

La réception de La Esmeralda comme révélateur de sa modernité

Lise RÉGNIER

Introduction et conclusion par Arnaud LASTER

« *Cette pièce trop applaudie et trop sifflée a fait sortir le public de l'opéra de ses convenances accoutumées*¹. »

Introduction

La réhabilitation de la musicienne Louise Bertin et de son principal opéra, *La Esmeralda*, composé sur un livret tiré par Victor Hugo de son roman *Notre-Dame de Paris*, est en bonne voie. Je suis fier d'y avoir contribué, si peu que ce soit. La présentation du livret a été l'objet de ma première publication, du temps que j'étais encore étudiant. À la recherche de toute information nouvelle sur les rapports de Hugo avec la musique, j'avais contacté Jean Massin qui préparait l'édition chronologique des *Œuvres complètes* de Hugo au Club français du Livre et il me fit l'honneur de me confier la responsabilité d'une des études liminaires à un tome de l'édition qu'il dirigeait : ce fut au tome V où se trouvait *La Esmeralda* et il me chargea également de la préfacier. C'est en souvenir de cette chance qui me fut donnée que j'ai souhaité à mon tour confier la responsabilité de la présente communication – qui sera aussi sa première contribution à un colloque – à une étudiante, Lise Régnier, qui prépare sous ma direction un mémoire de Master sur la réception de *La Esmeralda* à l'époque de sa création.

Dès que je me suis intéressé à cet opéra, j'ai acquis la conviction que son échec tenait à une conjonction d'hostilités préétablies plutôt qu'à un quelconque

¹ *Figaro*, 23 novembre 1836.

manque de valeur. Louise Bertin, prétendit-on, ne devait qu'à l'influence du *Journal des débats*, dirigé par son père, d'accéder à l'Académie royale de Musique, où aucune femme n'était jouée. Le sujet du roman était inadmissible pour un opéra : Hugo bafouait la religion, en portant à la scène la passion d'un prêtre, prêt à tout pour parvenir à ses fins. La censure avait vainement essayé d'éradiquer cette veine sacrilège et ne parvint pas à la faire oublier. Restait à faire entendre la partition : je commençai par avoir recours à celle pour chant et piano, due à Liszt, et j'obtins l'enregistrement d'un air, celui de Frollo, pour une émission de radio, puis, au cours d'une autre, ce fut la romance d'Esmeralda au dernier acte. Le bicentenaire de la naissance de Hugo, en 2002, permit une audition de *La Esmeralda* à l'Opéra de Besançon, sous la direction de Françoise Tillard, toujours sur la base de la partition de Liszt, mais sans les chœurs ; d'autres suivirent, à la Maison de Chateaubriand, en 2005, puis, en 2007, dans le cadre du Festival Victor Hugo et Égaux, jusqu'à la version de concert créée en 2008 au Festival de Radio-France à Montpellier et diffusée sur CD depuis 2009.

La preuve était faite non seulement de la viabilité de l'œuvre mais aussi de sa très grande qualité, attestant la maîtrise de la compositrice et confortant une hypothèse que j'avais lancée dès l'origine mais avec prudence : une des causes du rejet de l'opéra ne résiderait-elle pas dans son originalité, dans sa modernité ? Deux types d'analyse sont susceptibles d'apporter des réponses à cette question : l'analyse musicologique, celle qu'a menée une chercheuse américaine, Denise Boneau, dans sa magnifique thèse sur Louise Bertin et l'Opéra à Paris dans les années 1820 et 1830 ; et une étude de réception qui prendrait en compte l'ensemble des critiques parues en 1836. C'est celle que j'ai proposé à Lise Régnier de mener et c'est donc un travail en cours et l'état de ses recherches dont elle va vous donner la primeur.

Une femme compositrice et un librettiste romancier : une émulation novatrice

Une femme à l'Académie Royale de Musique

S'il est bien une nouveauté apportée par la création de *La Esmeralda*, c'est le fait que l'auteur de la partition est une femme, c'est l'entrée d'une compositrice au sein de ce temple de l'opéra que constitue l'Académie royale de Musique. De nombreux articles montrent à quel point l'opéra a attiré les foules, certainement à cause de l'annonce d'un opéra de Victor Hugo, mais plus encore à cause de l'annonce d'un opéra composé par une femme, grand sujet de curiosité.

Tous les journaux sans exception pointent du doigt ce fait extraordinaire, mais peu en font la louange. Dans la bonne société de la monarchie de Juillet une femme compose des airs tendres et gracieux pour son entourage, mais jamais ne se produit en tant qu'artiste majeur. Peut-être eût-il mieux valu que comme George Sand, Louise Bertin travestît son identité...

Il est intéressant de noter que fort peu de journaux voient dans cette petite révolution un juste rééquilibrage des choses. Le *Constitutionnel* est peut-être un des seuls à louer l'entrée de Louise Bertin dans le cercle très fermé des compositeurs admis à l'Académie en soulignant l'égalité de capacité artistique des deux sexes :

Si les femmes s'en mêlent, la gloire de l'humanité sera doublée [...]. Nous aurions bien besoin en ce moment d'un Corneille ou d'un Molière, et ces dames devraient bien se cotiser pour nous en donner un ou deux puisque ces messieurs ont beau faire et n'y entendent plus rien².

Au contraire, l'immense majorité de la presse est teintée d'une misogynie manifeste et compréhensible pour l'époque, que la critique soit d'ailleurs bonne ou mauvaise.

On peut d'abord noter les critiques parfois presque insultantes de journalistes qui semblent avoir porté tant d'attention à l'observation des traits féminins de la compositrice qu'ils paraissent en avoir oublié d'écouter sa musique. En effet, nombre d'articles n'expliquent la « nullité » de la musique que par le fait qu'elle est écrite par une femme... Certains voient dans ses « cris maternels³ » la raison de l'honneur qui lui est fait, d'autres au contraire la présentent comme une enfant gâtée qui aurait mieux fait de ne composer que dans son salon (*Le Corsaire, Le Siècle...*)

Même les critiques « amies » n'échappent pas à des remarques que l'on qualifierait aujourd'hui d'un machisme consommé, alors même qu'elles voudraient féliciter la compositrice. En effet, on retrouve dans bien des compliments le qualificatif « viril⁴ » (*Les Débats*) : les qualités de cette femme sont dans la négation même de son identité féminine, on lui trouve, dans *la*

² A., *Le Constitutionnel*, 16 novembre 1836.

³ *Journal des Beaux Arts*, 20 novembre 1836.

⁴ Jules JANIN, *Journal des Débats*, 17 novembre 1836.

Revue des deux mondes, un « talent jeune, mâle et progressif⁵ » et *L'Artiste* s'étonne : « c'est une faible femme qui a trouvé ces accords puissants⁶ ».

Les femmes sont-elles par nature incapables de génie, ou même de talent ? Pourquoi alors une telle insurrection contre la nouvelle venue... Par peur ! *Le Ménestrel* entame sa critique en mettant en évidence le fait que c'est cette peur qui occasionne tant de violence. Cette peur est le témoin du fait que chacun est finalement conscient que, sans bride masculine, le talent du sexe faible vaudra autant sinon plus que celui du sexe prétendument fort :

Méfions-nous des femmes, messieurs, car tout à l'heure elles vont nous prouver qu'elles sont organisées comme nous, que la nature leur a départi un égal degré d'intelligence et de vigueur, qu'elles possèdent la même aptitude à briller dans les sciences et à cultiver les arts, en un mot qu'elles sont douées des mêmes facultés, capables des mêmes efforts, dignes des mêmes privilèges. Alors que deviendra notre amour propre, notre amour propre d'homme ? Et Dieu sait que nous en avons, race routinière⁷ !

Par la suite dans le même article, le journaliste montre que « M^{lle} Bertin n'en est pas à son début », contrairement à ce que voudraient faire croire bon nombre de critiques qui la présentent comme une jeune inexpérimentée, devant aller revoir sa partition. D'ailleurs, n'a-t-on pas même voulu expliquer les beautés de cet opéra par l'intervention occulte de collaborateurs ? Ainsi *le Corsaire* y voit « le travail de plusieurs têtes et de plusieurs mains⁸ ». Berlioz, critique musical du *Journal des débats* a dirigé les répétitions. N'aurait-il pas aussi contribué à la composition ? Le morceau le plus applaudi lui est attribué. Il arrive que la question soit encore posée aujourd'hui mais Berlioz dément farouchement cette rumeur dans un article de la *Gazette musicale* :

On a fait à l'auteur de cet article l'honneur de lui attribuer la composition, ou, tout du moins, l'instrumentation de ce morceau. Un tel honneur, qu'il s'estimerait heureux de mériter, il le rend tout entier à mademoiselle Bertin, en protestant de la manière la plus formelle que pour ce bel air, comme pour tout le reste, elle seule l'a conçu, écrit et instrumenté⁹.

⁵ Henry BLAZE DE BURY, « De la musique des femmes. M^{lle} Louise Bertin », *Revue des deux mondes*, 1836, n° 4.

⁶ *L'Artiste*, t. 12, 1836.

⁷ *Le Ménestrel*, 20 novembre 1836.

⁸ *Le Corsaire*, 16 novembre 1836.

⁹ Hector BERLIOZ, *Revue et Gazette musicale*, 20 novembre 1836.

D'autre part, on a souvent présenté Hugo comme le protecteur de la jeune et frêle jeune femme ; or son statut n'est pas plus assuré que celui de Louise Bertin. Sa présence est aussi cause de bien des polémiques.

Un livret inhabituellement littéraire

En effet, si l'on n'a pas l'habitude de voir une femme à l'opéra, on n'a pas non plus l'habitude de voir un romancier et poète lyrique de renom se « plier » à l'écriture plus ou moins ingrate d'un livret. La *Gazette des salons* note qu'« aucun auteur de Libretto jusqu'à présent, excepté M. Victor Hugo n'a eu l'idée de mettre de la poésie dans un canevas d'opéra [...]. Et nous n'exceptons pas de cette définition MM de Jouy, Scribe, Leuwen, St Georges [...] [qui] ne font que des ouvrages parfaits de style¹⁰ ».

Il est intéressant de souligner la cacophonie que l'on rencontre dans la presse à ce sujet. Entre ceux qui crient à l'assassinat de toutes les beautés de l'œuvre originale, comme le critique du *Moniteur universel* qui s'insurge : « Maladroit arrangeur de son plus bel ouvrage, [Hugo] le jette sur notre 1^{re} scène lyrique, nul, commun, sans charme, sans effet, réduit à l'état misérable de rognure, de squelette¹¹ », et ceux qui reprochent au contraire au livret un aspect trop « lyrique » comme *Le Voleur*¹², on ne sait trop quelle conclusion tirer...

Il est certain que le livret n'est pas le roman, et que bien des blessures et des remaniements ont été infligés à la trame originelle, le plus évident étant la transformation de Phœbus ; mais il va de soi que les descriptions ont été coupées dans un souci d'efficacité dramatique.

Certains détracteurs mettent en avant le manque de talent dramaturgique, mais paradoxalement, les attaques les plus virulentes, plutôt que de railler le manque de talent ou de maîtrise de l'exercice, critiquent le trop grand génie de Hugo. Son écriture n'est pas assez plate. *Le Ménestrel* affirme : « Hugo possède un genre lyrique tout à fait anti-musical : sa poésie se lit mais ne se chante guère, un seul de ses vers renferme trop d'idées¹³ », tandis que *Le Siècle* trouve le livret fade :

[Victor Hugo] est trop poète, surtout trop poète lyrique, pour écrire des vers d'opéra. Son style travaillé, étincelant ; son goût pour les antithèses, les traits, les effets de mots se plient mal aux exigences du musicien [...]. Les vers ne doivent plus être que des lieux communs pas trop niais, élégants

¹⁰ Antonio LOPEZ, *La Gazette des salons*, 20 novembre 1836.

¹¹ P., *Le Moniteur universel*, 15 novembre 1836.

¹² *Le Voleur*, 20 novembre 1836.

¹³ *Le Ménestrel*, 20 novembre 1836.

même si c'est possible ; ils ne doivent plus offrir que des syllabes harmonieuses, des rimes faciles, une coupe appropriée au rythme musical. Après cela, c'est au compositeur à devenir poète¹⁴.

À les entendre il faudrait donc être un mauvais poète pour écrire des vers propices à la mise en musique et la poésie serait à chercher dans la musique et non dans les paroles.

Le *Figaro* s'insurge contre cette idée que de beaux vers à l'opéra seraient déplacés : « Laissez nous cet opéra. Nous espérons qu'il sera superflu de démontrer que les beaux vers sont notamment à leur place dans une œuvre écrite en vers, et que c'est une occasion de poésie qu'un poème, à moins pourtant qu'on y aimât mieux la prose des feuilles et les devises de bonbons ». Au contraire, selon le critique, deux vers de Scribe qui n'apportent ni beauté, ni information sont d'une rare inutilité¹⁵...

Il est vrai que même en se pliant de bonne grâce à toutes les demandes de la compositrice, le livret de Victor Hugo n'en reste pas moins un poème admirable, ne serait-ce que par la multiplicité des rythmes qui le composent, rythmes parfois inattendus, impairs, où l'on pourrait presque voir une application anticipée de l'art poétique de Verlaine : « De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l'impair¹⁶ ». Le musicien devrait-il être le seul à broder des motifs complexes à partir du fil brut du librettiste ? On aurait presque l'impression qu'il se joue ici une compétition entre librettiste et compositeur, où les beautés de l'un empruntent à celles de l'autre. Mais ne pourrait-on pas entrevoir plutôt les trouvailles de l'un comme une invitation pour l'autre à aller encore plus loin, encore plus haut ?

De la musicalité de l'œuvre littéraire à la littérarité de l'œuvre musicale : la matrice d'un changement déstabilisant

On pourrait voir dans la collaboration même de Hugo et Louise Bertin une cause de recherche et la source d'effets novateurs. En effet, dans le domaine de la littérature, *Notre-Dame de Paris* est une révolution. Ce roman est la réalisation de la conception développée par Hugo dans un article sur Walter Scott :

¹⁴ Louis VIARDOT, *Le Siècle*, 18 novembre 1836.

¹⁵ *Figaro*, 23 novembre 1836

¹⁶ Paul VERLAINE, « L'Art poétique », *Cellulairement*, collection Classiques de Poche, Paris : Librairie Générale Française, 2002, p. 193.

Il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore selon nous. C'est le roman à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand¹⁷.

Or comment mettre en musique Hugo, comment rendre hommage à sa force novatrice, sans faire apparaître même cette force dans la musique ? Dans ce respect du caractère innovant on peut voir le souci de Louise Bertin de toujours respecter le plus possible l'œuvre qu'elle transforme en opéra. Et je pense que c'est dans une volonté de rester fidèle à l'esprit novateur de l'œuvre originelle plutôt qu'à sa stricte structure narrative que se trouvait le seul moyen de s'accorder au génie hugolien et de lui rendre un digne hommage.

Prenons l'exemple de l'Air des Cloches, entonné par Quasimodo au quatrième acte. Il est unanimement loué par la presse. On pourrait y voir la preuve que le morceau correspond aux goûts du public de l'époque et ne serait donc pas novateur ; or partout on le désigne avec enthousiasme comme un air plein de recherche (certains, comme je l'ai déjà dit, veulent d'ailleurs l'attribuer à Berlioz, réputé anticonformiste...) La *Gazette des salons* apprécie le rythme ternaire, la qualité imitative de la musique qui sur des vers de trois syllabes semble faire de l'opéra entier une cloche qui résonne : « L'air de cette tirade est extrêmement original¹⁸ ». Même *Le Siècle*, dont la critique est pourtant assassine, reconnaît que dans cet air « le rythme est original et nerveux, la mélodie franche et gracieuse, les modulations seyantes, quelquefois imprévues, toujours heureuses¹⁹ ». L'absence même de vraies cloches qui auraient pu contribuer à une illustration assez pittoresque prouve un refus de la facilité, souligné par *le Voleur* :

Tout est admirable dans ce morceau : mélodie simple et naturelle, harmonie imitative qui sait peindre l'effet du carillon sans que l'auteur ait eu recours au moyen matériel de cloches placées dans l'orchestre comme n'aurait pas manqué de le faire M. Julien et consorts²⁰.

De même que, dans le chapitre du roman « Paris à vol d'oiseau²¹ », Hugo a su à merveille faire sonner les mots pour prendre le lecteur dans un tourbillon de

¹⁷ Victor HUGO, « Sur Walter Scott à propos de *Quentin Durward* », *Littérature et philosophie mêlées, Œuvres complètes*, tome V, Paris : le Club Français du livre, 1967.

¹⁸ Antonio LOPEZ, *La Gazette des salons*, 20 novembre 1836.

¹⁹ Louis VIARDOT, *Le Siècle*, 16 novembre 1836.

²⁰ *Le Voleur*, 20 novembre 1836.

²¹ Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, collection Le Livre de Poche, Paris : Librairie Générale Française, 1997, p. 201-231.

cloches, de même la compositrice fait sonner tous les instruments et les voix dont elle dispose. Et alors, l'épaisseur du personnage refait surface dans ce Quasimodo enivré de cloches et d'amour. La description de Paris si regrettée apparaît au travers de la musique même. On entend les clochers que l'on ne peut voir, on imagine le Paris médiéval sous les rythmes et les modulations. Hugo finissait d'ailleurs son chapitre sur une réflexion qui pourrait passer pour une prémonition de l'œuvre à venir : de cette ville qu'il présentait résonnant de toutes ses cloches il écrivait : « C'est là un opéra qui vaut la peine d'être écouté ».

Bousculer les codes : *Esmeralda* ou la Bataille d'*Hernani* de l'opéra

Contre une musique figée et poussiéreuse : un opéra de l'audace

Comme tout ce qui compose cet opéra et y touche, la musique de Louise Bertin fait débat. Elle choque, elle déstabilise les oreilles accoutumées à l'opéra. Aujourd'hui, lorsqu'on écoute *La Esmeralda* tout en connaissant Wagner, le reproche de la trop grande force de l'orchestre et des cuivres peut faire sourire. À l'époque pourtant, cette puissance de la musique bouscule les habitudes et est beaucoup reprochée à la compositrice, que ce soit par ses détracteurs ou par ses amis.

Lui sont reprochées également trop de brusqueries, trop de ruptures, trop de modulations. *La Gazette des salons* regrette :

Un moyen aussi que nous sommes obligés de réprover, c'est celui qui lui fait changer de rythme et attaquer sans nécessité des modulations prononcées au milieu d'une strophe²².

La Presse trouve que l'œuvre « manque trop de symétrie dans la coupe des morceaux²³ ». Quant au *Moniteur universel*, il trouve qu'il n'y a « rien de plus désagréable à l'oreille que ces morceaux disjoints²⁴ ».

Même Berlioz, qui apprécie beaucoup le travail de Louise Bertin, lui reproche dans la *Gazette musicale* de ne pas assez céder à la régularité musicale, ne serait-ce déjà que pour faciliter le travail de ses chanteurs :

Je pense 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

²² Antonio LOPEZ, *La Gazette des salons*, 20 novembre 1836.

²³ Frédéric SOULIÉ, *La Presse*, 21 novembre 1836.

²⁴ P., *Le Moniteur universel*, 21 novembre 1836.

sept mesures, au lieu de deux, quatre ou huit. Mais il y a des occasions où la carrure (ou mieux encore la symétrie) est absolument nécessaire²⁵.

Cependant, plusieurs critiques, s'ils condamnent les abus, louent l'effort de contrastes, de changement. Le *Journal des débats* note que « tout ce drame est rempli de ces contrastes dont l'effet est tout puissant²⁶ », tandis que *La Quotidienne* affirme :

L'opéra de *La Esmeralda* est rempli de mélodies originales, énergiques et gracieuses, qui n'ont que le défaut d'être jetées trop brusquement dans le chant, sans être suffisamment amenées ou assez habilement développées : c'est du reste un défaut que l'on a souvent reproché à Mozart²⁷.

Que ce soit en termes péjoratifs ou laudatifs, la presse s'entend en tous cas sur le fait que cet opéra cultive l'inhabituel et l'« inouï ».

Cela peut être visible dans le décalage : le fait d'utiliser des formes musicales attendues dans un contexte qui leur est normalement défendu. La *Gazette des salons* s'intéresse par exemple à la scène trois du dernier acte, où chante Frolo à l'approche du dénouement fatal :

Ce chant est une mesure à 6-8 qui ressemble à une valse précipitée ou à un galop. Est-ce ainsi que l'on doit rythmer une solennité fatale ? [...] Dès qu'en poésie un événement est sinistre, la musique doit être solennelle²⁸.

Dans sa musique, Louise Bertin montre la complexité de l'œuvre hugolienne, et se refuse aux clichés et aux lieux communs. Toujours dans la *Gazette des salons*, Antonio Lopez analyse :

« D'amour et de douleur tu me vois palpitant » La musique est d'une inflexion douloureuse sur le mot amour et d'un sentiment tendre sur le mot douleur [...] un véritable contresens avec les paroles²⁹.

Contrairement à ce que pense l'auteur de l'article, Louise a justement la finesse de comprendre que l'amour de Frolo lui est douloureux et que sa douleur même, causée par l'amour, lui est une paradoxale douceur.

Le *Moniteur universel* remarque, lui, que dans l'acte II, le chœur a des « témérités d'une harmonie capricieuse, bizarre³⁰ ». Avec Louise Bertin se

²⁵ Hector BERLIOZ, *Revue et Gazette musicale*, 20 novembre 1836.

²⁶ Jules JANIN, *Journal des débats*, 17 novembre 1836.

²⁷ *La Quotidienne*, J-T., 17 novembre 1836.

²⁸ *La Gazette des Salons*, Antonio Lopez, 27 novembre 1836.

²⁹ Antonio LOPEZ, *La Gazette des salons*, 20 novembre 1836.

³⁰ P., *Le Moniteur universel*, 21 novembre 1836.

préfigure ce qui sera l'ère de l'inquiétude : du bizarre, de l'inattendu, naissent la beauté et la profondeur artistique, comme le souligne le critique de *L'Artiste* :

C'était pour nous une étude intéressante et curieuse [...] Nous avons même été quelquefois frappés par des effets d'une nouveauté absolue et sans aucun précédent de ce que nous avons entendu jusqu'à ce jour, entre autres exemples nous citerons ce passage de l'introduction dont les notes détachées dans les voix de femmes, liées dans celles des hommes, sont accompagnées par un trait rapide et chromatique dans les flûtes³¹.

Contre les règles classiques : ennoblissement de la « vulgarité » et vulgarité de la noblesse

Ici comme dans tous ses drames, Hugo se heurte à la vision classique de ce que doit être le théâtre, en particulier par rapport aux bienséances. L'opéra doit représenter le *beau* sur scène et non le bas peuple.

C'est pourtant sur les gueux de la cour des miracles que s'ouvre l'opéra (on reprochera d'ailleurs à Louise Bertin une introduction trop solennelle pour annoncer cette horde vulgaire) : ces « tableaux indignes de notre Académie Royale de Musique³² » choquent ! Certaines choses peuvent être représentées dans un roman, mais pas sur scène : le jeu vivant les rend trop agressives. Selon Louis Viardot, critique du *Siècle*, elles sont

fort déplacées sur un théâtre où les objets se montrent aux sens, où l'on vient chercher des émotions douces et paisibles. [...] Quel plaisir peut donner la vue d'une foule impure, ignoble, dégradée, couverte de haillons, étayant des plaies, glorifiant des vices ? Ces misères, hélas sont de tous les temps³³.

On voit bien là l'opposition latente entre le théâtre classique, traitant de figures nobles dans un temps d'antique grandeur, et ce qui depuis le drame bourgeois ne cesse de s'amplifier : l'entrée du réel dans les arts, l'entrée en scène de la bourgeoisie, mais surtout avec Victor Hugo celle du grotesque, vile populace ou peuple sublimé.

En sens inverse, avec beaucoup moins de verve toutefois que dans le roman, où Phœbus est ignare et borné, Hugo tourne en ridicule la noblesse. La *Gazette des salons* s'insurge de la scène prosaïque de taverne, précédant le rendez-vous :

³¹ *L'Artiste*, t. 12, 1836.

³² P., *Le Moniteur universel*, 21 novembre 1836.

³³ Louis VIARDOT, *Le Siècle*, 18 novembre 1836.

Nous trouvons des expressions bien triviales dans la première scène [de l'acte III] et, n'en déplaît à Monsieur Victor Hugo, ce n'est point dans la bouche de Gentilshommes illustres comme MM. De Châteaupers, de Morlaix, de Chevreuse et autres que l'on doit entendre, même dans une taverne, des mots aussi communs, tels que ceux de *soudard*, de *drille* etc. Ces locutions seraient bonnes tout au plus dans la bouche des truands³⁴.

On reproche en fait à Hugo le mélange des genres, l'alliance des contraires, la dissolution des normes figées, comme le montre la prétériorité du *Siècle* :

ce n'est point ici le moment d'examiner une poétique nouvelle, de traiter la question du grotesque accolé au sublime et de nous élever contre une dépravation du goût dans les arts³⁵.

Critique des défenseurs de la poétique classique, auxquels le *Figaro*, qui y souscrit, répond ironiquement : « on a reproché souvent à M. Hugo d'être peu fidèle aux règles d'Aristote, cependant il y a dans ses drames *unité* de mauvais lieu³⁶. »

Ce que mon analyse peut jusqu'à présent ne pas avoir permis de se figurer, c'est la violence de la cabale qui s'est mise en place contre cet opéra. Je n'ai en effet, pas abordé le caractère politique de la polémique qui l'entoure, car elle est hélas souvent bien éloignée de toute considération réellement artistique. Cependant il ne faudrait pas la sous-estimer, car elle contribue fortement à la bataille, comme au temps d'*Hernani*.

De ce fait, ainsi que le remarque le *Journal des débats*, « cette fois toutes les traditions de l'opéra sont changées³⁷ ». Alors que la première décide habituellement du succès ou de l'échec d'une œuvre, ici chaque représentation est une bataille. Jules Janin relate la dernière représentation intégrale de l'opéra :

Tout était dit quand soudain de furibondes clameurs s'élèvent de diverses parties de la salle, des cris « à bas la toile ! » [...] Bref la fureur augmente, les acteurs se troublent, M^{lle} Falcon s'enfuit, la toile tombe³⁸.

Le Figaro résume bien la situation : « La scène a écouté hurler la salle³⁹. »

Le rapprochement avec *Hernani* est souvent fait dans la presse de l'époque, par exemple par le critique des *Débats* :

³⁴ Antonio LOPEZ, *Gazette des salons*, 27 novembre 1836.

³⁵ Louis VIARDOT, *Le Siècle*, 18 novembre 1836.

³⁶ *Figaro*, 23 novembre 1836.

³⁷ Jules JANIN, *Journal des débats*, 21 novembre 1836.

³⁸ Jules JANIN, *Journal des débats*, 19 décembre 1836.

³⁹ *Figaro*, 21 décembre 1836.

M^{lle} Falcon voudra-t-elle se souvenir que M^{lle} Mars, cet illustre et inimitable modèle, à peu près dans les mêmes circonstances et en butte aux mêmes clameurs, forte de l'assentiment du public, de sa propre confiance et de son dévouement à l'œuvre insultée a enfin réduit au silence et à l'admiration un parterre déchaîné, à force d'énergie, de talent et de volonté⁴⁰ ?

La question religieuse : une remise en cause du sens et du rôle profond de l'opéra

Il me reste à traiter de ce qui fit le plus bondir une certaine catégorie de la presse (et applaudir une autre, mais beaucoup moins nombreuse) : le prêtre sur scène. Bien que la censure ait exigé que Frollo ne fût pas présenté comme prêtre, ce à quoi Hugo a dû se plier, lors des représentations, pour ne pas priver Louise Bertin du fruit de son labeur, le personnage reste toujours dans l'esprit des spectateurs l'archidiacre tourmenté du roman (à plus forte raison quand ils prennent connaissance du livret où Hugo n'a pas tenu compte de la censure et quand un chanteur « oublie » d'effectuer les changements requis)...

Il y a deux choses qui sont reprochées. Tout d'abord, l'indécence. Par exemple le critique du *Voleur* s'exclame :

Il y a plus que de l'indulgence de la part de la censure à laisser passer sur un théâtre royal un personnage aussi inconvenant⁴¹.

Tandis que Antonio Lopez dans la *Gazette des Salons* s'offusque :

Sous le rapport de la morale et des mœurs, nous blâmons et désapprouvons hautement le ressort principal dont il s'est servi dans son libretto, bien que conforme à son roman *Notre-Dame de Paris* ; rien n'est plus immoral à nos yeux que de représenter dans toutes ses phases l'amour impudique d'un prêtre dont on traîne les turpitudes pendant quatre grands actes⁴².

Il condamne également « l'influence satanique des passions dévergondées⁴³ ».

Mais c'est aussi la musique religieuse qui s'échappe de la cathédrale au dernier acte qui scandalise. Chacune doit rester à sa place : la musique profane (mais respectueuse !) à l'Opéra, la musique sacrée dans les églises ! Parmi les nombreux exemples de critiques développant un sentiment outragé, notons celle du *Moniteur universel* : « On livre sans pudeur au jeu de la scène les augustes cérémonies de la religion, de l'église », ce qui constitue une

⁴⁰ Jules JANIN, *Journal des débats*, 19 décembre 1836.

⁴¹ *Le Voleur*, 20 novembre 1836.

⁴² Antonio LOPEZ, *Gazette des salons*, 20 novembre 1836.

⁴³ Antonio LOPEZ, *Gazette des salons*, 20 novembre 1836.

« inconvenance sauvage⁴⁴ », ou encore *La Gazette de France* qui reproche « des scènes de débauche, la parodie des offices sacrés⁴⁵ ». Enfin, *La Quotidienne* affirme :

Des chants religieux, beaucoup trop religieux, nous devons le dire, se font entendre [...] *Fatalité !* est le cri qu'exhale le coupable Frolo, et que répète le peuple avec terreur. Nous croyons, nous, que le mot *Providence !* eût mieux terminé la pièce et satisfait des consciences, souvent blessées pendant la représentation par l'audace du sujet et la hardiesse du spectacle⁴⁶.

Nombreux sont les critiques qui laissent ainsi entendre que s'ils avaient écrit eux-mêmes l'opéra, il aurait été un franc succès...

Des journaux républicains, au contraire, sont ravis, d'autant plus que c'est la fille de l'orléaniste directeur du *Journal des débats* qui est à l'origine de la mise en scène d'un prêtre dépravé. *La Presse* exulte :

La Esmeralda est une conquête qu'eussent vainement tentée les jeunes audacieux qui ont fait tant de fois rougir les vénérables pudeurs [...] Dieu soit béni, ce n'est pas nous, jeune et impudique littérature, si rudement flagellée par la chaste discipline du Saint Journal ; ce n'est pas nous qui avons livré à la curiosité avide du public ce honteux spectacle⁴⁷.

Dans le *Journal des débats* justement, Janin s'en prend violemment aux détracteurs dévots de *La Esmeralda*. Il ironise :

Peu s'en faut que M^{lle} Bertin ne soit Marat ou Robespierre [...]. Quand les poètes grecs au milieu des douleurs héroïques qu'ils racontaient à la Grèce assemblée, faisaient descendre le dieu de son nuage, il n'y avait pas derrière eux un feuilleton dévot pour crier – à la parodie⁴⁸ !

Or la référence aux grands tragiques de l'antiquité montre bien qu'au centre de ce débat moral se joue la question du rôle du poète et de sa place dans la société. Pour *la Quotidienne*, il est clair que c'est au poète « qu'appartient la noble mission de protéger les croyances religieuses⁴⁹ ». Il devrait donc renoncer à certains sujets au profit d'autres :

le public ne voit que ce qu'on lui montre : un homme revêtu de toute la majesté du sacerdoce, poussé au dernier degré de la perversité et sous

⁴⁴ P., *Le Moniteur Universel*, 21 novembre 1836.

⁴⁵ *Gazette de France*, 17 novembre 1836.

⁴⁶ J.-T., *La Quotidienne*, 17 novembre 1836.

⁴⁷ Frédéric SOULIÉ, *La Presse*, 21 novembre 1836.

⁴⁸ Jules JANIN, *Journal des débats*, 21 novembre 1836.

⁴⁹ J.-T., *La Quotidienne*, 17 novembre 1836.

l'empire des passions les plus coupables et les plus honteuses [...]. Il est temps que le théâtre rentre dans le vaste domaine de la fiction, du merveilleux [...] qu'il nous montre la cour brillante de nos rois et qu'il chante les hauts faits de nos preux⁵⁰.

Le critique propose ensuite des livrets sur François I^{er}, Jeanne d'Arc, ou encore Roland...

À la question du rôle de l'artiste, Victor Hugo et Louise Bertin donnent une réponse d'une grande modernité. Ils choisissent l'un et l'autre d'étonner, de déstabiliser pour offrir au public non le spectacle charmant et rassurant qui le berce, mais la possibilité de découvrir des territoires nouveaux, de vivre des expériences nouvelles. C'est ce qu'a compris le critique de *L'Artiste* :

L'étrangeté de cette harmonie sauvage [qu'offre *la Esmeralda*] nous [...] a montré la puissance de la musique qui sait peindre jusqu'à l'inconnu⁵¹.

Conclusion

La Esmeralda s'inscrit, on le voit, dans la perspective tracée par la préface de Hugo pour *Cromwell* : celle d'une création moderne où se mêlent le grotesque et le sublime, où le difforme même a sa place, qui n'occulte pas les infirmités et les laideurs, qui confronte la Belle et la Bête.

Dès la naissance du projet, en 1831, Nestor Roqueplan le présente comme devant intéresser « ceux qui dans les arts veulent absolument du nouveau⁵² ». Et après la création, les voix les plus compétentes constatent cette nouveauté dans la partition : « partout nous y avons trouvé de beaux motifs et souvent des motifs de la plus grande originalité », note Joseph Mainzer dans *Le National*⁵³. Il souligne « l'extrême originalité du rythme » de l'air de Quasimodo ; « une *invention* musicale des plus remarquables⁵⁴ », renchérit Berlioz dans une lettre à sa sœur Adèle, où il n'est tenu à aucune diplomatie.

Le témoignage de Castil-Blaze est aussi à mettre au crédit de la personnalité de la compositrice :

tout ce qu'elle a fait entendre est vraiment d'elle pour le fond et pour la forme ; je puis l'affirmer hautement, moi qui l'ai vue travailler, moi qui l'ai vue commencer, suivre et terminer plusieurs morceaux ; moi qui lui ai

⁵⁰ J-T, *La Quotidienne*, 21 novembre 1836.

⁵¹ *L'Artiste*, t. 12, 1836.

⁵² *Le Figaro*, 12 décembre 1831.

⁵³ 16 novembre 1836.

⁵⁴ 22 décembre 1836, *Correspondance générale* établie sous la direction de Pierre CITRON, t. 2, texte établi par Frédéric ROBERT, Paris : Flammarion, 1975, p. 319.

donné parfois les conseils qu'elle m'a demandés, et qu'elle n'a jamais suivis⁵⁵.

Bibliographie :

Esmeralda, opéra en quatre actes, paroles de Victor Hugo, musique de M^{lle} Louise Bertin, avec accompagnement de piano par F. Listz, Paris : Troupenas [1838 ; réimpression : Musik-Édition Lucie Galland, 2009]

La Esmeralda dans les Œuvres de Victor Hugo :

Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. V, Paris : le Club Français du livre, 1967.

Victor HUGO, *Œuvres complètes, Théâtre I*, collection Bouquins, Paris : Robert Laffont, 1985.

La source du livret :

Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, collection Classiques de Poche, Paris : Librairie Générale Française, 1997.

Documents sur la genèse de l'opéra :

Victor HUGO, *Correspondance familiale et écrits intimes*, t. II, collection Bouquins, Paris : Robert Laffont, 1991.

Souvenirs des représentations :

Adèle HUGO, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, dans *Œuvres complètes* de Victor Hugo, t. V, Paris : le Club Français du livre, 1967.

Articles de 1836 (par ordre alphabétique des périodiques) :

L'Artiste, tome XII, 1836, p. 213-215, p. 233.

A., *Le Constitutionnel*, 16 novembre 1836, p. 1-3.

A., *Le Constitutionnel*, 29 novembre 1836, p. 1-2.

Le Corsaire, 16 novembre 1836, p. 1-2.

Le Corsaire, 17 novembre 1836, p. 1-2.

Figaro, 13 novembre 1836, p. 1-2.

Figaro, 16 novembre 1836, p. 2.

Figaro, 18 novembre 1836, p. 2.

Figaro, 21 novembre 1836, p. 2-3.

⁵⁵ *Revue de Paris*, 1836, p. 213-214.

Figaro, 22 novembre 1836, p. 2-3.

Figaro, 23 novembre 1836, p. 1.

Figaro, 21 décembre 1836, p. 1.

Antonio LOPEZ, *La Gazette des salons*, 20 novembre 1836, p. 305-312.

Antonio Lopez, *La Gazette des salons*, 27 novembre 1836, p. 321-328.

Journal des Beaux-Arts, 20 novembre 1836, p. 283-285.

Jules JANIN, *Journal des débats*, 17 novembre 1836, p. 1-3.

Jules JANIN, *Journal des débats*, 21 novembre 1836, p. 1-3.

Jules JANIN, *Journal des débats*, 19 décembre 1836, p. 1-3.

Le Ménestrel, 20 novembre 1836, p. 1-2.

Le Moniteur Universel, 15 novembre 1836, p. 2.

P., *Le Moniteur Universel*, 21 novembre 1836, p. 4.

Frédéric SOULIÉ, *La Presse*, 14 novembre 1836, p. 1-2.

Frédéric SOULIÉ, *La Presse*, 21 novembre 1836, p. 1-2.

J-T, *La Quotidienne*, 17 novembre 1836, p. 1-3.

J-T, *La Quotidienne*, 21 novembre 1836, p. 1-2.

Henri BLAZE DE BURY, « De la musique des Femmes. M^{lle} Louise Bertin », *La Revue des deux mondes*, 1836, n° 4, p. 611-625,

Hector BERLIOZ, *Revue et Gazette Musicale*, 20 novembre 1836, p. 409-411.

Louis VIARDOT, *Le Siècle*, 16 novembre 1836, p. 1-2.

Louis VIARDOT, *Le Siècle*, 18 novembre 1836, p. 1-3.

Le Voleur, 31 juillet 1836, p. 671.

Le Voleur, 20 novembre 1836, p. 1022-1023.

*Contributions critiques (dans l'ordre chronologique de leur
publication) :*

Arnaud LASTER, « *La Esmeralda*, Présentation », Victor HUGO, *Œuvres complètes*, tome V, Paris : le Club Français du livre, 1967, p. 487-491.

Arnaud LASTER, « *La Esmeralda*, Notice et notes », Victor HUGO, *Œuvres complètes, Théâtre I*, collection Bouquins, Paris : Robert Laffont, 1985, p. 1459-1471.

Denise Lynn BONEAU, *Louise Bertin and opera in Paris in the 1820s and 1830s*, Ph.D., University of Chicago, 1989.

Danièle GASIGLIA-LASTER, « Victor Hugo, librettiste de Louise Bertin : *La Esmeralda* », *Victor Hugo l'homme océan*, catalogue de l'exposition à la Bibliothèque Nationale de France, sous la direction de Marie-Laure PRÉVOST, Paris : Bibliothèque nationale : Seuil, 2002, p. 67-69.

Arnaud LASTER, « Hugo et l'Opéra », *Hugo à l'Opéra, L'Avant-scène Opéra*, n° 208, Premières Loges : mai-juin 2002, p. 6-15

Françoise TILLARD, « Louise Bertin : *La Esmeralda* (1836) », *Hugo à l'opéra, L'Avant-scène Opéra*, n° 208, Premières Loges : mai-juin 2002, p. 20-25.

Danièle GASIGLIA-LASTER, « *La Esmeralda* de Louise Bertin à Besançon : Entretien avec Françoise Tillard », *L'Écho Hugo* n° 2, 2002, p. 29-39 en ligne :

<http://victor-hugo.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/12/LEcho-Hugo-n°-2.pdf>

Arnaud LASTER, « *La Esmeralda* [...] à la Maison de Chateaubriand », *L'Écho Hugo* n° 5, 2005, p. 78-79, en ligne :

<http://victor-hugo.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/12/LEcho-Hugo-n°5.pdf>

Arnaud LASTER, « *La Esmeralda* au Festival de Radio-France à Montpellier », *L'Écho Hugo* n° 8, 2008-2009, p. 105-110, en ligne :

<http://victor-hugo.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/12/Echo-Hugo-8-premierepartie.pdf>

© Lise RÉGNIER et Arnaud LASTER