



CINQ-MARS

SORT DE L'OMBRE

Créé à l'Opéra-Comique, le 5 avril 1877, l'antépénultième opéra représenté de Gounod n'a jamais connu les faveurs de Faust, Mireille ou Roméo et Juliette. Tombé dans un quasi-oubli depuis plus d'un siècle, il ressuscite aujourd'hui, grâce aux efforts de l'infatigable Palazzetto Bru Zane-Centre de musique romantique française, sous la forme d'une version de concert, donnée successivement au Prinzregententheater de Munich, le 25 janvier, au Theater an der Wien, le 27, et enfin à l'Opéra Royal de Versailles, le 29. La distribution est luxueuse, emmenée par Charles Castronovo, Véronique Gens et Tassis Christoyannis, avec Ulf Schirmer au pupitre de l'excellent Münchner Rundfunkorchester.

Faust, au sein de la production lyrique de Gounod, c'est l'arbre qui cache la forêt. S'il ne fait pas d'ombre à *Romeo et Juliette*, s'il laisse toujours passer les rayons solaires de *Mireille*, admire ou vilipende, *Faust* reste la référence. Vite monte au firmament, il a, d'un coup d'aile, fait oublier *Sapho* qui, en 1851, ouvrit à Gounod les portes de l'Opéra de Paris grâce à la protection de Pauline Viardot, créatrice du rôle-titre. De même que *La Nonne sanglante* (1854), sur un livret fantastique d'Eugène Scribe, qui n'a pas réussi non plus à s'imposer. Malgré leurs qualités, ce n'étaient là que des galops d'essai pour Gounod, rêvant d'écrire un *Faust* dont il accumulait les esquisses depuis quinze ans. En vain, car les directeurs des théâtres parisiens ne voyaient pas à cet ancien séminariste un avenir de compositeur lyrique. C'est avec *Le Médecin malgré lui* qu'il allait faire ses preuves, en 1858, sur une scène marginale, le Théâtre-Lyrique dont le directeur, Leon Carvalho, menait une politique artistique plus aventureuse que celles de l'Opéra et

de l'Opéra-Comique. Cette adaptation de la comédie de Molière lui fit, en outre, rencontrer des librettistes libérés des stéréotypes de la poésie d'opéra : Jules Barbier et Michel Carré, qui allaient devenir ses collaborateurs privilégiés. L'année suivante, avec eux, et toujours au Théâtre-Lyrique, il eut enfin le feu vert pour son *Faust*, dont le succès ne cessa de croître. Suivirent, sur cette même scène, *Phélon et Baucis* et *La Colombe* (1860), *Mireille* (1864) et, surtout, *Romeo et Juliette* dont le triomphe immédiat, en 1867, fit oublier l'échec de *La Reine de Saba* à l'Opéra, cinq ans plus tôt.

UN OPÉRA TRÈS ATTENDU

Fort de la position qu'il avait acquise, Gounod s'attela à deux grands sujets empreints de métaphysique : *Françoise de Rimini* dont il voulait arracher les héros à l'Enfer (et qu'il abandonna chemin faisant), puis *Polyeucte*, d'après la tragédie de Corneille, commence en 1869 et dont la création se fit attendre jusqu'en 1878. Ce long silence, tandis que *Faust*, transféré à l'Opéra, fai-

sait des recettes considérables attisait la curiosité du public. Mais il ne voyait rien venir. Aussi quand, en septembre 1876, Leon Carvalho (qui avait présidé à la naissance de *Faust*, *Mireille* et *Romeo et Juliette* au Théâtre-Lyrique) accéda à la direction de l'Opéra-Comique, il se tourna vers son ami Gounod, sachant qu'une œuvre nouvelle remplirait sa salle en attendant que *Polyeucte* paraisse à l'Opéra. Il ne se trompa pas, puisqu'il ne reçut pas moins de dix mille demandes pour la première représentation de *Cinq Mars*, le 5 avril 1877.

La distribution n'avait pourtant rien d'exceptionnel. Elle réunissait notamment, côté hommes : M. Stéphane, un ténor qui accepta un rôle de baryton élevé (*De Thou*), une étoile montante, le ténor Étienne Dereims (*Cinq-Mars*), et une vraie basse profonde, Alfred-Auguste Giraudet (*le Père Joseph*). Côté femmes : une débutante, Mlle Chevrier (*Marie de Gonzague*), Mme Franck-Duvernoy (*Marion Delorme*), plus confirmée, la charmante Mme Perier (*Ninon de l'Enclos*), et Mlle Levv (*le Berger*).

PRIX DE L'ABONNEMENT

Paris et départements.
Un an 22 fr. »
Six mois 11 fr. 50
Trois mois 6 fr. »
Etranger, le port en sus
suivant les tarifs.

40 CENTIMES LE NUMÉRO
PARIS ET DÉPARTEMENTS
Les abonnements partent du 1^{er} & du 16 de chaque mois.

LA COLLECTION DU JOURNAL

jusqu'à ce jour
35 BEAUX VOLUMES
Contenant environ 14,500 gravures
Broché 305 fr. »
Relié 392 fr. »
Expédition franco.



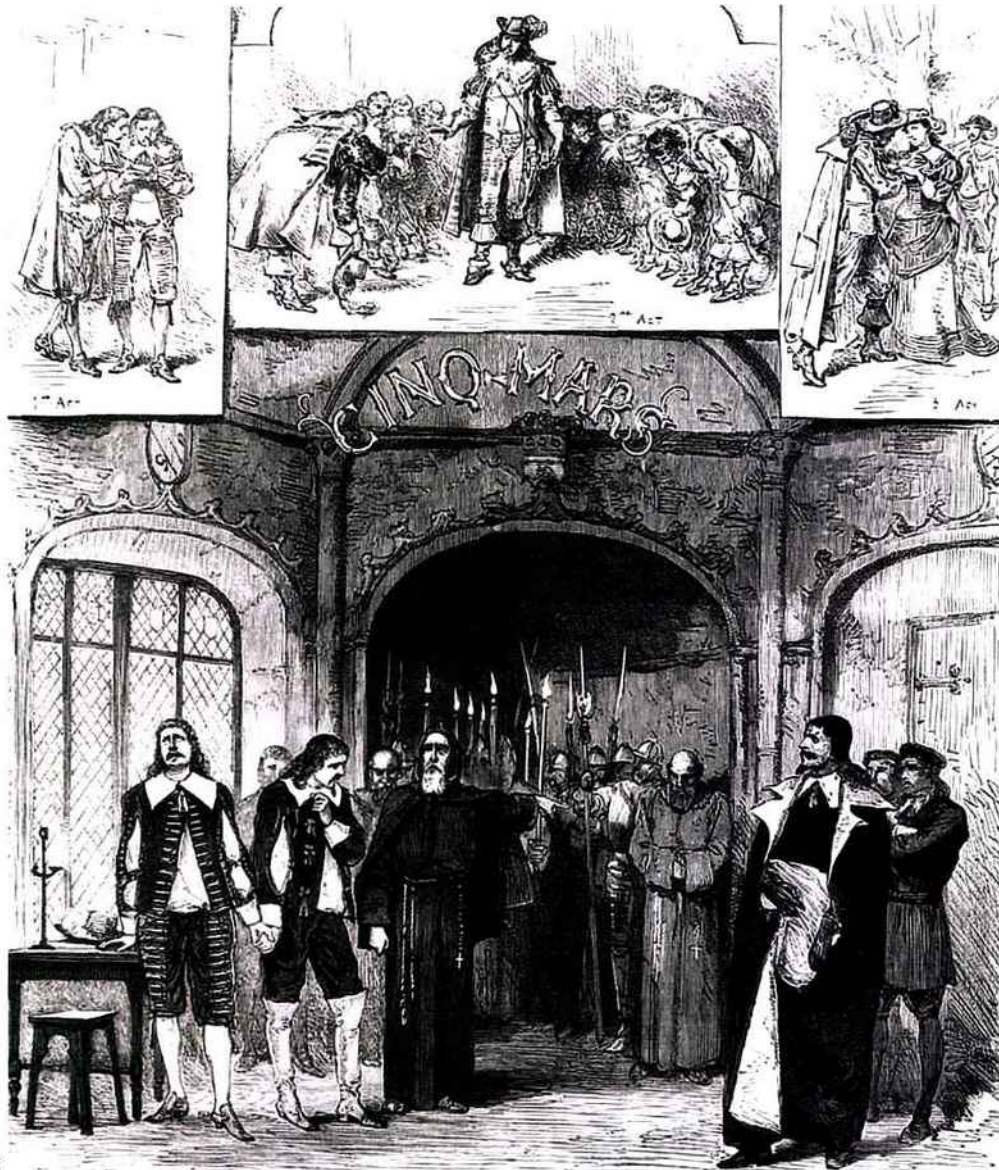
Calmann Lévy, éditeur.
Ancienne Maison Michel Lévy frères,
rue Auber, 3, place de l'Opéra.
Toutes les lettres doivent être affranchies.

20^e Année. — N° 1151 — 14 Avril 1877
LE JOURNAL PARAIT TOUS LES SAMEDIS
TB. DE LANGRAC, Rédacteur en chef

Rédaction et administration :
Rue Auber, n° 3, place de l'Opéra.
Vente au numéro et abonnements :
à la Librairie Nouvelle, boulevard des Italiens, 15.



THEATRE DE L'OPERA-COMIQUE. — CINQ-MARS, drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux, de MM. PAUL POISSON et LOUI GALLEY,
musique de M. CHARLES GOENOU. Quatrième tableau. — Voir le Courrier des Théâtres.



Les costumes, dont l'authenticité même rebuta une partie du public, avaient été copiés sur des gravures d'époque, issues de la collection du peintre Gerome. Les décors étaient signés des plus grands noms : Rubé, Chaperon, Lavastre et Carpezat. Le directeur Carvalho dit avoir fait cent mille francs de frais, la même somme considérable que Léon Grus offrit au compositeur pour éditer sa partition. Charles Lamoureux conduisit un orchestre augmenté d'une douzaine de cordes, mais comme il se brouilla avec Carvalho au bout d'un mois, Gounod eut le plaisir de diriger son œuvre lui-même, jusqu'au 21 mai.

QUALITÉS DE DESSIN ET DE CARACTÈRE

On ignore qui choisit le sujet et à quelle date Gounod se mit au travail. Jete sur le papier en trois mois, *Cinq Mars* fut achevé début janvier 1877. Le roman d'Alfred de Vigny (publié en 1826) avait déjà inspiré un livret d'opéra à

Saint-Georges, qui l'avait soumis à Meyerbeer en 1837, sans succès. *Le Figaro* du 17 novembre 1864 avait signalé que Gounod projetait de composer un *Cinq Mars* et *De Thou*, sans doute sur ce livret de Saint-Georges, mais le compositeur ne donna pas suite et dira avoir transmis la pièce à Bizet, qui n'en fit rien.

La nouvelle adaptation de Paul Pourson, habilement versifiée par Louis Gaillet, dut lui sembler meilleure. « J'ai dans le sujet que je traite, en ce moment l'occasion de produire certains qualités de dessin et de caractère qui sont proprement du ressort de la musique dramatique », écrivit-il à sa femme le 4 décembre 1876.

TOUCHES NEOCLASSIQUES

Le ton de comédie sur lequel le drame va se détacher peu à peu, rappelle assez celui du *Médecin malgré lui* ou du *Roi l'a dit* de Delibes (1873) : ainsi, le chœur ironique des courtisanes au lever du rideau (« *A la Cour vous allez paraître* »), puis celui obséquieux des solliciteurs à l'acte II

(« *Ah ! Monsieur le Grand Esquier* »). Plus archaisante, la chanson avec chœur de Fontrailles (« *On ne verra plus dans Paris* ») à la saveur d'un vieil air de cour et la mélancolie du mode mineur. Le « Divertissement » chez Manon Delorme, est d'un néoclassicisme très fin, avec son menuet introduit, son ballet allégorique de la carte de Tendre et l'adorable sonnet du Berger (« *De vos traits mon âme est navrée* ») ajouté lors des répétitions et cousin du fabliau (« *Je portais dans une cage* ») du *Médecin malgré lui*.

L'air de Manon, détaillant les routes de Tendre avec cette grâce caressante et ces petites irrégularités dictées par les respirations du texte dont Gounod a le secret, comporte des vocalises qui rappellent celles des rôles légers conçus pour la voix de Caroline Miolan-Carvalho, Baucis et Sylvie de *La Colombe*. En contrepoint à ces touches néoclassiques, qui comme plus tard dans *Manon* de Massenet, plantent le décor, les deux actes initiaux offrent des pages où Gounod s'exprime sans l'intermédiaire du pastiche.

L'ARGUMENT

Acte I. À Paris, sous le règne de Louis XIII. Cinq-Mars, jeune marquis fraîchement arrivé à la Cour, avoue à son ami De Thou qu'il aime sans espoir Marie de Gonzague. Les deux hommes cherchent à lire leur avenir en ouvrant au hasard un livre sur les martyrs chrétiens. Le Père Joseph, éminence grise du cardinal de Richelieu, vient ordonner à Cinq-Mars de rejoindre le Roi et de préparer Marie, qui l'accompagne, à monter sur le trône de Pologne. Restée seule, la jeune femme exprime sa douleur. Lorsque Cinq-Mars revient, il ose lui dévoiler un amour qu'il découvre partagé. Ils se jurent fidélité.

Acte II. Dans les appartements du Roi à Saint-Germain, au milieu d'une foule de solliciteurs, Marion Delorme et Ninon de l'Enclos, menacées d'exil, viennent trouver Cinq-Mars, devenu Grand Écuyer, pour qu'il intercède en leur faveur. Quand tous se sont retirés, Cinq-Mars et Marie bravent les menaces du Père Joseph. Lors d'une fête chez Marion (deuxième tableau : « Divertissement » et ballet), une conjuration se trame pour renverser Richelieu. Cinq-Mars espère prendre sa place et être digne ainsi d'épouser Marie. « *Sauvons le Roi, sauvons la Noblesse et la France ! Délivrons le Trône et l'Autel !* », clament les conjurés.

Acte III. Dans une chapelle, près du rendez-vous de chasse du Roi, De Thou et les conjurés doivent être témoins des fiançailles de Cinq-Mars avec Marie. Le Père Joseph, qui les a espionnés, savoure d'avance la vengeance de Richelieu et, prenant Marie à part, parvient à la convaincre que Cinq-Mars, dont les plans sont découverts, n'échappera à l'échafaud que si elle rompt avec lui pour devenir reine de Pologne. Elle refuse d'abord, puis finit par donner son consentement.

Acte IV. Condamné à mort avec De Thou, Cinq-Mars n'est affligé que par la trahison de Marie. La jeune femme survient, se justifie et assure qu'on les délivrera au matin. Mais, avant l'aube, on vient conduire Cinq-Mars et De Thou au supplice.

G. C.

MAÎTRISE DE LA FORME

Le Prélude qui frappa, à la création, par sa sombre concision annonciatrice du dénouement tragique, fut étoffé (pour la reprise en novembre 1877) par l'insertion d'une section centrale agitée, empruntant au duo du dernier acte ; il n'est pas sûr qu'il y ait gagné. Le premier morceau vraiment remarquable est un chœur d'hommes à quatre voix (« *Allez, par la nuit claire* »), joyau d'élégance harmonique et de légèreté, qui va toujours de l'avant. Vient ensuite la « Cantilène » de Marie (« *Nuit resplendissante* »), seul air resté célèbre de l'ouvrage et qui est, en effet, une des ces inspirations enveloppantes comme « *Sabul ! demeure chaste et pure* », dans *Faust* ou « *Ah ! lève-toi, soleil* », dans *Roméo et Juliette* : là aussi, les voix de l'orchestre « parlent ». Le duo dialogué entre Marie et Cinq-Mars (« *Faut-il donc oublier...* ») a quelque chose d'italien (Bellini), avec ces harmonies en tierces d'un caractère doucement désespéré, mais la tendresse des adieux du jeune homme est du plus pur Gounod.

Au deuxième acte, la « Cavatine » de Cinq-Mars (« *Quand vous m'avez dit un jour* »), peu saillante de dessin, sait être persuasive par la répétition de sa cellule initiale. De même, le trio avec le Père Joseph, dont le sombre emportement est proche de la strette du duo entre Vincent et Ourrias, dans *Mireille*. À l'issue du « Divertissement », le deuxième air de Marion (« *Parmi les fougers* ») est semé de vocalises capricieuses qui rappellent sans doute celles de Marguerite de Valois dans *Les Huguenots*, tandis que la « Conjuraison » qui suit n'a rien de commun avec celle de Meyerbeer : elle est plus ferme de style. Là comme ailleurs, on apprécie la maîtrise toute classique de la forme : c'est de la musique dramatique conçue comme de la musique pure ou, du moins, qui progresse par elle-même.

ÉVITER LES DÉBORDEMENTS SENTIMENTAUX

Le bref troisième acte est placé tout entier sous le signe de la « Chasse royale », dont le motif revient à plusieurs reprises. Mais ce n'est pas le cerf qui est aux abois, c'est Marie, aux prises avec le Père Joseph qui, au cours de la scène la plus dramatique de l'ouvrage, la réduit machiavéliquement à accepter la trahison. Cette scène est d'ailleurs précédée d'un air de basse dont les chromatismes s'enroulent, en glissant, comme les anneaux d'un serpent ; la voix descend, pour finir, jusqu'au contre-ré grave.

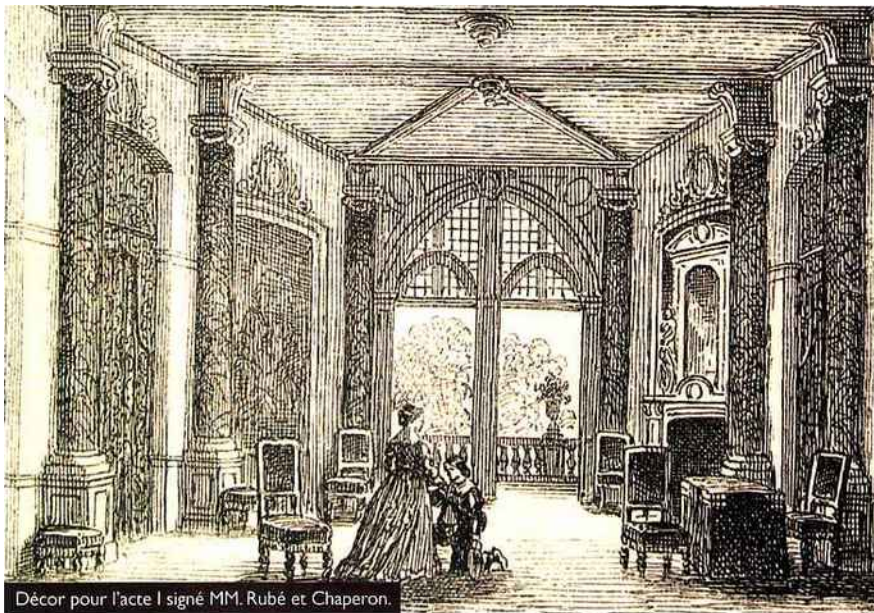
Le quatrième acte est court, lui aussi. Il contient plusieurs reiterations : les adieux de Cinq-Mars à la fin du I, le duo du II, la « Marche au supplice », déjà citée plusieurs fois, le récit du martyre des jeunes chrétiens. Seuls morceaux nouveaux : la « Cavatine » de Cinq-Mars (« *O cher et vivante image* »), assez développée et d'une sensibilité toute belcantiste — comme le duo du II dont le rappel sert d'ailleurs de point de départ — et un ultime duo entre Marie et son amant dont l'intérêt musical, assez mince, convenait peut-être à l'urgence de la situation.

C'est d'ailleurs l'aspect dramatique qui prime dans ce dernier acte, et qui culmine (dans la version originale de l'ouvrage, avec dialogues parlés) avec le mélodrame au cours duquel la sentence de mort est lue aux prisonniers : la déclamation en est assez précisément notée au-dessus de la « Marche au supplice » (cette « Marche » avait déjà été utilisée en mélodrame au II). Cinq-Mars et De Thou partent vers la mort en chantant un choral fervent, en évitant les débordements sentimentaux ou polutiques cet artifice conserve aux héros leur dignité.

UN ACCUEIL ASSEZ FAVORABLE

L'accueil de la critique, comme celui du public fut assez favorable, malgré la déception — plus ou moins avouée, de ne pas découvrir un nouveau *Romeo*. Répondant aux reproches qu'il avait pu entendre, Oscar Comettant soulignait, dans *Le Siècle* du 9 avril : « C'est le comble de l'art que cette unité souveraine et magistrale qui résulte d'une imagination si merveilleusement réglée, si indépendante dans sa force, qu'elle dédaigne l'emploi de l'imprévu, de l'étonnant, de l'excentrique pour ne se servir que de l'idée vraie, présentée sous la forme d'une rigoureuse logique et d'une honnête déduction ». Henri Moreno, dans *Le Ménestrel* du 8 avril avait souligné la grande variété de style rendue possible par le fait que ce sujet de « grand opéra » était traité dans le cadre plus souple de l'« opéra-comique », mais il faisait remarquer qu'au lieu des contrastes attendus, Gounod avait plus subtilement mis de l'élegance dans le drame, de l'esprit dans la passion. Ce qu'avait résumé Benedict Jouvin, dans *Le Figaro* du 7 avril en écrivant que la partition alliait « les qualités fortes aux accents suaves ».

Le compositeur lyrique Victorin Joncières fit l'éloge, dans *La Liberté* du 9 avril, de qualités qui n'étaient pas précisément les siennes : « La partition de M. Gounod est d'une grande limpidité, c'est évidemment de toutes ses œuvres la moins complexe. Il a sans doute cherché la grandeur dans la simplicité. Ajoutons qu'il l'a rencontrée souvent, et qu'il est arrivé à obtenir de grands effets avec une sobriété de procédés remarquable. Du reste, si l'idée est toujours simple, si la mélodie est constamment en dehors, il l'a entourée de toutes les séductions d'une instrumentation merveilleuse d'habileté, sonorité



Décor pour l'acte I signé MM. Rubé et Chaperon.



Décor pour l'acte III signé M. Lavastre jeune.

tantôt vaporeuse et poétique — tantôt puissante et passionnée ».

Dans le *Journal des débats* du 15 avril 1877 le compositeur Ernest Reyer écrit avec sa malice coutumière : « M. Gounod, s'il n'a mis que cinquante-neuf jours à écrire sa partition de *Cinq Mars*, n'a pas du regretter de n'y avoir pas employé plus de temps », avant de laisser entendre que les qualités du compositeur (« la pureté de son style, l'élegance de ses harmonies, la distinction des formules qui sont bien à lui [...] l'élevation, le charme de son inspiration, la puissance, le coloris, toutes les délicatesses, toutes les surprises ingénieuses de son instrumentation ») se retrouvaient toutes dans sa nouvelle œuvre à des degrés divers, et qu'il ne lui appartenait pas d'en juger comme on le fit tout pour un débutant.

MODIFICATIONS

Pour la reprise le 14 novembre 1877 outre l'amplification du Préluce et une orchestration plus généreuse de l'hymne final, Gounod remplaça les dialogues parlés et les mélodrames par des récitatifs, à l'acte III, il ajouta un « Cantabile » pour De Thou (« *Sur le flot qui vous entraîne* ») et inséra un grand quatuor avec chœur, avant la reprise conclusive (« *Hallah !* »). Le ballet, raccourci, fut modifié sans qu'on sache dans quelle mesure et, selon Louis Pagnier, le grand air à roulettes de Marion Delorme disparut. Le baryton Lucien Fugère, tout juste engagé, y fit ses débuts dans Fontarilles.

Le *Journal de musique* du 24 novembre attirait l'attention sur « les nouvelles paroles dans le

chœur de la "Conjuration" car, de l'avis des amis de l'auteur, l'expression "*le Trône et l'Autel*" était inconnue sous Louis XIII». On ne trouve nulle trace, sur les partitions, de ce changement. Les tensions étaient si vives, alors, entre républicains et royalistes qu'à en croire *Le Figaro* du 6 avril 1877, les choristes, renâclant à clamer, contre leurs convictions. «*Sauvons le Roi, sauvons la Noblesse et la France !*», n'y mirent de l'ardeur que quand Carvalho leur lança : «Figurez-vous que vous chantez *La Marseillaise !*» Anecdote invérifiable, naturellement.

DE L'AUTRE CÔTÉ DES ALPES

L'œuvre resta à l'affiche de l'Opéra-Comique jusqu'au 30 janvier 1878, au terme d'une soixantaine de représentations. Elle connut une carrière modeste en province (Gounod dirigea la première lyonnaise, le 1^{er} décembre 1877) et à l'étranger. L'abondance et la qualité des cordes, lors de la création à la Scala de Milan, le 19 janvier 1878, combla le compositeur. Il avait pourtant été décontenancé au premier abord : «Ce pays est inouï ; il n'y a pas de metteur en scène, il faut quasi faire tout moi-même : autrement on va comme on peut, et il faut voir cela ; c'est curieux», écrivit-il à sa femme, le 3 janvier, précisant, le 8 : «Mon ténor est indiciblement brute (...) en revanche, le baryton est une oie, et la Marion une grue. La Princesse [Marie] a une jolie voix et chante vraiment avec talent, mais elle aurait besoin que quelqu'un mit du bois dans son poêle ; si tant est qu'elle ait un poêle !»

La dernière répétition sembla plus prometteuse à Gounod : «Il y a [dans *Cinq-Mars*] des choses qu'on ne peut soupçonner à Paris et qui se révèlent absolument ici. Par exemple, la cantilène (...) dont l'orchestre a une sonorité ravissante d'atmosphère ; le duo des deux hommes (la lecture) ; le duo du P. Joseph et de Marie dans la forêt ; l'air du P. Joseph ; le nouveau morceau d'ensemble ; et le ballet qui n'est pas reconnaissable comme sonorité. La Marie de Gonzague a

une jolie voix et chante assez bien, le ténor a une voix et un certain sentiment : il dit fort bien ses deux cavatines mais il est bête comme un pot, il joue atrocement, et n'a pas l'air de soupçonner de quoi il est question ; il a l'air d'une brute. Le P. Joseph, lui, joue bien, et il a une belle voix, et il est intelligent. Le De Thou est stupide et cette expression est encore modérée ; le duo entre Marie et le P. Joseph prend, dans cet immense cadre de la Scala, je ne sais quel relief (...) que je ne lui ai pas encore vu.»

HÉSITATIONS

Toujours insatisfait de la conclusion de l'acte III, Gounod essaya à Milan une chute différente, «que je considère comme la plus dramatique de toutes maintenant surtout que j'en ai fait l'expérience : c'est celle d'un silence complet de Marie tremblante sous le regard du Père Joseph, et tendant la main à l'ambassadeur, pendant que la marche royale reprend à l'orchestre et accompagne le départ du cortège, sans aucune reprise de cet "*Hallah !*" qui non seulement n'a plus de sens, mais n'a pas le son de la situation», ainsi qu'il l'écrivit alors à sa femme. Il avait donc, semble-t-il, renoncé au quatuor ajouté pour la reprise, et peut-être vite rejeté. Sans être pour autant satisfait du résultat, puisque le piano-chant italien exclut le quatuor pour conclure sur l'«*Hallah !*» et qu'un manuscrit, conservé par ses descendants, comporte l'ébauche d'une nouvelle fin, qui excluait aussi le quatuor (dont les pages étaient arrachées) au profit d'un échange entre Marie et le Roi, à qui elle avouait son engagement avec Cinq-Mars...

Pour l'exécution concertante qu'on pourra découvrir à l'Opéra Royal de Versailles, avec un enregistrement à la clé, le choix du Palazzetto Bru Zane-Centre de musique romantique française s'est porté sur la seconde version, avec les récitatifs chantés et le grand final de l'acte III.

Gérard Condé