème soit transformé et revienne, dans l'air des cloches par exemple, et dans les passages de Claude Frollo : la musique aurait alors dit un amour dévorant que les mots n'auraient pas dit. Mais cette conception de la musique, pour le coup, est futuriste en 1836. Comment les auteurs auraient-ils pu l'avoir ? Les auteurs ont-ils pensé qu'il est difficile de faire chanter un être difforme ? Louise Bertin regrette le 28 novembre 1832 de devoir « ôter une bosse ou deux à Quasimodo ». Mais le diable en personne apparaît dans *Le Freischütz*, l'opéra baroque a créé toute une tradition de parques et de magiciennes. Il est vrai qu'un personnage horrible, à moitié sourd, à moitié muet, menaçant et en même temps sans pouvoir, ne pourra pas chanter

de grandes vocalises à l'italienne par exemple. Il faudrait une très grande originalité sonore pour rendre Quasimodo à l'opéra. Imagination que les auteurs n'ont sans doute pas jugée possible.

Quasimodo a l'air des cloches, air enlevé qui a remporté un vif succès : il devient le sonneur. Sinon, il a du récitatif, un petit duo avec Frollo qui n'a pas de but autre que de montrer qu'il obéit à Frollo, aucun trio. Privé de toute confrontation avec les héros, il devient un personnage secondaire.

Frollo reste prêtre, du moins dans le livret imprimé, ce qui, pour l'époque, est déjà extrêmement osé. On connaît les problèmes de Berlioz dans *Benvenuto Cellini* pour un simple cardinal, qui n'a rien d'un prêtre pervers. En revanche, d'un point de vue psychologique, il n'a qu'un seul air, au début. Pour le reste, il a un duo avec tous les autres personnages, Quasimodo, Phoebus, Esmeralda, Clopin. Il n'a pas deux airs, ou deux duos avec Esmeralda, qui montreraient l'évolution du personnage. Il faut donc que le musicien dise tout sur lui en un seul air, type ABA, placé au début et non pas au milieu, alors qu'il aurait été en proie au doute ou au tourment intérieur... Or juste un petit peu plus tard, Verdi va réfléchir à la mise en situation des airs ; dans *Les Troyens*, Cassandre ou Didon ont deux duos à des moments différents de l'opéra. Tout le travail des musiciens innovateurs consiste à sortir du *type* du personnage *seria* dont l'essence est d'être déchiré et qui le dit d'emblée, pour faire évoluer l'air de telle sorte que l'on voie le déchirement à l'œuvre. Meyerbeer, lui, évacue la question de l'air au profit du duo. Il y a donc ici une grande audace dans le personnage, mais beaucoup moins dans son rendu musical.

La conception des personnages d'opéra reflète donc une conception éprouvée de l'opéra, mais pas une conception qui rechercherait quelque chose de neuf.

Les situations ont aussi beaucoup évolué par rapport au roman. Bien sûr, il y aura de la couleur locale sur scène : le guet du début, le chœur religieux de la fin... Mais il y avait dans le roman des possibilités de scènes fortes qui ont été édulcorées, comme la tentative de viol de Frollo sur Esmeralda, interrompue in extremis par Quasimodo. Une telle situation amenait la possibilité d'un trio verdien. Robert le Diable a déjà porté à la scène un quasi-viol, lorsque Isabelle, la soprano, est endormie magiquement par un rameau enchanté et diabolique que Robert agite pour pouvoir arriver à ses fins... et auxquelles il renonce au dernier moment parce que sa nature « bonne » prend le dessus. Hugo n'a pas cherché à en faire une scène, conséquence, peut-être, de l'amenuisement du personnage de Quasimodo.

Il y avait aussi la possibilité d'effets de masse qui ont été escamotés : tout le début du roman (la fête des fous, avec des scènes de comédie, de théâtre dans le théâtre, des effets de parodie, etc.) pourrait donner parfaitement lieu à une scène semblable au finale du Carnaval romain dans *Benvenuto Cellini* (1838) ; tout le grand mouvement des truands à l'assaut de Notre-Dame font imaginer un grand élan choral, comme celui que l'on trouve à la fin des *Huguenots*, lors de la Saint Barthélemy. On dit toujours que le Grand opéra français invente le chœur en mouvement. Or les chœurs de Hugo sont des chœurs de décor. Ils ont des paroles intéressantes, mais ne sont pas des acteurs du drame.

Le dénouement, tragique, est assez neuf. Cela apparaît avec *La Juive*. Certes, Frollo n'est pas précipité des tours de Notre-Dame, on ne pend pas Esmeralda, etc. (on est d'ailleurs un peu embarrassé, car on ne sait pas comment Esmeralda meurt...). Hugo l'a dit explicitement le 20 mars 1834 : « ... pour le dénouement. Il serait aisé de faire vivre Phoebus et de le marier à Esmeralda. Cependant, je crois que c'est mieux ainsi. Il y a péripétie et inquiétude jusqu'à la fin ». On n'a pas, cependant, le développement du grand couple soumis à la fatalité : c'est, semble-t-il, l'invention du tandem Scribe-Meyerbeer, promis à une fortune considérable au XIX^e siècle. Mais, en refusant une fin joyeuse, Hugo intègre un élément finalement assez neuf dans les années 1835.

Donc autant Hugo manifeste un génie à amener dans le roman tous les procédés du feuilleton, du mélodrame, etc., autant il n'a pas du tout cette sensibilité lorsqu'il s'agit de la scène d'opéra, sensibilité que Scribe et Meyerbeer, en revanche, auront. Or tout le matériau est là. Claude Frolo est un Scarpia en puissance, voire un Philippe II (« Elle ne m'aime pas ») ; Esmeralda pourrait être une Tatiana ou une Lisa (Tchaïkovsky). Le premier chapitre est un *Carnaval romain* potentiel, l'assaut des truands pourrait devenir un finale des *Huguenots*. Hugo n'innove pas dans le genre de l'opéra. Il a en revanche compris le rôle du duo et sa prédominance par rapport à l'air, tout en restant un peu en retrait sur le rôle de l'air et sur les possibilités d'explorations psychologiques qu'il ouvre.

La correspondance laisse apparaître des remaniements profonds dans l'élaboration d'un livret prévu au départ sur cinq actes. Hugo dit notamment le 20 mars 1834 qu'il avait imaginé une scène de rêve, avec « la scène diabolique de Montfaucon », scène que nous ne connaissons jamais. Louise Bertin, de même, le 28 novembre 1832, regrette de ne pas pouvoir montrer en musique « l'architecture » (du chapitre « Ceci tuera cela ») ni « Claude et Quasimodo traversant les rues de Paris ». Peut-être le premier jet de Hugo et Bertin, leur rêve commun, a-t-il été extraordinairement original...

En tout cas, Debussy saura évoquer avec des sons une *Cathédrale engloutie*, et à l'opéra « une forêt » (début de *Pelleas*) ; Wagner, un château immatériel (début de *Lohengrin*) ; Berlioz a réussi à montrer avec des sons un cauchemar (dernier mouvement de la *Symphonie fantastique*), ou un caveau mortuaire la nuit (début de l'« Invocation au tombeau » de *Romeo et Juliette*) ; Verdi et Moussorgski sauront nous montrer sur scène des personnages livrés aux cauchemars les plus épouvantables. Si les deux auteurs reculent, c'est peut-être à cause des exigences de la censure ; c'est aussi, vraisemblablement, à cause de leur conception des pouvoirs de la musique instrumentale. Il est clair qu'Hugo, lorsqu'il se met sous le patronage de Molière et Corneille, n'a pas pensé à la conception du langage que ces derniers auteurs portaient à la scène, le lien entre musique et langage relevant de l'imitation, et permettant les représentations de cauchemars ou d'architectures extraordinaires uniquement si des mots venaient les décrire^[25]. Il est clair aussi que Louise Bertin, lorsqu'elle pense impossibles les images qui lui viennent à l'esprit, n'a pas médité comme Berlioz la leçon de la *Symphonie pastorale* ou des derniers quatuors de Beethoven. Leur esthétique de l'opéra est la conception qui domine à l'époque, celle de l'opéra italien des années 1800-1830, qui sort de l'imitation baroque tout en n'accordant qu'une confiance limitée au pouvoir suggestif de l'orchestre^[26]. Tout repose sur le texte et les tournures mélodiques dans lesquelles il est inséré. Ils ne cherchent pas à aller plus loin ou ailleurs, mais on ne peut pas le leur reprocher.

En revanche, c'est bien dans le texte, dans les vers qu'Hugo écrit, que nous allons trouver une originalité qui amène à sortir de cette esthétique.

"Un canevas plus ou moins bien disposé pour que l'œuvre musicale s'y superpose heureusement" : être « poète pour la musique ».

Examinons quelques exemples.

Des vers multipliant les difficultés pour le musicien et le chanteur.

Victor Hugo prévoit en ouverture un « chœur des truands », dans une construction dramaturgique classique à l'époque pour un grand opéra : ouvrir par un chœur de foule est habituel. Ici, il s'agit du chœur des habitants de la cour des miracles.

*Vive Clopin, roi de Thune !
Vivent les gueux de Paris !
Faisons nos coups à la brune,
Heure où tous les chats sont gris.
Dansons ! Narguons pape et bulle,
Et raillons-nous dans nos peaux
Qu'avril mouille ou que juin brûle
La plume de nos chapeaux !
Sachons flairer dans l'espace
L'estoc de l'archer vengeur,
Ou le sac d'argent qui passe
Sur le dos du voyageur !
Nous irons au clair de lune
Danser avec les esprits... -
Vive Clopin, roi de Thune !
Vivent les gueux de Paris !*

Une confrontation avec un chœur équivalent, celui dont Scribe fait l'ouverture de *Robert le Diable*, montre immédiatement l'originalité de Victor Hugo :

*Versez à tasse pleine
Versez ces vins fumeux,
Et que l'ivresse amène
L'oubli des soins fâcheux.
Au seul plaisir fidèles
Consacrons-lui nos jours.
Le vin, le jeu, les belles,
Voilà mes seules amours.*

-Le vocabulaire, les niveaux de langage, inhabituels dans un opéra : "estoc", "les chats sont gris", "raillons-nous dans nos peaux" [27]

-la multiplicité des idées exprimées : invocation à Clopin, invitation à une sorte de ronde infernale, à des coups à faire.

-la multiplicité des temps des verbes : futurs, présents intemporels, impératifs (face au présent unique de Scribe, présent d'ordre, qu'il soit au subjonctif ou à l'impératif).

-la multiplicité des références : l'archer et la police; le voyageur à attaquer; les esprits malfaisants.

-l'enchaînement complexe d'idées opposées : coordination entre l'estoc de l'archer vengeur et le sac d'argent, objet à voler et objet agressif dont il faut se prémunir. [28] ; le « qu' », dans

*Narguons pape et bulle
Et raillons-nous dans nos peaux
Qu'avril mouille ou que juin brûle
La plume de nos chapeaux.*

est particulièrement difficile : il faut un chœur admirable pour faire comprendre que le « qu' » n'est pas un relatif. Or le chœur qui est sur scène est composé au moins de trente personnes [29].

-la longueur inégale des phrases, sans aucun parallèle de structure syntaxique. [30]

-la présence fréquente d'incises et de parenthèses :

Faisons nos coups à la brune,

Heure où tous les chats sont gris. [31]

-la délectation pour la qualité sonore d'articulation autonome du mot "estoc", la recherche allitérative, l'utilisation du mot pour sa seule valeur sonore.

-les nasales, en ON, qui se multiplient[32]

-l'accentuation des vers, extrêmement irrégulière. D'une manière générale, dans l'opéra, Victor Hugo s'avère très original dans la métrique (ce qui est prévisible, mais inhabituel dans un livret en 1836), avec notamment un mètre extrêmement variable, qui alterne 3-4-5 syllabes.

Faisons nos coups à la BRUNE

HEURE où tous les chats sont gris

-L'utilisation d'un impératif isolé :

DANSONS! Narguons pape et bulle

Scribe aurait écrit une série d'impératifs parallèles : Faisons, dansons, narguons, raillons, sachons, allons...

-Où placer l'accent dans :

Et raillons-nous dans nos peaux

Qu'avril mouille ou que juin brûle

La pluie de nos chapeaux!

C'est déjà une phrase longue, mais en plus elle est difficile à accentuer. Que doit faire le musicien, qui lui, pense en termes de carrures ?

Hugo écrit le chant d'une ronde infâme. Il est donc normal qu'il cherche une langue rugueuse et irrégulière. Mais ce faisant, il multiplie les difficultés pour le musicien, qui à l'époque, n'a pas le même rapport au rythme. Louise Bertin, d'une façon très originale, résout la difficulté en écrivant un chœur monodique, quasiment parlé. Mais du coup, nous sommes loin des mélodies d'ouverture frappantes, que tout le monde mémorise, et qui font le succès d'un opéra...

La correspondance nous apporte des documents très précieux sur la façon dont Hugo et Bertin ont travaillé. Une fois le « scénario » fixé, une fois les formes (duo, trio, récitatif, etc.) fixées, Bertin donnait à Hugo via Léopoldine un « monstre » dont nous avons une idée le 6 février 1836. Elle écrit :

Ah partons

Ah partons

Ah partons

Ah partons

Partons partons (le dernier vers rimant avec il le faut).

Cela est précédé de Sors répété plusieurs fois, qui est la variante musicale de hors d'ici, et doit se rattacher à « une fille si basse/élever l'œil si haut ». Le sens est, ce que je me permets de te dire plusieurs fois, « Va voir dehors si j'y suis ».

Le 9 février, Hugo lui répond ;

Voici d'affreux vers, mais il est impossible d'en faire de meilleurs sur le patron donné :

Allons ! Sors !

Sus ! Dehors !

Et va-t-en !

Sors ! C'en est trop »

Cet échange appelle plusieurs remarques. D'abord, le fait que Louise Bertin a déjà corrigé le « hors d'ici » de Hugo en « Sors » répété plusieurs fois. Ensuite et surtout, le fait que Hugo,

dont on a vu par ailleurs qu'il insistait sur son respect scrupuleux du patron, n'a pas respecté ce que Bertin lui demandait. Elle voulait une succession du genre :

- u -
- u -
- u -
- u -
u - u -

où u note une brève et – une longue, dans la tradition des vers scandés que Gautier propose, par exemple, à Meyerbeer ou dans laquelle il écrit sa *Villanelle rythmique*.^[33] Or les vers qu'Hugo propose sont pleins de ruptures rythmiques. Il propose :

u - -
- u -
- u - (voire peut-être u u -)
- u -
- u u -

Il respecte bien le nombre de syllabes, mais absolument pas l'accentuation que Bertin demande. Faut-il alors relire son insistance répétée sur son respect scrupuleux du patron donné comme autant de réponses à des demandes sans doute extrêmement polies, contournées mais embarrassées, sur le fait qu'il ne suivait pas les instructions ? Et comment dans ce cas comprendre les déclarations insistantes de Bertin sur l'admiration qu'elle nourrit à l'égard des vers de Hugo ?

On ne peut pas blâmer Hugo de n'avoir lu ni Castil-Blaze ni Ducondut^[34], et de vouloir renouveler profondément la métrique... mais que faire *en musique* avec des vers aussi irréguliers, si on veut, ce que fait Louise Bertin, respecter la prosodie, c'est-à-dire placer un accent musical (de hauteur, de durée, d'intensité) là où il y en a un dans le mètre, tout en écrivant une musique où la carrure règne ?

Une écriture scénique diffractée, supposant une capacité extraordinaire à émettre le discours musical.

Autre problème posé au librettiste : écrire pour les masses. Le chœur du pilori, situé au moment où les femmes raillent Quasimodo exposé au pilori et dévoré par la soif, montre une imagination très grande de Victor Hugo :

CHŒUR

*-Il enlevait une fille !
-Comment ! Vraiment ?
-Vous voyez comme on l'étrille
En ce moment !
-Entendez-vous, mes commères ?
Quasimodo
S'en vient chasser sur les terres
De Cupido !*

UNE FEMME DU PEUPLE

*Il passera dans ma rue
Au retour du pilori,
Et c'est Pierrat Torterue
Qui va nous faire le cri*

LE CRIEUR

*De par le roi, que Dieu garde,
L'homme qu'ici l'on regarde,
Sera mis sous bonne garde,
Pour une heure au pilori*

CHŒUR

*A bas ! à bas !
Le bossu ! le sourd ! le borgne !
Ce Barabbas !
Je crois, mortdieu, qu'il nous lorgne !
A bas le sorcier !
Il grimace, il rue !
Il fait aboyer
Les chiens dans la rue
-Corrigez bien ce bandit !
-Doublez le fouet et l'amende !*

QUASIMODO

A boire !

CHŒUR

Qu'on le pend

QUASIMODO

A boire !

CHŒUR

Sois maudit !

CHŒUR

*Que fais-tu, belle fille ?
Laisse Quasimodo !
A Belzébuth qui grille
On ne donne pas d'eau !*

On peut mettre en parallèle le chœur des voisines de *Benvenuto Cellini*, chœur de femmes et de foule du même genre, dans un opéra réputé injouable, ayant subi un échec retentissant, notamment du fait de ses difficultés métriques.

BALDUCCI

A nous, voisines et servantes !

TERESA par la fenêtre

A nous, voisines et servantes !

Gaëtana ! Catarina ! Fornarina !

Petronilla ! Scolastica !

BALCUCCI

Fornarina ! Petronilla !

Catarina ! Scolastica !

FIERAMOSCA

Écoutez-moi, cessez ce train !

Teresa sort par la porte du fond pour appeler au secours

LES VOISINES, au dehors
On s'assomme chez le voisin ;
Quel est ce bruit, pourquoi ce train ?
BALDUCCI
A mon secours, un libertin,
Un coureur de femmes galantes
Est chez ma fille ! entrez soudain,
Venez chasser ce libertin !
FIERAMOSCA
Je ne suis point un libertin
Un coureur de femmes galantes.
Encore un coup, je ne suis point, ... etc.
BALDUCCI, ouvrant la fenêtre, et TERESA, rentrant
Oui, maintenant, gare à tes reins
Tu vas tomber en bonnes mains
BALDUCCI
Ce n'est que le bras féminin
Qui peut montrer le droit chemin
Aux gens de mœurs extravagantes,
Aux gens sans cœur, sans loin, ni frein.
FIERAMOSCA, épouvanté
Aux mains des femmes... quel destin
Suis-je Orphée en proie aux Bacchantes ?

Louise Bertin ne réussit pas à tourner la difficulté : elle en fait un chœur homophone à quatre parties en ABA : tout le « sel » imaginé par Hugo est affadi. Mais pouvait-elle faire autrement ?

L'écriture en duo et la situation musicale du complot : aux limites du possible à l'époque.

Dans un complot, les personnages préparent en secret une situation à venir et la décrivent en peu de mots, qui sont des ordres. Victor Hugo est manifestement fasciné par cette idée. Voici ce qu'il propose pour le duo Frollo-Clopin :

(Quasimodo caché)
CLAUDE FROLLO
Sur la place avec les tiens
CLOPIN
Bien
CLAUDE FROLLO
Tiens-toi dans l'ombre.
Si je crie : à moi ! Tu viens
CLOPIN
Oui
CLAUDE FROLLO
Soyez en nombre
CLOPIN
Donc, si vous criez : à moi
CLAUDE FROLLO
Oui
CLOPIN

*J'accours près d'elle.
Je l'arrache aux gens du roi...*

CLAUDE FROLLO

Bien.

CLOPIN

A vous la belle !

CLAUDE FROLLO

A la foule mêlez-vous.

Et peut-être

Ce cœur deviendra plus doux

Pour le prêtre.

Alors accourez-tous.

CLOPIN

Oui, mon maître.

CLAUDE FROLLO

Tenez-vous partout serrés

CLOPIN

Oui

CLAUDE FROLLO

Cachez vos armes

Pour ne pas donner d'alarmes

CLOPIN

Maître, vous verrez

À titre de comparaison et de référence, le duo de la conspiration, dans *Benvenuto Cellini*, fait ressortir les audaces de Hugo.

(*Fieramosca* caché derrière le second fauteuil placé à droite de la table)

CELLINI

Plus bas, parlez plus bas !

Demain soir, mardi gras...

TERESA

Demain soir, mardi gras...

FIERAMOSCA

Demain soir, mardi gras

CELLINI

Ah surtout n'y manquez pas

TERESA

Non

CELLINI

Surtout n'y manquez pas

TERESA

Je n'y manquerai pas

CELLINI

Venez Place Colonne

TERESA

Place Colonne

FIERAMOSCA

Place Colonne

CELLINI

Au coin où Cassandro

TERESA et FIERAMOSCA
 Au coin où Cassandro
 CELLINI
 Au peuple romain donne
 Un opéra nouveau
 TERESA et FIERAMOSCA
 Donne un opéra nouveau.
 CELLINI
 Là, tandis qu'en délire
 Sa troupe fera rire
 Votre père aux éclats,
 Vous
 TERESA
 Moi...
 FIERAMOSCA
 Oui
 CELLINI
 Vous saisirez le bras
 TERESA
 Je saisirai le bras
 FIERAMOSCA
 Elle prendra le bras
 CELLINI
 D'un moine en robe brune
 TERESA
 D'un moine en robe brune
 FIERAMOSCA
 Elle prendra le bras
 D'un moine en robe brune
 Etc.

Hugo prévoit un ton unique, des ordres donnés à voix basse, une accumulation de vers très courts, sans aucune répétition, et une abondance de monosyllabes, dont tous les théoriciens du livret d'opéra de l'époque affirment qu'ils sont à fuir. Berlioz écrit des vers entiers, les fait répéter, et lorsqu'il prévoit des monosyllabes, les accumule de façon à amoindrir le poids métrique. La réalisation musicale de Berlioz, n'est pas un duo, mais, avec une grande invention prosodique et vocale, une sorte extrêmement neuve de récitatif. C'est de cela que rêve Victor Hugo lorsqu'il écrit. Mais ce qu'il propose est encore plus difficile et plus morcelé que ce que prévoit Berlioz, pourtant à la pointe extrême de son époque en matière d'originalité. Ce que Victor Hugo prévoit sort totalement des catégories usuelles du livret d'opéra. Rappelons les conseils de Reicha pour aborder le récitatif : « on prend toujours la mesure à quatre temps pour les récitatifs. Le compositeur doit observer les règles de la prosodie en l'écrivant. Les valeurs de notes que le compositeur emploie sont arbitrairement exécutées par les chanteurs qui passent rapidement sur les unes, prolongent les autres selon qu'ils le jugent à propos ou que la situation l'exige... c'est leur affaire^[35] ».

L'écriture en duo et l'émergence musicale de personnalités différentes : une différenciation dans les paroles qui empêche la musique de le faire.

Le duo permet de faire parler ensemble des personnages ; il permet aussi de montrer des personnages en proie à des sentiments différents. Hugo est fasciné par cette idée. Voici ce qu'il propose dans le duo entre Esmeralda et Claude Frollo :

LA ESMERALDA

*C'est mon Phoebus qui m'appelle
Dans la demeure éternelle
Où Dieu nous tient sous son aile !
Béni soit mon sort cruel !
Au fond de tant de misère,
Mon cœur se brise et espère.
Je vais mourir pour la terre
Je vais naître pour le ciel !*

CLAUDE FROLLO

*Mourir si jeune, si belle
Hélas ! le prêtre infidèle
Est bien plus condamné qu'elle !
Mon supplice est éternel.
Pauvre fille de misère,
Que j'ai prise dans ma serre,
Tu vas mourir pour la terre !*

Deux écritures en duo peuvent être mises en parallèle ici.

Dans *Les Huguenots*, le duo entre Valentine et Marcel offre une situation comparable : deux personnages chantent ensemble des choses complètement différentes. Mais alors, les vers n'ont rien à voir, porteurs de deux musiques contrepointées, sur des mètres à la fois très réguliers et très différenciés (doubles croches, une croche, du début jusqu'à la fin, pour Valentine,)

VALENTINE

*Ah ! Tu ne peux éprouver ni comprendre
Ces tourments que nul mot ne sait dire
Ces combats où la foi, l'amour tendre
Le devoir, tour à tour sont vainqueurs.
Pour sauver une tête si chère,
Je trahis et l'honneur et mon père !
Mais j'implore un pardon, et j'espère
En ce Dieu qui connaît tous les cœurs*

MARCEL

*Ne te repends pas noble fille
D'un dévouement où l'honneur brille
Ne pleure pas ; Marcel, ma fille,
Te bénit du fond du cœur.
D'un vieillard l'humble prière
Est un baume salubre ;
Dieu m'exaucera, j'espère
En te versant sa faveur !*

Le modèle que prend Hugo, où les mots sont quasiment les mêmes sur le plan de la sonorité mais ont des sens opposés, avec une métrique parfaitement parallèle entre les deux personnages, est un modèle bouffe. Par exemple, dans *Robert le Diable* :

RAIMBAUT

Ah ! L'honnête homme !

*Le galant homme !
Mais voyez comme
Je me trompais
Ah ! Désormais
Je lui promets
Obéissance
En récompense
De ses bienfaits.*

BERTRAM

*Ah ! L'honnête homme !
Ah ! Le pauvre homme !
Mais voyez comme
En mes filets
Je le prendrais
Si je voulais.
Faiblesse humaine,
Que l'on entraîne
Que l'on enchaîne
Par des bienfaits.*

Ici la métrique est parfaitement régulière et parallèle. Les mots se répondent et ne sont pas destinés à être compris. Ils s'effacent devant la musique. Hugo au contraire nous fait entendre des sentiments complexes, dans des vers qui se répondent un peu mais pas complètement : si le compositeur choisit le parallélisme musical entre les deux voix, il devra forcément faire des aménagements prosodiques ; si au contraire il choisit de faire émerger deux lignes mélodiques très différentes, il sera gêné par les échos existant de vers à vers. En plus, Hugo prévoit un trio dont l'un des protagonistes est le chœur du peuple dans son entier !

LE PEUPLE

*Hélas ! C'est une infidèle !
Le ciel qui tous nous appelle
N'a point de porte pour elle.
Son supplice est éternel.
La mort, oh ! Quelle misère !
La tient dans sa double serre !
Elle est morte pour la terre !
Elle est morte pour le ciel.*

L'écriture habituelle de ce genre de passage est un duo avec des insertions confiées au chœur ; avoir prévu de faire chanter le chœur en même temps que les protagonistes pose une réelle difficulté au musicien[36].

Il s'agit là de quelques éléments, ponctuels. Une étude précise du livret mettrait aussi en évidence les nombreux passages où la réalisation musicale diffère du texte publié. Il est clair que la collaboration Hugo-Bertin a été tout sauf simple.

La Esmeralda, en tant que livret d'opéra, est donc une réalisation très ambiguë : d'un côté, elle semble respecter le cadre usuel des exigences du livret d'opéra dans les années 1830 ; de l'autre, elle imagine des effets qui sortent complètement de l'esthétique de l'époque, non seulement d'une esthétique « moyenne » représentée ici par Scribe, mais encore d'une esthétique particulièrement originale et incomprise, représentée par Berlioz.

Berlioz l'a senti :

Pour les chœurs, je crois que, vu l'usage fréquent qu'on y remarque du débit syllabique, ils ne sont pas toujours écrits de manière à ce que les voix puissent s'y produire avec tous leurs avantages, le son n'a pas le temps de se développer, et les paroles sont prononcées avec parfois tant de précipitation qu'il devient à peu près impossible aux chanteurs de les articuler nettement. Ce défaut n'existe pas, du reste, seulement pour les chœurs, on le remarque aussi dans quelques parties des rôles.

Un autre côté défectueux dans la composition de mademoiselle Bertin est celui de la coupe rythmique des phrases. Je ne suis pas le moins du monde partisan de la carrure quand même ; je sais qu'avec ce système, on peut se priver d'une foule de tours mélodiques imprévus et d'effets d'une énergie quelquefois extraordinaire ; je crois que toutes les combinaisons de mesure sont possibles, et que les accents peuvent se placer indifféremment sur tous les temps ou fractions de temps quand l'expression l'indique ; je pense donc que mes observations à ce sujet ne seront pas confondues avec celles des musiciens qui comptent les mesures d'une phrase avant de l'entendre, et la déclarent fautive selon qu'elle se compose de trois, cinq ou sept mesures, au lieu de deux, quatre ou huit. Mais il y a des occasions cependant, et elles sont en très grand nombre, où la carrure (ou mieux encore la symétrie) est absolument nécessaire. Cette nécessité, mademoiselle Bertin ne l'a pas toujours reconnue, et il y a quelques-unes de ses mélodies dont le début et la conclusion sont de telle sorte, que l'exécution en devient, je ne dirai pas difficile, mais dangereuse pour les chanteurs.

Y avait-il une autre solution qu'un débit syllabique dans des textes métriquement très irréguliers ? Et pouvait-on imposer une carrure, une symétrie, sur une prosodie qui la refusait ?

Ceci tuera-t-il cela ?

Le travail de Hugo sur un livret d'opéra met en évidence une partie de son imaginaire du rapport à diction à haute voix et à la musique.

Il faut sans doute le prendre au mot, lorsqu'il pense écrire un « canevas », un « squelette », une « toile grossière » et qu'il se plaint régulièrement des mauvais vers qu'il doit écrire. Cela veut-il dire que dans son esprit, ces mots ne sont qu'écrits, et ne sont pas mis en bouche ? Peut-on aller jusqu'à dire que pour lui, écrire pour la musique, c'est chercher à enlever toute oralité au mot ? Que, en d'autres termes, il n'y a aucune continuité entre la diction et le chant ?

Sur un plan historique, son travail doit être situé entre plusieurs courants contraires que la connaissance de ce qui s'est passé ensuite permet de repérer. Il n'est pas question, pour les deux auteurs, de se libérer des exigences prosodiques et de mal prosodier, c'est-à-dire d'accentuer ailleurs que là où il y a des accents dans la langue[37]. Mais Hugo refuse explicitement le vers classique, le vers « carré ». La musique aussi, à l'époque, cherche à se libérer de la « carrure » et cherche une forme de souplesse dont la notion de « prose musicale » ou les libertés accentuelles de Berlioz seront l'aboutissement. Mais dans les années 1830-1840, sous l'influence de l'opéra italien (qui a d'ailleurs aidé à théoriser la notion même d'accent tonique dans la langue française[38]), on reste dans une esthétique générale où les musiciens scandent les vers au mot et non à la phrase. On ne cherche pas à scander autrement, comme ce que feront plus tard Massenet et surtout Debussy. Le débat sur la mise en musique du vers s'établit à l'intérieur de cet *a priori*, entre ceux qui, comme Castil-Blaze, pensent qu'il faut adapter les vers aux carrures musicales régulières et ceux qui, comme Berlioz, sont beaucoup plus nuancés, prennent la plume eux-mêmes, mais dans les faits écrivent des livrets qui restent extrêmement sages sur le plan des accents. Hugo, lui,

appelle à la fois une scansion à la phrase, des effets vocaux inouïs, une prosodie que l'on va mettre plusieurs années à mettre au point en France, un plus grand « naturel »...

Mais plus profondément, c'est peut-être la question de la « broderie » et du « canevas » qu'il faut reprendre. S'il n'est pas question de dissocier accentuation des mots et accentuation de la musique, c'est bien que la musique est comprise comme la ligne mélodique, vocale qui amplifie et donne toute son effectivité aux mots. Cette ligne ne construit pas un rapport d'imitation entre la ligne vocale et le sens des mots ou leur prononciation, mais, reliée uniquement au mot par l'accent, doit pouvoir lui donner tout son effet, voire le décupler. Le pouvoir autonome de la musique instrumentale, sa capacité à suggérer indépendamment des mots, n'est pas questionné ici. Nous sommes loin de l'entreprise mallarméenne de « reprendre à la musique son bien ». Hugo semble penser l'oral en rupture totale avec le chant. Il est intéressant d'ailleurs de noter à quel point son œuvre est émaillée de *chansons* [39] c'est-à-dire de moments précis et très circonscrits où la musique surgit. L'esthétique de l'opéra intègre au contraire l'opposition : on y chante en parlant, on y parle en chantant. Il est significatif que sa préface ne fasse aucune allusion à la voix. C'est bien la question du rapport entre la déclamation « parlée » et la déclamation « chantée » qui n'est pas abordée. Hugo, imaginant par ailleurs un rapport à l'oral complètement neuf, ne semble pas se poser la question de la continuité entre le chant et la parole. L'admirateur de Gluck et de *Psyché* qu'il est s'intéresse manifestement trop à la déclamation pour imaginer un rapport entre cette déclamation libre et sonore et l'air « carré » de l'opéra. Lorsqu'il écrit des vers pour un libretto, ce sont des vers morts, en quelque sorte, des vers dont il ôte au maximum (à son maximum...) toute vocalité, toute oralité. Là se situe pour lui le rôle de la musique.

D'un côté, donc, il cherche à redonner aux mots toute leur efficacité, en les sortant d'une forme moule préétabli, et en les écoutant avec une oreille neuve –allitérations, effets d'accentuation, etc. Mais de l'autre, il ne cherche pas à comprendre cette nouvelle puissance sonore dans ses liens avec l'autre lieu du son, la musique, qui elle-même, à l'époque [40], découvre de son côté sa propre capacité signifiante, hors mots, et cherche à la comprendre.

Si la cathédrale de pierre peut être détrônée par l'imprimé, c'est que la pierre peut devenir un langage, à égalité. La puissance intellectuelle se trouve incarnée, d'un côté dans la pierre, de l'autre dans le livre. Mais où est alors le sonore ? Au lieu d'accompagner de manière intrinsèque et indissoluble la parole, modulé en fonction des règles propres aux genres des discours qui la font exister, par exemple en chaire, il devient périphérique, détachable de la parole, et potentiellement autonome. La parole a changé de statut : au lieu d'être instrument d'un discours de persuasion ou de séduction, elle est écrite, muette, matériau, équivalent à la pierre. Les mots peuvent n'être qu'un « canevas » mort, sans son. Mais par le même mouvement, le sonore devient le sensible ; il acquiert le statut de la pierre, c'est-à-dire qu'il devient la matière qu'une pensée va travailler pour s'y incarner.

La musique vue comme « broderie » au canevas des mots a donc aussi potentiellement deux statuts différents : d'un côté, une autre matière, au même titre que la pierre des cathédrales ou les mots du livre, investie par la pensée ; de l'autre, elle est la voix des mots, porteuse de la source, de l'effectivité des mots, dans une continuité avec le sonore où la différence entre récitatif, air, parole, chant est gommée. La musique est aussi bien vocale qu'instrumentale. Si le livre est comme la pierre, si l'imprimerie oblige à comprendre à nouveaux frais les rapports entre la pensée et son support, alors, il faut aussi envisager un nouveau rapport à la parole vive. Le livret d'opéra en est un laboratoire privilégié, et les tensions que l'on peut détecter dans *La Esmeralda* une étape particulièrement intéressante.

[1] Jacques Rancière, *La Parole muette*, Paris, Hachette, 1998, p. 30

[2] Arnaud Laster, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, édition dirigée par Jean Massin, Le Club du Livre, tome V, p.1389. Pour mémoire, *Benvenuto Cellini*, de Berlioz, connu en 1838 quatre représentations intégrales.

[3] *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1836, p.305, p.409-410-411

[4] Paris, Garnier Flammarion, vol 2, p.23-24

[5] La vogue du XVI^e siècle est avérée sous Charles X et au début du règne de Louis Philippe, qu'elle s'incarne en Mathilde de la Môle ou en la reine Margot. *Le Pré aux Clercs* d'Hérold, de 1832, se déroule en août 1572, *La Juive* de 1835 à Constance en Suisse en 1414, *Les Huguenots* de 1836 ont lieu en Touraine et à Paris, en août 1572 ; *Benvenuto Cellini* de 1838, à Rome en 1532, *Le Prophète*, de 1843, en Hollande et à Munster en 1536, la *Muette de Portici*, de 1828, à Naples et Portici en 1647, *Les Puritains* de Bellini, 1835, à Plymouth sous Cromwell, autour 1610-1620.

[6] Monsieur Pierre Belfond, auditeur de France Musique, nous a communiqué cette liste qui complète celle que donne Adolphe Jullien dans son article de la *Revue et Gazette musicale de Paris* le 21 juillet 1872 : Alberto Mazzucato, *La Esmeralda*, Mantoue, 1838, José Valerio, *La Esmeralda*, Valence, Livourne, 1843, Joseph Poniatowski, *La Esmeralda*, Florence, 1847, Alexandre Dargomisjky, *La Esmeralda*, Moscou, 1847, Vincenzo Battista, *La Esmeralda*, Naples, 1851, François Lebeau, *La Esmeralda*, Liège, 1857, Georges Bizet, *La Esmeralda*, projet, 1859, William Henri Fry, *Notre-Dame de Paris*, Philadelphie, 1864, Jules Massenet, *La Esmeralda*, Paris, 1865, Wilhelm Wetterhahn, *La Esmeralda*, Chemnitz, 1866, Jules Friedrich Müller, *La Esmeralda*, Laibach, 1867, Fabio Campana, *La Esmeralda*, Saint Petersburg, 1869, Oscar Camps y Solar, *La Esmeralda*, Montevideo, 1879, Marquis de Colbert, *La Esmeralda*, 1868, Arthur Thomas, *La Esmeralda*, Londres, 1883, Carlos de Mesquita, *La Esmeralda* 1888, Manuel Giro, *La Esmeralda*, Barcelone, 1897, Yulevitch Simon, *La Esmeralda*, Moscou, 1902, Franz Schmidt, *Notre-Dame de Paris*, Vienne, 1917

Voir aussi pour plus de renseignements Arnaud Laster, *Hugo à l'opéra*, Paris, Avant-Scène, 2002

[7] Autant *La Esmeralda* n'est absolument pas déshonorante, autant *Le Loup Garou* semble faible musicalement.

[8] Pour esquisser une étude sur la dimension féminine de l'opéra, il faut simplement signaler qu'elle n'est pas la seule femme-compositrice à l'époque : mentionnons en particulier Loïsa Puget (1810-1889), chanteuse, de la famille des facteurs d'orgue, élève d'Adolphe Adam, qui compte à son actif plus de 300 romances, un opéra comique en un acte sur un livret de Scribe, une opérette, et a connu un certain succès. Elle n'a en revanche pas l'ambition de Louise Bertin en termes de genres.

[9] *Correspondance*, 5 décembre 1833 : allusion à la chanson de Quasimodo, "faite la plus gaie que j'ai pu". Le projet d'un opéra aurait-il commencé par là?

[10] Dumas l'aurait crié à la première. Voir aussi Hector Berlioz, *Critique musicale*, Yves Gérard éd., Paris, Buchet Chastel, 1998, volume 2, p. 599 et note 17 [*Revue et gazette musicale de Paris*, 20 novembre 1836]. Voir pour le détail de cette polémique Arnaud Laster, op.cit.

[11] Direction musicale Françoise Tilliard, opéra de Besançon, 2002 ; 28 juillet 2008, Festival de Radio France et Montpellier.

[12] On a pu par exemple entendre *Les Perles de la couronne* récemment à Compiègne

[13] Hector Berlioz, *Critique musicale*, Yves Gérard éd., Paris, Buchet Chastel, 1998, volume 2, p. 596 [*Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 novembre 1836].

[14] 1er acte : 1 tableau. Cour des miracles à minuit Esmeralda au milieu des truands, espionnée par Claude Frollo. Quasimodo arrive en roi des fous, est chapitré par Frollo et participe à l'enlèvement d'Esmeralda qui est sauvée in extremis par Phoebus

2e acte : 2^e tableau. Place de Grève. Quasimodo sur le pilori est secouru par Esmeralda

3^e tableau. Salle des Gondelaurier où Esmeralda est invitée à danser et rend manifeste l'infidélité de Phoebus

3e acte : 4^e tableau. Un cabaret au pied de Notre Dame. Phoebus fait état de son rendez-vous avec Esmeralda, que Frollo tente en vain d'annuler.

5^e tableau Une chambre, où se noue le drame : Phoebus est blessé par Frollo qui enlève Esmeralda

4e acte : 6^e tableau. Une prison. Esmeralda [accusée d'avoir assassiné Poebus capitaine du roi] seule reçoit la visite de Frollo qu'elle refuse de suivre

7^e tableau. Le parvis de Notre Dame. Quasimodo seul, surprend un dialogue entre Frollo et Clopin pour enlever Esmeralda sur son trajet vers la potence. Scène de foule, Esmeralda est amenée, Frollo tente en vain de séduire Esmeralda, et l'envoie finalement à la mort. Quasimodo l'enlève et l'emmène dans l'intérieur de Notre Dame. Survient Phoebus qui innocente Esmeralda et accuse Frollo. Mais Phoebus est encore blessé, a fourni un tel effort pour venir qu'il expire. Esmeralda se jette sur son corps et meurt avec lui [se suicide?] Fatalité.

La bibliothèque de l'Opéra de Paris conserve la reproduction du décor du premier acte, passé en vente en 1990, les esquisses de la Place de Grève du 2^e acte et celles de la chambre d'auberge du 3^e acte. Les costumes ont été reproduits dans *Victor Hugo et l'Espagne*, actes du colloque, Rouen, 19 et 20 mars 1985.

[15] L'une des variantes du texte du livret montre la suppression systématique du mot « prêtre » et son remplacement.

[16] Cité par Karin Pendle, *Eugène Scribe and the french Opera of the XIXth century*, Umi Research Press, 1979, p. 47. Le texte ci-dessus est la traduction française d'un texte cite en anglais, dont l'original français se trouve dans une lettre de Boieldieu à Letellier du 3-8-1824, cite dans Arthur Pougin, *Boieldieu*, Paris, Charpentier et Cie, 1975, p. 214-215

[17] Castil-Blaze, *L'Art des vers lyriques*, Paris, Delahays, 1858, chapitre « Du rythme et de ses figures ».

[18] Ce qu'a déjà relevé Danièle Gasiglio-Laster, in « Victor Hugo librettiste de Louise Bertin », *Victor Hugo, l'homme océan*, Bibliothèque nationale-Seuil, Paris, 2002, p. 67-73

[19] *Correspondance familiale et écrits intimes*, tome II, sous la direction de de Jean Gaudon, Sheila Gaudon et Bernard Leuilliot, assistés d'Evelyn Blewer, 26-10-1835

[20] Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, tome 1, Paris Fayard, 2001, p. 515. On peut s'interroger sur la raison des protestations hugoliennes de fraternité à l'endroit de Louise Bertin. Admirons Louise Bertin d'avoir su nouer une relation de travail avec Hugo.

[21] 30-11-1832 L. Bertin : « J'ai le cœur plus navré que jamais, des outrages que je fais subir à ce bel ouvrage »
28-11-1832 L. Bertin : « Moi qui n'admire que vous au monde ».

22-11-1833 Hugo : « J'ai été d'une exactitude janséniste ».

16-9-1833 Hugo lui envoie le finale « avec vos instructions pour que vous puissiez juger de ma fidélité ».

23-1-1834 L. Bertin : « Est-ce à intention qu'il le fait finir par Claude au lieu de le faire finir par Esmeralda, ainsi que nous en étions convenu ? Si c'est à intention, je m'y conformerai. Je suis bien fâchée de tant l'importuner pour cette scène, mais elle est bien importante ».

[22] 5-12-1833 : « Mes rimes sont les très humbles servantes de vos notes »... « C'est toujours un grand bonheur pour moi de fournir un thème à votre pensée, une charpente à votre architecture, un canevas à votre broderie. Voici de la grosse toile, couvrez-la d'arabesque d'or » ; 14-12-1834 : « Brodez, mademoiselle, voici du canevas. Pauvre poésie, riche musique, il paraît que cela va toujours ensemble, depuis Quinault et Gluck jusqu'à vous et moi. Je baise vos mains qui vont transfigurer mon calicot à 30 sous l'aune en pourpre de Milet » ; 23-10-1835 : « C'est vous qui mettez sur ces pauvres vers décharnés d'abord de la chair puis un riche vêtement ».

[23] Dans une lettre à Fétis qui a été son professeur de chant, Louise Bertin se plaint des coupures qu'on lui impose, et qui finiront par réduire son opéra à une succession d'ensembles. Or un air pour Esmeralda aurait été très propice à la couleur locale. (Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en français du XV^e au XX^e siècle*, Paris, Alcan-Bocca, 1924).

[24] Pierre-Armand Malitourne, *Traité du mélodrame*, Paris, Delaunay, 1817

[25] Voir par exemple une théorisation tardive de ce fait chez Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, 1741, reproduit en partie in Violaine Anger, *Le Sens de la musique*, Paris, Presses de la rue d'Ulm, 2006

[26] Pour un exemple frappant de cette esthétique, on peut méditer sur la scène du meurtre de Desdémone dans l'*Othello* de Rossini, comparée à celle de Verdi.

[27] Confrontons à ce sujet deux prises de position antinomiques : la Préface de *Cromwell* : « Il est bon que les avenues de l'art soient obstruées de ces ronces devant lesquelles tout recule, excepté les volontés fortes. C'est d'ailleurs cette étude, soutenue d'une ardente inspiration, qui garantira le drame d'un vice qui tue, le commun. [...] Rien n'est si commun que l'élégance et la noblesse de convention ». À l'opposé, Castil-Blaze, *L'Art des vers lyriques*, *op. cit.*, p.81 "Les pensées les plus remarquables, les mots heureux, incisifs, trouveront leur place dans le dialogue et les récitatifs que l'on ne chante pas. Un trait d'esprit dans une cavatine deviendrait trop souvent une sottise. Notre public musicophobe abandonnerait le virtuose exécutant pour se lancer et courir après le dicton piquant. Il rirait, applaudirait même, au grand scandale des dilettantes, comme s'il s'agissait d'un couplet de vaudeville. " Or le livret abonde en traits d'esprit. Par ex. Phoebus à la fin de I. Citons encore Castil-Blaze, *Op. Cit.*, p.80 :

« Que devenir? O Ciel! Que faire?

O trouble! ô peine extrême!

Je sens mon coeur qui palpite

Quel est donc ce mystère

Je vais revoir celui que j'aime

O douleur! ô mortel effroi!

Livre ton coeur à l'espérance

Des oiseaux le doux ramage

Ce sont précisément ces banalités que le musicien chérit et demande. Il ne veut que des mots indiquant un sentiment, une passion. C'est lui qui fournira les idées, les dessins, les images. Mais il faut absolument que ces mots soient rythmés, cadencés, bien sonnants, d'allure aisée, limpide, harmonieuse ».

[28] Castil-Blaze, *op. cit.*, p. 82: "Les mots, lancés au début d'un air, d'un duo [...], ces mots ne seront pas estropiés au point que vous ne puissiez en saisir deux ou trois, et cela suffit pour vous donner l'itinéraire, le programme de tout le morceau de musique. [...] S'il vous est impossible de comprendre ce qu'on vous dit, vous saurez du moins que l'on prétend vous dire telle ou telle chose, le thème est connu". Un air correspond à une idée : il faut surtout éviter la multiplicité des idées qui se perd et brouille la mise en musique. Dans *Les Huguenots*, le chœur équivalent est un chœur à boire, dont l'objet est clair dès le premier vers : « bonheur de la table, bonheur véritable"...

[29] On a noté que les choristes de l'Opéra de Paris, à l'époque les meilleurs au monde, n'arrivent pas à chanter convenablement le texte suivant de *Guillaume Tell* :

Guillaume, tu le vois
Trois peuples à ta voix
Sauront, fiers *de* leurs droits
Braver un joug infâme
Et tes fiers accents
Jaillant *de* ton âme
Soudain en traits de flamme
Embraseront nos sens.

Outre les deux *e* muets sur les temps forts, et le grasseyement imprononçable du quatrième vers, chaque soir, la moitié du chœur se trompe sur le cinquième vers, irrégulier dans le livret, et lui supprime sa note d'attaque. Il aurait fallu un cinquième vers régulier... (Castil-Blaze, *Art des vers lyriques*, Paris, Delahays, 1858, p. 13).

[30] Reicha, *Art du compositeur dramatique*, Paris, Simon Richault, 1833, p.14 : "Les phrases lyriques pour des chants mesurés ne doivent pas avoir plus de deux vers de douze, dix ou huit pieds. Toutes celles qui sont plus courtes n'ont jamais d'inconvénient. [...] Les vers de huit prodigués en France sont déjà un peu longs pour des morceaux mesurés. " Il ne faut pas faire de phrases trop longues.

[31] Tout le monde condamne cette pratique : Reicha, Castil-Blaze...

[32] Un peu plus loin, il va jusqu'à écrire :

Que veut l'audace
De ses larrONS
ON le menace...

Scribe aurait bondi s'il avait lu cela.

[33] Théophile Gautier, *Correspondance générale*, Pierre Laubriet ed., Genève, Droz, 1985

[34] Jean Ambroise Ducondut, *Essai de rythmique française*, Paris, Levy frères, 1856. Défenseur, encore en 1850, avec son fils, d'une métrique en brèves et longues.

[35] Antoine Reicha, *Art du compositeur dramatique, op. cit.*, chapitre « récitatif simple ».

[36] Cf. Reicha, *op cit*, chapitre "Sur les paroles d'un morceau d'ensemble" : « Lorsque beaucoup d'acteurs chantent en même temps et expriment différentes paroles, ou que le compositeur fait des imitations et emploie le genre fugué, il est impossible aux auditeurs de saisir ce que les paroles signifient. C'est par cette raison qu'on n'y fait nulle attention. Aussi le compositeur a-t-il carte blanche sous ce rapport : il peut allonger les vers ou les raccourcir, répéter des mots et des phrases autant qu'il lui plaira; intervertir l'ordre des vers et des sens, et même, en cas de besoin, ajouter des vers de sa façon, s'il en a le talent. Tout cela passe, pourvu qu'il respecte la prosodie de la langue dans laquelle il travaille. [...] Il faut convenir qu'il serait presque impossible de composer des morceaux d'ensemble saillants pour beaucoup de voix, si le musicien n'avait pas la liberté de faire avec les vers du poète ce que bon lui semble".

[37] Ce que fera Berlioz, par exemple, pour des effets conscients ; ce que font les auteurs baroques, avec une théorisation explicite de la recherche d'harmonie et d'équilibre que Bénigne de Bacilly (*L'Art de bien chanter*, 1679) emprunte à Augustin (*De Musica*)

[38] Antonio Scoppa, *Traité de la poésie italienne rapporté à la poésie française... dans lequel on découvre la source de l'harmonie des vers français, qui est l'accent prosodique*, Paris, Devaux, 1803.

[39] *Chansons de Victor Hugo*, Présentation de Gérard Pouchain, Paris, Charles Corlet, 1985

[40] Et dans les esthétiques les plus marginales en France en 1835, il faut le rappeler.