

DOSSIER DE PRESSE

Le Palazzetto Bru Zane et Les Brigands présentent

HERVÉ,
LES CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE

Tournée de 35 dates en France et en Italie pour la saison 2015-2016



**PALAZZETTO
BRU ZANE**
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE



CONTACT PRESSE

Opus 64 - Valérie Samuel
et Sophie Nicoly

+33 1 40 26 77 94

s.nicoloy@opus64.com

SOMMAIRE

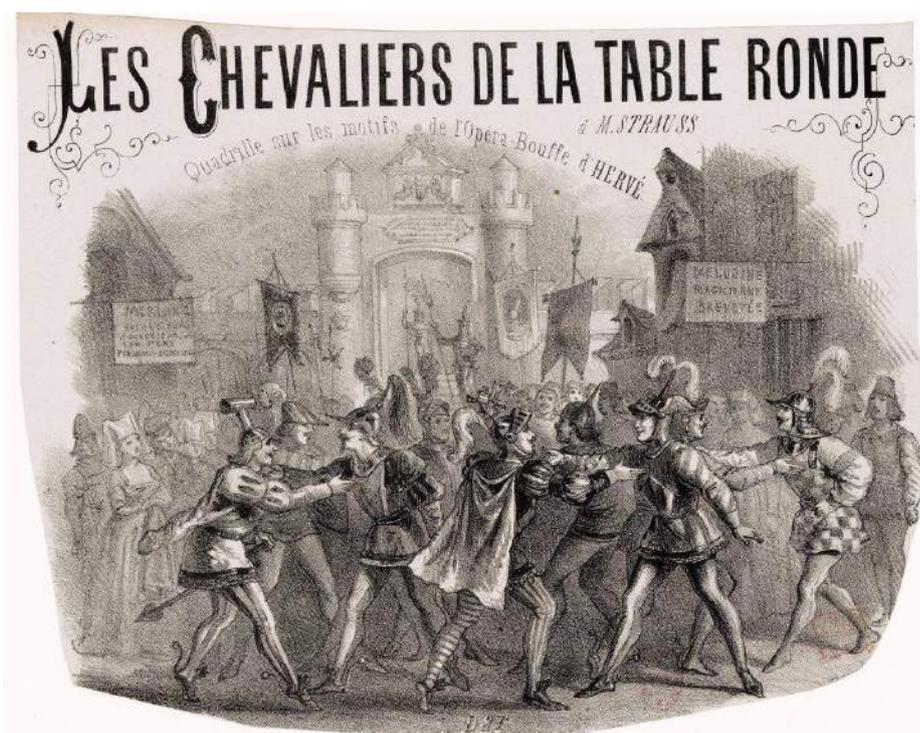
| | |
|--|-------|
| Pourquoi redécouvrir <i>Les Chevaliers de la Table ronde</i> ? | p. 3 |
| Calendrier de la tournée | p. 4 |
| Distribution | p. 5 |
| Qui est Hervé ? | p. 6 |
| Une lettre du metteur en scène | p. 7 |
| Synopsis | p. 9 |
| Légendes arthuriennes et musique romantique | p. 10 |
| Pascal Blanchet, <i>Le chevalier Hervé à la conquête des Bouffes-Parisiens</i> | p. 11 |
| Autour de l'opérette : colloque et actualité éditoriale | p. 17 |

POURQUOI REDÉCOUVRIR LES CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE ?

Désireux de défendre tous les répertoires du XIX^e siècle français, le Palazzetto Bru Zane s'est attelé aussi à la valorisation du répertoire lyrique léger de l'opérette et de l'opéra-comique. En s'appuyant sur des compositeurs d'une inventivité exceptionnelle, comme Lecocq, Hervé, Offenbach, Terrasse et Messager, le Centre de musique romantique française s'est engagé dans un cycle de productions scéniques destinées à une large diffusion. Le premier titre ainsi redécouvert fut *Ali-Baba* de Charles Lecocq, recréé en mai 2014 à l'Opéra-Comique et qui sera repris en avril 2016 à l'Opéra de Rouen-Haute Normandie. À l'automne 2015, une nouvelle production est proposée autour de l'opéra bouffe d'Hervé, *Les Chevaliers de la Table ronde*. Écrites pour des théâtres de petite ou moyenne taille, les opérettes du « compositeur toqué » furent créées par des troupes d'acteurs-chanteurs particulièrement à l'aise dans le domaine du théâtre parlé et de la pantomime. Le partenariat artistique avec Les Brigands s'est imposé tant par le talent qu'a démontré cette compagnie à ressusciter l'esprit si particulier de ce répertoire, que par le respect avec lequel musiciens et chanteurs ont fait revivre des partitions souvent difficiles à reconstituer et mal jugées par la musicologie.

L'ouvrage narre moins les aventures connues de Lancelot ou Merlin qu'il n'utilise un monde imaginaire coloré d'allusions aux féeries du Moyen Âge. La présence luxueuse d'un nombre important de personnages secondaires (en particulier quatre chevaliers au caractère ridicule) permet à Hervé d'imaginer un spectacle ambitieux, capable de rivaliser avec certaines productions de l'Opéra-Comique d'alors.

On y rencontre les quatre éléments privilégiés du comique en musique : la parodie (celle des genres sérieux ou de la musique étrangère), l'énergie rythmique, la virtuosité décalée et la mélodie populaire. L'action – déplacée aux temps chevaleresques d'une Histoire de France que le XIX^e siècle vénère – confie aux dames un poids particulier : Mélusine, Totoche et Angélique se partagent la vedette en caricaturant les caractères prétendument féminins que sont l'amour, la jalousie, la cupidité et la sensualité. De leur côté, Rodomont, Roland et Merlin donnent du courage chevaleresque une image bien émoussée.



CALENDRIER DE LA TOURNÉE

> 30 dates en France en 2015-2016

> 5 dates à Venise au Teatro Malibran

• **Dimanche 22, lundi 23, mercredi 25, jeudi 26, vendredi 27 novembre 2015**

Opéra National de Bordeaux, Bordeaux

Avec les musiciens de l'Orchestre National de Bordeaux

• **Samedi 5 décembre 2015**

Opéra de Massy, Massy

• **Mercredi 9 décembre 2015**

Théâtre La Coupole, Saint-Louis

• **Vendredi 11 décembre 2015**

Opéra de Reims, Reims

• **Dimanche 13 décembre 2015**

Centre culturel Le Figuier Blanc, Argenteuil

• **Jeudi 17, vendredi 18 décembre 2015**

Théâtre Liberté, Toulon

• **Samedi 9, dimanche 10, mardi 12, mercredi 13, jeudi 14 janvier 2016**

Théâtre Graslin, Nantes

• **Samedi 16, dimanche 17, mardi 19 janvier 2016**

Grand Théâtre Angers

• **Jeudi 21, vendredi 22 janvier 2016**

Maison de La Culture, Bourges

• **Mardi 26 janvier 2016**

Palais des Beaux-Arts, Charleroi (Belgique)

• **Jeudi 28 janvier 2016**

Centre des Bords De Marne, Le Perreux-sur-Marne

• **Samedi 30 janvier 2016**

Théâtre, Chelles

• **Mardi 2, mercredi 3 février 2016**

La Coursive, Scène Nationale, La Rochelle

• **Dimanche 7, mardi 9, jeudi 11, vendredi 12, samedi 13 février 2016**

Teatro Malibran, Venise (Italie) – En collaboration avec la Fondazione Teatro La Fenice

• **Vendredi 18, dimanche 20, lundi 21, mardi 22 mars 2016**

DISTRIBUTION

Opéra-bouffe en trois actes, paroles d'Henri Chivot et Alfred Duru
Musique de Louis-Auguste-Florimond Ronger dit Hervé (1825-1892)
Représenté pour la première fois le 17 novembre 1866 au Théâtre des Bouffes-Parisiens
Version pour treize chanteurs et douze instrumentistes

Compagnie Les Brigands
Direction musicale Christophe Grapperon
Mise en scène Pierre-André Weitz
Assisté de Victoria Duhamel
Costumes et scénographie Pierre-André Weitz
Assisté de Mathieu Crescence et Pierre Lebon
Lumières Bertrand Killy

Rodomont, le duc Damien Bigourdan
Sacripant, sénéchal Antoine Philippot
Merlin, enchanteur Arnaud Marzorati
Médor, jeune ménestrel Manuel Nuñez Camelino (dates de 2015) / Mathias Vidal (dates de 2016)
Totoche, la duchesse Ingrid Perruche
Angélique, sa belle-fille Lara Neumann
Mélusine, magicienne Chantal Santon Jeffery
Fleur-de-Neige Clémentine Bourgoïn
Roland, chevalier errant Rémy Mathieu
Amadis des Gaules David Ghilardi
Lancelot du Lac Théophile Alexandre
Renaud de Montauban Jérémie Delvert
Ogier le Danois Pierre Lebon

Transcription de Thibault Perrine pour treize chanteurs et douze instrumentistes

Création le 22 novembre 2015 à l'Opéra national de Bordeaux

Décor fabriqué par les ateliers de l'Opéra de Reims

Production déléguée Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française

Production exécutive Compagnie Les Brigands

Coproduction Opéra de Reims / Le Centre des Bords de Marne – Le Perreux /
La Coursive – Scène nationale La Rochelle

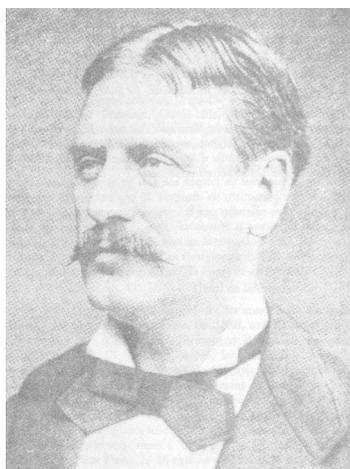
Avec le soutien d'Arcadi Île-de-France, de la SPEDIDAM et de l'ADAMI

Avec l'aide de la DRAC Île-de-France

En partenariat avec Angers-Nantes Opéra



QUI EST HERVÉ ?



Hervé [Louis-Auguste-Florimond Ronger dit] (1825-1892)

Louis-Auguste-Florimond Ronger dit Hervé est un compositeur, auteur dramatique, acteur, chanteur, metteur en scène et directeur de troupe français, né le 30 juin 1825 à Houdain et mort le 3 novembre 1892 à Paris. Il fut le rival — et néanmoins ami — de Jacques Offenbach. Orphelin de père à dix ans, Florimond Ronger s'installe à Paris où il devient choriste à l'église Saint-Roch. Élève du compositeur Daniel-François-Esprit Auber au Conservatoire, avant d'être nommé organiste de Bicêtre puis de Saint-Eustache en 1845, il subvient à ses besoins en tant que pianiste et acteur de complément au théâtre, sous le pseudonyme d'Hervé, comme le fera, quelques années plus tard, le personnage de Célestin-Floridor de son opérette *Mam'zelle Nitouche* (1883).

Avec le fantaisiste Joseph Kelm, il compose en 1847 une pochade, *Don Quichotte et Sancho Pança*, considérée comme la première « opérette ». Chef d'orchestre de l'Odéon puis du Théâtre du Palais-Royal, il ouvre en 1854 un café-concert dans une petite salle du boulevard du Temple qu'il baptise Folies-Concertantes puis Folies-Nouvelles et où il présente des opérettes à deux personnages de sa composition (*Le Compositeur toqué*, *La Fine Fleur de l'Andalousie*, *Un drame en 1779...*) aux côtés de Kelm, mais aussi l'une des premières œuvres d'Offenbach : *Oyayaye ou la Reine des îles* (1855). La troupe s'étoffe rapidement, avec l'arrivée notable de José Dupuis qu'Hervé débauche du théâtre du Luxembourg-Bobino. Il cède la salle en 1859 à la comédienne Virginie Déjazet qui la rebaptise de son nom.

Grand voyageur, il se produit en province comme chanteur avant de se réinstaller à Paris (Offenbach ayant obtenu entre temps l'assouplissement des règles qui régissent les pièces musicales), où il prend la direction musicale des Délassements-Comiques. *Les Chevaliers de la Table ronde*, opéra-bouffe en 3 actes, livret de Chivot et Duru, qu'il donne aux Bouffes-Parisiens est la première des grandes opérettes d'Hervé. Suivront *L'Œil crevé* (1867), *Chilpéric* (1868) et *Le Petit Faust* (1869) qui rencontrent un succès considérable aux Folies-Dramatiques, dont l'auteur vient de prendre la direction. En 1878, il tient le rôle de Jupiter dans une reprise d'*Orphée aux enfers* sous la direction d'Offenbach lui-même puis débute le cycle qu'il compose pour Anna Judic, l'étoile du théâtre des Variétés : *La Femme à papa* (1879), *La Roussotte* (1881), *Lili* (1882) et enfin *Mam'zelle Nitouche* (1883) sur des livrets du mari de celle-ci, Albert Millaud. En 1886, Hervé quitte Paris pour Londres où il se produit régulièrement depuis 1870. De 1887 à 1889, il compose une série de ballets pour l'Empire Théâtre. Il rentre en France en 1892 où il donne une ultime *Bacchanale* peu de temps avant sa mort, le 3 novembre 1892.

UNE LETTRE DU METTEUR EN SCÈNE

« UN OPÉRA S.G.D.G. » (Sans Garantie du Gouvernement)

Le 1^{er} avril 1866

Note d'intention en clé de fa qui pourra être résumée en une simple petite phrase.

Il est d'une importance vitale (pleine de vie), d'une importance cruciale (plaine de cru) de monter *Les Chevaliers de la Table ronde* du maestro Hervé adoré, du maestro Wagner, chef-d'œuvre de 1866. Pourquoi ?

Monsieur le Directeur,
Monsieur Jean-Paul Belmondo, chère âme pure,

L'histoire, enfin le propos, se passe entre le Moyen-Âge et nos jours. Un samedi soir. Ou un mardi matin. Mais en aucun cas le jeudi après midi (car il y a la piste aux étoiles le jeudi, tout le monde sait cela). Et donc en costume d'époque, armures et baskets.

Ça commence.

Le duc Rodomont, prince déchu, offre en premier lot sa fille unique Angélique (sachant lire et écrire) en récompense à un tournoi de chevaliers. Celle-ci en aucun cas ne pourra être rendue ou échangée. Cela va sans dire. Mélusine, fameuse ensorceleuse aime Roland de Ronceveau (surtout sa grosse trompe) qui aime Angélique, qui aime Médor, qui aime la musique, qui aime Merlin (le second du titre pas le vrai), qui aime la Duchesse Totoche (deux livres au kilo), qui aime Sacripan le secrétaire du Duc (pas le meuble), qui aime Lancelot du Lac (eh oui le vrai), qui aime les chandeliers et les bougies Dyptique®. Et entre nous aussi Amadis des Gaules le bien nommé...

Imaginez une baraque de fête foraine en bois, un château en quelque sorte. Un entresort rayé où le zèbre est totémique et les apparences trompeuses car tout est illusion au théâtre. Sauf les claques des portes qui claquent. Sont bannies de cette éclectique esthétique : vidéo micro porno et lavabo. Un monde ethnique une vraie proposition éthique.

Voilà en quelques mots brossés sur la croupe d'un poney au galop la situation. D'où l'importance de jouer cet opéra politique et social ancré dans une réalité purement bretonne. N'ayons pas peur de le dire, il y a aura du beurre dedans, et pas allégé mais bio et donc équitable. La légende du Graal n'est pas si loin. Cet opéra n'est en aucun cas, vous l'avez compris, un divertissement mais une réflexion profonde sur la réalité et le réel de notre époque. Il faudra y lire en filigrane l'échec du monde libéral, la souffrance des banlieues ainsi que la guerre en Syrie et un peu de football. Pour ce faire les chanteurs vous prouveront par leur jeu minimaliste forcené d'une belle intériorité exacerbée (cérébrale) leur engagement et leur... sincérité. Mais attention. Toute ressemblance avec des personnages ou des situations serait fort truite et volontaire.

Voilà, j'ai tout dit de l'inavouable.

Dans l'attente d'une réponse favorable. Veuillez agréer l'expression de mes sentiments distinguos, historicos, politicos, improbablo, musicaux, rigolos mais sincéros de Piero (De La Lune, le vrai) dit Pierre André Weitz.

PS : (Parti Socialiste ne veut pas forcément dire Post Scriptum) Je tiens à dire que la Scala Djinns et le Metropolitan Museum Unter Den Linden de Truchtersheim (Bas Rhin) sont déjà très intéressés par le projet en langue alsacienne bien évidemment.

Alors ne tardez pas si vous avez la consigne!

Pierre-André Weitz



SYNOPSIS

ACTE I

Les chevaliers Amadis, Ogier, Renaud et Lancelot découvrent que leur ancien camarade Roland a renoncé à sa vie trépidante à cause de l'enchanteresse Mélusine : elle en a fait son amant et le condamne à une vie d'oisiveté. Ils veulent profiter de l'annonce faite par Merlin d'un grand tournoi pour l'arracher à ce joug autoritaire. Le duc Rodomont organise la joute et offre la main de sa fille Angélique en troisième prix, comptant, par ce mariage, économiser les frais de son entretien. Au bord de la ruine, il s'étonne du luxe qu'affiche sa femme, la duchesse Totoche. Il la soupçonne d'être entretenue par un amant. Rodomont se promet de démasquer le coupable. De son côté Angélique est impatiente de découvrir les plaisirs de l'amour que lui a vanté son précepteur, Médor, secrètement épris d'elle. Roland, tombé lui aussi sous le charme de la jeune fille, est prêt à s'élancer au combat pour la conquérir.

ACTE II

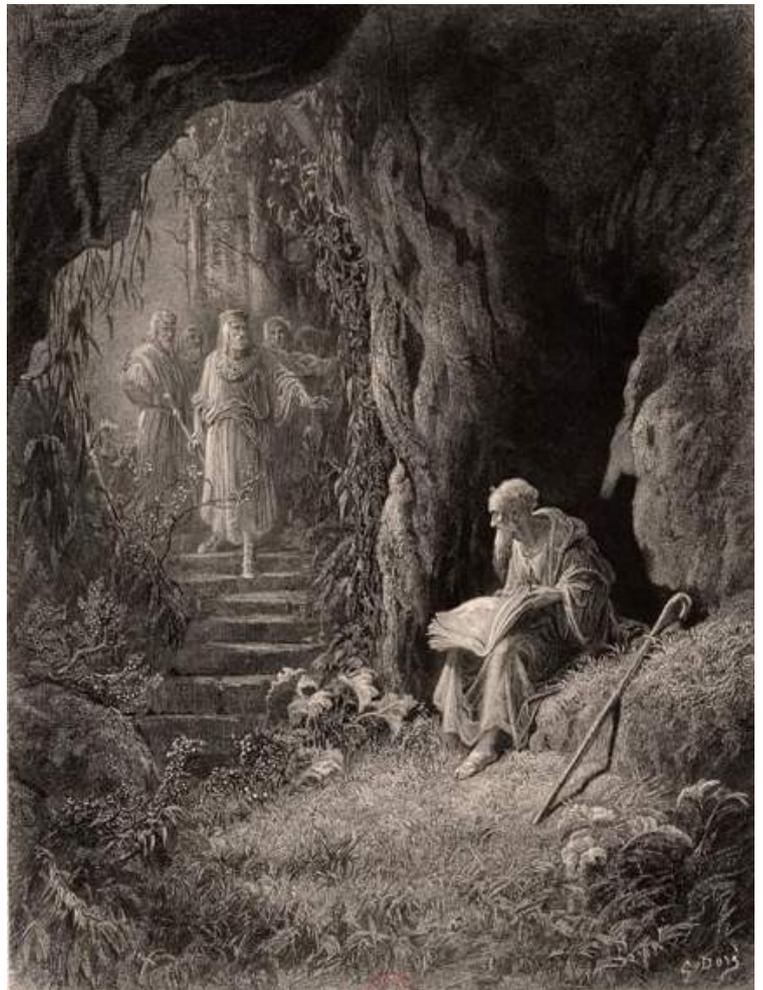
Dans une salle du château de Rodomont, Totoche, Angélique et Sacripant (Grand Sénéchal, et... amant de Totoche) travaillent aux derniers préparatifs du tournoi. La duchesse s'affole : elle a vendu la couronne du duc, dernier vestige de sa fortune, pour financer sa garde-robe et ainsi plaire à Sacripant. Merlin, chargé d'apporter une imitation en zinc fabriquée pour cacher le crime, est introuvable. Or le tournoi commence, Rodomont réclame sa couronne. Restée seule avec Sacripant, Totoche lui confie son angoisse quand surgit son mari. Merlin arrive in extremis pour sauver la situation, muni du substitut. Le tournoi s'achève, Roland a raflé la main d'Angélique. Médor et Mélusine, qui poursuivent l'un Angélique, l'autre Roland, s'introduisent dans le château sous des habits de ménestrels. Ils chantent pour distraire l'assistance. Mélusine en profite pour verser un somnifère à Roland qui s'effondre. Rodomont surprend Totoche en train d'embrasser Merlin avec effusion : il croit tenir son rival et explose de colère. Merlin et Totoche s'accusent, croyant que le duc a découvert l'affaire de la couronne. Mélusine profite de la confusion générale pour enlever Roland. Les cloches du mariage sonnent : Médor apparaît sous l'armure de Roland pour épouser Angélique à sa place. Rodomont ordonne qu'on jette Totoche et Merlin en prison au milieu de la liesse de la noce.

ACTE III

L'effet du philtre de Mélusine agit plus qu'elle ne l'aurait voulu sur Roland, transporté malgré lui dans le palais de l'enchanteresse. Arrivent trois saltimbanques, en fait Merlin, Totoche et Sacripant déguisés, ce dernier ayant délivré ses deux complices de leurs chaînes. Entre après eux Rodomont, qui entend mettre la main sur Roland. Ce dernier a en effet mystérieusement disparu au lendemain de la noce, et les quatre chevaliers envoyés à sa recherche ne sont jamais revenus, ensorcelés par les voluptés prodiguées chez Mélusine. Rodomont est suivi d'une Angélique éplorée et du malheureux Médor, obligé de recouvrer sa véritable identité. Fou d'amour après la nuit passée auprès d'Angélique sous l'armure, il s'est attaché au service de Rodomont pour ne pas quitter celle qu'il tient désormais pour sa femme. Quand Roland se réveille enfin, il n'a aucun souvenir des heures exquises qu'évoque la jeune fille. Et pour cause, il n'y était pas. Tous se demandent alors qui se cachait sous l'armure et a si bien ravi Angélique. Pour Rodomont c'est clair, il s'agit de Sacripant, lui aussi disparu sans raison depuis quinze jours. Il tombe sur lui justement, dans son costume de saltimbanque, et lui demande de s'expliquer, prêt à pardonner et à lui donner sa fille. Sacripant, interloqué de le voir si bien disposé, lui avoue benoîtement... qu'il est l'amant de Totoche. Rodomont fulmine, mais une ruse de Totoche le force à ployer pour le dénouement final. Les faux-semblants sont levés et les couples rassemblés. Rodomont, défait, cède Totoche à Sacripant, Angélique s'épanouit dans les bras de Médor et Roland se rabat sur Mélusine.

LÉGENDES ARTHURIENNES ET MUSIQUE ROMANTIQUE

La relecture romantique de l'époque médiévale – que l'on rencontre sous la plume de Victor Hugo (*Notre Dame de Paris*) ou de Gérard de Nerval (*Les fragments de Nicolas Flamel*) dès le début des années 1820 – connaît un prolongement grandiose sur la scène lyrique française : *Guillaume Tell* de Rossini (1829) et *Robert le Diable* de Meyerbeer (1831) sont les premiers avatars d'une production pléthorique et populaire. Alors que le classicisme rejetait un Moyen-Âge taxé d'obscurantisme, le XIX^e siècle artistique investit cette période pour en réinventer l'héroïsme, en sublimer les valeurs et, surtout, y rêver de contes surnaturels. Les légendes fleurissent : Mélusine est l'héroïne de *La Magicienne* d'Halévy comme de la cantate pour le prix de Rome imposée à l'Institut en 1895. *Les Chevaliers de la Table ronde* rebondissent sur ce goût presque immodéré pour les thèmes arthuriens, qu'on retrouvera magnifiés dans *Le Roi Arthur* de Chausson ou *Lancelot* de Joncières.



LE CHEVALIER HERVÉ À LA CONQUÊTE DES BOUFFES-PARISIENS

par Pascal Blanchet

« C'est une de mes meilleures partitions, mais le public ne fait pas le succès des meilleures choses... »

Ainsi s'exprime humblement Hervé dans ses *Notes* pour servir à l'histoire de l'opérette, un mémoire qu'il adresse en 1881 au chroniqueur théâtral Francisque Sarcey. Au cours d'une longue carrière marquée par des succès éclatants et des chutes retentissantes, le compositeur a eu maintes occasions de devenir philosophe. La citation précédente concerne son opéra-bouffe *Alice de Nevers*, mais il aurait pu dire la même chose des *Chevaliers de la Table ronde* : *Alice* est un fiasco complet à sa création en 1875, les *Chevaliers* reçoivent un accueil tiède quand ils voient le jour en 1866. Dans les deux cas, il s'agit d'œuvres qui méritent qu'on les réécoute... Hervé avait raison !

Oui, ces *Chevaliers* qui reviennent aujourd'hui d'un long exil sont dignes de connaître une renaissance. Car il s'agit d'une œuvre plus importante qu'il n'y pourrait d'abord paraître. Pourquoi ? Parce que ces vaillants *Chevaliers* constituent un jalon, non seulement dans la carrière d'Hervé mais dans l'histoire de l'opérette : celui qu'on appelle le « compositeur toqué » – et qu'on considère comme le père de l'opérette – écrit là son premier grand opéra-bouffe en trois actes, et il le destine au théâtre des Bouffes-Parisiens, fief de son rival, Jacques Offenbach.

Quelques explications sont nécessaires pour bien comprendre en quoi la soirée du 17 novembre 1866, jour de la première, revêt l'allure d'un événement historique. Il faut opérer un petit retour en arrière, au début des années 1850, à une époque où de nombreux interdits pèsent comme une chape de plomb sur les théâtres parisiens et sur les compositeurs. Depuis le début du XIX^e siècle, seuls quelques théâtres ont obtenu le droit de jouer des œuvres lyriques, et les contrevenants s'exposent à des sanctions sévères (Hervé et Offenbach l'ont expérimenté à la dure). Les artistes cherchent désespérément des scènes où leurs œuvres pourront connaître les feux de la rampe. Après des années de suppliques sans résultat aux portes de l'Opéra-Comique, Hervé obtient enfin en 1853 la permission d'ouvrir son propre théâtre : il peut y faire jouer des pièces en un acte à deux personnages. Offenbach décroche le même privilège deux ans plus tard. Dans l'intervalle, Hervé l'a accueilli chez lui avec *Oyayaye ou La reine des îles*, bouffonnerie musicale dans laquelle le maître des lieux pousse l'obligeance jusqu'à jouer le rôle principal. Offenbach – qui ne lui retournera jamais la politesse – se verra accorder par la suite divers petits élargissements pour son théâtre : un troisième puis un quatrième personnage, des chœurs, et enfin le droit de dépasser l'acte unique. Il écrira une opérette en deux actes, *Mesdames de la Halle*, avant de frapper un grand coup en 1858 avec *Orphée aux enfers*. Cet « opéra-bouffon » – ainsi le nomme Offenbach – marque le véritable coup d'envoi d'un genre lyrique léger, qu'on appelle, la plupart du temps, l'opérette.

Pendant ce temps, que fait Hervé ? Il va beaucoup moins bien. Tout en rêvant d'être joué à l'Opéra-Comique, il se démène comme un diable pour faire fonctionner son théâtre. Il a quitté en 1854 son poste d'organiste à Saint-Eustache pour se consacrer à son art (ses arts, plutôt, puisqu'il écrit souvent ses livrets en plus de jouer ses œuvres et celles des autres) et il doit bien nourrir ses quatre enfants... Voici comment le compositeur décrit son emploi du temps à cette époque :

1. J'écrivais les vers, la prose et les scénarios de mes ouvrages.
2. J'en composais la musique.
3. Je l'orchestrais.
4. Je jouais la plupart des rôles principaux de mes pièces ou de celles des autres.
5. Je mettais en scène.
6. Et enfin je m'occupais de la partie administrative, depuis l'achat des étoffes jusqu'à la rédaction des affiches. Je ne parle pas des courses à la Préfecture et au Ministère ; sans compter les genuflexions à plat ventre devant la Censure qui était déjà presque aussi intolérante qu'aujourd'hui... »

Hervé souffrirait donc de ce qu'on appelle aujourd'hui un *burn out*, au moment où il commet un crime, le 30 août 1856. Et pas des moindres : un détournement de mineur sur la personne d'un adolescent. Un procès infamant et médiatisé réduit en miettes sa vie personnelle et professionnelle. Ainsi, au moment où Offenbach se libère de plusieurs carcans, Hervé croupit en prison. À sa sortie, quelques mois plus tard, il doit repartir pratiquement à zéro, tandis qu'Offenbach vole de succès en succès.

Loin de l'agitation parisienne, Hervé parcourt la province française, voire le nord de l'Afrique, essayant de se faire oublier un peu. Quand il revient dans la capitale, c'est pour tenir la baguette dans un théâtre au prestige bien incertain, les Délassements-Comiques. C'est là, en 1862, qu'il fait jouer sa première pièce en deux actes (au lieu d'un seul), *Le Hussard persécuté*, « opéra impossible », paroles et musique de lui, dont le ton échevelé et farfelu annonce celui qui prendra pleinement son essor en 1867 avec *L'Œil crevé*. Il parvient à mettre les pieds au Théâtre des Variétés en 1864, à un très bon moment, puisque la « Liberté des Théâtres » est enfin proclamée ; autrement dit, la fin de la réglementation sévère qui avait étouffé tous les compositeurs pendant plus de la moitié du XIX^e siècle.

Dorénavant, toutes les salles peuvent faire de la musique, et aucune ne va s'en priver. Hervé obtient un beau succès d'emblée avec *Le Joueur de flûte*, opérette en un acte sur un sujet antique qui en préfigure un autre... Car Offenbach, jamais bien loin, amène à son tour aux Variétés *La Belle Hélène*, entamant alors un cycle de grands opéras-bouffes en trois actes, tous couronnés de succès. Suivront à ce théâtre *Barbe-Bleue* (1866), *La Grande-duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868), *Les Brigands* (1869)... Hervé, dans ses *Notes*, affirme, peut-être un peu paranoïaque : « Offenbach, qui ne voyait pas d'un bon œil mon entrée aux Variétés, se brouilla soudainement avec les Bouffes-Parisiens, et vint offrir à Cogniard [le directeur des Variétés], *La Belle Hélène*. » Il est vrai qu'Offenbach éprouvait des problèmes avec la direction du théâtre qu'il avait fondé, après en avoir abandonné la direction quelques années plus tôt afin de se consacrer à sa carrière de compositeur. Peu lui importait, au fond, puisqu'il régna bientôt sur presque tous les autres théâtres de la capitale. Outre les Variétés, il donne au Palais-Royal un autre succès durable, *La Vie parisienne*, avant de s'essayer à nouveau à l'Opéra-Comique avec *Robinson Crusoë* (pour venger l'échec de *Barkouf* en 1861), tout en préparant une grande féerie pour le Châtelet (qui ne verra pas le jour).

Il ne restait donc plus à Hervé, ironiquement, que les Bouffes-Parisiens, orphelins de leur fondateur. En l'engageant pour *Les Chevaliers de la Table ronde*, la direction des Bouffes cherchait un remplaçant au compositeur maison. La commande passée à Hervé fait jaser ; les attentes sont élevées, comme en témoigne cet article d'Henri Moreno, paru dans *Le Ménestrel* six mois avant la création : « Ce compositeur [Hervé], doué d'une verve et d'une facilité rares, est précisément l'homme qu'il faut aux Bouffes ; et peut-être n'a-t-il tenu qu'à un caprice du hasard qu'il n'occupât le plus gaillardement du monde la place dont un autre s'est si bien emparé dans la musique bouffonne. » (6 mai 1866). Hervé lui-même apparaît conscient de l'importance de l'enjeu, quand il écrit, à l'été 1866, au vaudevilliste Siraudin pour refuser un livret que ce dernier lui propose : « J'ai eu des succès d'actes isolés et je m'attends moi-même dans un ouvrage en trois actes. » En étant joué aux Bouffes, Hervé se rapproche – au moins géographiquement – de l'Opéra-Comique, lui qui avait toujours œuvré hors du centre de Paris. Tout un public nouveau, qui ne fréquentait pas les Folies-Nouvelles ou les Délassements-Comiques, va pouvoir le découvrir.

La direction des Bouffes-Parisiens a-t-elle demandé à Hervé de « faire » du Offenbach ? Le sujet médiéval, en tout cas, rappelle le *Barbe-Bleue* d'Offenbach, représenté avec succès aux Variétés dès février 1866 ; et Merlin annonçant un concours absurde dans l'opéra-bouffe d'Hervé semble un décalque du Popolani d'Offenbach, qui fait de même dans *Barbe-Bleue* (avec, dans les deux cas, une « demoiselle en loterie »). L'acte III des Chevaliers propose aussi une situation proche de celle de *Barbe-Bleue*, avec des personnages en fuite qui s'introduisent chez leurs ennemis.

La pièce elle-même, vaudeville très bien construit, propose des aventures semblables à celles que vivent les héros de Labiche : mari trompé, femme volage, jeune fille faussement naïve... le costume constitue alors la principale différence, ce que Félix Clément résume ainsi dans son *Dictionnaire des opéras* : « La parodie, l'antithèse, la vulgarité des détails, qui contrastent avec la noblesse et la grandeur des noms et de la condition sociale des personnages. » Plusieurs mots d'esprits et situations cocasses ponctuent l'abondant dialogue même si les critiques de l'époque reprochent au texte de Chivot et Duru de manquer d'esprit et de se contenter d'un humour fondé presque uniquement sur des anachronismes. Le procédé, décrié par certains, est en fait classique, comme le rappelle Francisque Sarcey :

« Longtemps auparavant – le 13 juin 1792, s'il vous plaît, on avait joué sur le théâtre des Variétés le *Petit Orphée*, poème du citoyen Rouhier Deschamps, musique nouvelle du citoyen Deshayes, ballet du citoyen Baupré-Riché. C'était une véritable opérette. Le chœur chantait à Orphée :

Ah ! le pauvre époux !
Il se plaint de coups
Qui frappent son âme.
Trop heureux époux,
Tu n'as plus de femme,
Que ton sort est doux ! »

(Francisque Sarcey, *Le Temps*, Chronique théâtrale, « La formation des genres », 25 juillet 1881).

En lisant la description qui figure au début du livret, on pense aussi à *Orphée aux enfers* : tout comme dans les *Chevaliers*, des affiches posées bien en évidence sur des éléments de décor, établissent d'emblée les règles du jeu et le style d'humour qui va prévaloir. Chez Offenbach, « Aristée, fabricant de miel, gros et détail, dépôt au mont Hymette. / Orphée, directeur de l'orphéon de Thèbes, leçons au mois et au cachet » ; chez Hervé, « Château du sire de Rodomont. / Défense d'afficher sous peine d'amende. / Merlin II, enchanteur, successeur de son père. – Pensionnat de demoiselles, éducation de famille. / Mélusine, magicienne, brevetée s.g.d.g. – Liquidation générale. – Grand rabais ».

Outre ces questions liées à l'esthétique de la pièce, les raisons de son insuccès sont peut-être ailleurs. Comme le rappelle un article de 1872 (au moment de la reprise de l'ouvrage aux Folies-Dramatiques), la situation du théâtre posait problème : « Joués pour la première fois aux Bouffes-Parisiens par une direction chancelante et qui risquait sa dernière partie, interprétés d'une façon insuffisante, les *Chevaliers de la Table ronde* n'avaient obtenu qu'un demi-succès. » (*Vert-Vert*, Chronique théâtrale, *Les modes parisiennes*, 16 mars 1872). S'il y avait des problèmes de distribution, ils ne concernaient certainement pas l'interprète de la duchesse Totoche, Delphine Ugalde, cantatrice confirmée, étoile de l'Opéra-Comique dès ses débuts en 1848, puis du Théâtre-Lyrique dans les années 1850. Elle délaissera les scènes officielles pour les Bouffes-Parisiens en 1861. Elle en deviendra même la co-directrice avec son mari, François Varcollier, au départ du fondateur. Contralto dotée de moyens importants, elle crée notamment le rôle de Roland dans *Les Bavards*, où Offenbach lui écrit certaines cadences qui atteignent le contre-ré bémol. Hervé est à peine moins exigeant avec elle, lui réservant un air débordant de traits redoutables, « parodiant le style italien » (*dixit* la partition). Le compositeur prévient d'ailleurs dans sa partition que cet air « peut se supprimer, ayant été composé en vue du talent exceptionnel de Madame Ugalde ». Hervé écrit pour une troupe de premier ordre, il sent qu'il peut exiger beaucoup de ses interprètes, tout en mettant en avant ses ambitions de compositeur.

Ce désir de prouver son habileté explique peut-être que la virtuosité se retrouve un peu partout dans la partition. L'interprète de Mélusine, elle aussi, affronte des intervalles redoutables et des aigus difficiles. Dans le final de l'acte II, elle et Totoche doivent vocaliser à vive allure pendant plusieurs pages d'affilée, Hervé – bon prince – donnant le choix à l'interprète du rôle d'Angélique de se joindre à ses deux collègues si le cœur lui en dit – et si ses moyens le lui permettent. Médor a droit aussi à ses aigus et doit atteindre le contre-ré lors de certaines cadences. L'interprète du rôle de Rodomont, lui, doit posséder une excellente diction, son grand air de colère de l'acte I (« Mon œil est assez vif ») déchaînant une avalanche de syllabes mitraillées qui rappelle le débit rapide des basses bouffes d'opéra italien. On pourrait aussi mentionner les instruments de l'orchestre qui (dans la version originale, du moins) doivent faire preuve d'une grande habileté technique. Ainsi, dès l'ouverture, la flûte doit roucouler comme une vraie soprano colorature, en plus d'exécuter un autre morceau de bravoure en introduction à l'acte III. Le prélude de l'acte II revient à la clarinette, qui se voit attribuer à son tour une véritable pièce de concours. Toutes ces exigences n'étaient pas courantes dans les partitions du même genre (une comparaison avec celles d'Offenbach, beaucoup plus raisonnables, le prouve) et pourraient expliquer en partie que l'œuvre n'ait pas été montée fréquemment, notamment dans les provinces, qui ne disposaient pas, bien souvent, de troupes si aguerries.

La distribution avait donc fort à faire, et peut-être, effectivement, n'a-t-elle pas suffi à la tâche. Le seul reproche précis est adressé à l'interprète du rôle de Rodomont : Hervé a fait engager Joseph Kelm, son vieux complice du temps des Folies-Nouvelles, dont le jeu outrancier détonne peut-être avec celui des membres de la troupe des Bouffes. Quoi qu'il en soit, les critiques de 1866 sont nombreux à louer plusieurs morceaux de la partition, par exemple Delphin Balleyguier, dans *La Semaine musicale* du 22 novembre, qui affirme : « La musique de M. Hervé est plus de la musique que celle de M. Offenbach [...]. Le refrain des *Chevaliers*, sorte de Marseillaise bouffonne, sera répété bientôt par tout Paris, et la ballade "Isaure était seulette" pourra être redite dans tous les salons, sans faire rougir ni mère ni fille. M. Hervé soigne bien son orchestre, et son ouverture est pleine de verve. » D'autres suggèrent même que la musique serait un peu trop bien faite, tel Albert de Lasalle dans *Le Monde illustré* pour qui « la partition des *Chevaliers de la Table ronde* affiche des prétentions au sérieux qui sont hors de propos. On nous cite bien l'ariette chantée par M^{lle} Castello [Angélique], l'entracte exécuté avec charme par le flûtiste de l'orchestre, et encore un air habilement détaillé par

M^{me} Ugalde ; mais il paraît que l'ensemble de cette musique, qui ne rit point, est mal approprié au ton burlesque des paroles. » (1^{er} décembre 1866)

Le plus gros obstacle que devront franchir les *Chevaliers* sera la compétition, mais pas celle dont parle le livret. Le public est ailleurs en ce mois de novembre 1866 : il est d'abord à l'Opéra-Comique, où le succès de *Mignon* d'Ambroise Thomas bat son plein. Le critique Albert de Lasalle avoue même qu'il n'a pas vu les *Chevaliers*, ayant préféré aller entendre les vocalises de Philine (« Je suis Titania la blonde... ») plutôt que celles de la duchesse Totoche. Le public se rue aussi au Palais-Royal où Offenbach triomphe avec *La Vie parisienne*, la pièce que tout le monde veut voir, un opéra-bouffe différent, basé sur des personnages contemporains et non plus sur des héros mythologiques ou historiques. Louis Roger, dans *La Semaine musicale*, résume ainsi la situation théâtrale à ce moment-là : « *Mignon* est un grand succès ; *Freyschütz* [au Théâtre-Lyrique] est un grand succès ; [...] la *Vie parisienne* est un grand succès. Mais les *Chevaliers de la Table ronde* ne font que se traîner lourdement. »

En proposant une farce sur un sujet légendaire, Hervé et ses collaborateurs se heurtent à deux difficultés : une partie des critiques (et du public) s'est déjà lassée des pièces parodiques sur des thèmes anciens (Offenbach avait déjà essayé un demi-échec en essayant de reproduire le succès d'*Orphée aux enfers* avec *Geneviève de Brabant*, en 1859), tandis que certains puristes continuent de crier au sacrilège. Les mêmes qui avaient dénoncé les profanateurs de la mythologie romaine (Orphée) ou grecque (Hélène) poussent des cris d'orfraie en voyant ridiculiser les héros de la Table ronde : « Triste ! Triste ! L'opérette a tué les dieux, elle a tué les héros, elle a tué les barons du Moyen-Âge, elle s'apprête à tuer ce soir, aux Bouffes-Parisiens, les chevaliers de la Table ronde. Perdus à jamais dans le respect des populations Médor, Amadis, Lancelot, Ogier et Renaud ! Perdue comme la belle Angélique et la fée Mélusine ! [...] Soyez maudit, M. Hervé ! Soyez maudit, M. Duru ! Soyez maudit, M. Chivot ! » (X. Feyrnet, *Le Temps*, 18 novembre 1866).

Malgré les censeurs, le genre de l'opéra-bouffe continuera de fleurir mais en s'éloignant de la parodie littérale des sujets anciens. Offenbach a montré le chemin avec la satire des mœurs contemporaines (*La Vie parisienne*) ou du pouvoir militaire (*La Grande-duchesse de Gérolstein*), voire en s'essayant à une sorte d'opéra-comique nouveau genre (*La Périchole*). Hervé, lui, s'affranchira en débridant plus encore sa folie, qui lui est si personnelle, dans ce qu'on pourrait appeler sa « Tétralogie des Folies-Dramatiques (le théâtre où il élit domicile à partir de 1867) : *L'Œil crevé* (1867), *Chilpéric* (1868), *Le Petit Faust* (1869) – le succès le plus durable – et *Les Turcs* (1869) – le chef-d'œuvre le plus oublié. Hervé est son propre librettiste dans les deux premiers cas ; pour les deux derniers, il s'est assuré du concours d'Hector Crémieux, un des auteurs d'*Orphée aux enfers*, avec la collaboration d'Adolphe Jaime.

La question du livret apparaît d'une importance primordiale dans la survie d'une œuvre. Là où Offenbach pouvait compter sur le génie de ses librettistes Henri Meilhac et Ludovic Halévy, Hervé ne peut bien souvent se fier qu'à lui-même. Son triple talent d'auteur, de musicien et de comédien-chanteur, loin de le favoriser, semble malheureusement lui avoir nui. Il se renie même un jour en écrivant à Émile Perrin, directeur de l'Opéra-Comique : « J'ai complètement abandonné le chant que j'avais employé comme moyen de me produire au point de vue du compositeur. J'ai fait fausse route, et je suis rentré dans la vraie voie, je crois, en reprenant d'abord mes anciennes attributions de chef d'orchestre, et en ne voulant plus que m'occuper exclusivement de composition » (lettre du 30 janvier 1862). Il ne tardera pas à se renier à nouveau, dans l'autre sens, pour interpréter les rôles principaux de *Chilpéric* et du *Petit Faust*...

À l'occasion des *Chevaliers*, en tout cas, pour avoir l'air sérieux – et peut-être pour travailler moins et se concentrer sur la musique –, Hervé bénéficie de deux librettistes qui, sans avoir le génie de Meilhac et Halévy, n'en sont pas moins talentueux. Leurs nombreux succès avec tout ce que l'époque compte de musiciens à succès en témoignent. Henri Chivot et Alfred Duru, en sont encore aux débuts de leur collaboration, qui va véritablement donner tous ses fruits quelques années plus tard avec *Les Cent Vierges* (musique de Lecocq, 1872), *Le Grand Mogol* et *La Mascotte* (musique d'Audran, 1877 et 1880), *Madame Favart* et *La Fille du Tambour-major* (musique d'Offenbach, 1878 et 1879), pour ne nommer que les titres les plus connus. On devine quand même qu'Hervé, infatigable ou incorrigible, met sérieusement la main à la pâte, même quand il ne signe pas le livret. À ce sujet, son premier biographe, Louis Schneider (généralement bien informé), cite la réplique de Crémieux à Hervé, le jour où ce dernier lui avait apporté quelques vers destinées au *Petit Faust*, recommandant de les modifier au besoin : « Que veux-tu que nous changions ? Tu fais les vers et les couplets mieux que nous ! » (*Le Petit Marseillais*, 22 juin 1925). C'est dans *Le Petit Faust*, justement, qu'on trouve ces vers grandiloquents, placés dans la bouche de Valentin mourant et faisant des reproches à sa sœur : « L'honneur est comme une île escarpée et sans bord, / On ne peut plus rentrer quand on en est dehors », vers dans lesquels on est tenté de voir une invention comique de l'auteur. Pourtant, ce distique sévère ne vient pas de la plume d'Hervé, mais de celle de Boileau (*Les Satires*, X). Et avant de se retrouver là, en 1869, elle avait été chantée dans

Les Chevaliers de la Table ronde par la duchesse Totoche. Hervé devait tenir à cette phrase, lui dont l'honneur avait été bien malmené au moment de son procès en 1856, et pour qui l'Opéra-Comique apparaissait comme la plus escarpée des îles... Quand il retravaille les *Chevaliers* en vue de la reprise de 1872, il fait disparaître le distique, désormais trop associé au *Petit Faust*, dont le succès ne se démentait pas.

Hervé est donc toujours, au moins un peu, l'auteur des livrets qu'il met en musique. Parmi les façons d'écrire qui lui sont propres, on remarque cette manie – très drôle au demeurant – de s'adresser directement au public, avec une désinvolture qui confine à l'effronterie. Ainsi, Rodomont stoppe dès son entrée l'action, s'avançant vers le public pendant que les autres personnages restent comme figés, pour « ouvrir une large parenthèse », dit-il. On voit souvent des apartés dans le théâtre de cette époque, mais cette manière de fracasser radicalement le quatrième mur appartient à Hervé. De même, Rodomont, plus loin, semble donner au public la recette pour un bon final d'opéra : « Allégresse et tristesse : mêlons artistement ce double sentiment!... » Chivot et Duru écriront bien d'autres livrets au cours de leur longue et fructueuse carrière mais n'iront jamais aussi loin avec les autres musiciens. Hervé les a-t-il poussés à écrire spécifiquement pour lui, ou porte-t-il la responsabilité de nombreux vers ?

Le procédé de comique musical (ou de comique en musique, si on veut) qu'Hervé utilise le plus fréquemment dans ses œuvres consiste en une grande variété de ruptures de ton. À plusieurs reprises dans les *Chevaliers*, il installe un climat comparable à celui d'une œuvre lyrique de genre sérieux, puis le brise brusquement au moyen d'une surprise, de l'apparition brutale d'un élément qui détonne vivement avec l'atmosphère créée. Pour évoquer le genre sérieux, rien de tel que le récitatif, grandiloquent ou élégiaque, exprimant des sentiments élevés, qu'on fait exploser au moyen d'un mot ou d'une expression familière. Ainsi de Roland, qui lance au beau milieu d'un récitatif jusque-là convenable : « Que vient faire ici ce crampon? » (en parlant de Mélusine). Ou encore le grand concertato du finale de l'acte II, dont la musique qui ne déparerait pas, pendant quelques mesures, un finale de Verdi (« Il connaît le mystère / Et surprend mon secret / Évitions sa colère... ») est aussitôt contredit par un désinvolte « ... et faisons notre paquet ». C'est aussi le cas dans la romance que chante Totoche, un des grands succès de la partition (bissé et remarqué par les critiques), où la musique résonne comme dans une des véritables romances qu'Hervé écrivait par ailleurs (voir *Le Temps des roses*), mais dont les paroles inconvenantes (« Si ce n'est pas pour ton mari, fais-le au moins pour ta famille ! ») viennent tout briser. On a l'impression de voir un peintre dessiner de jolies Joconde et s'amuser à leur ajouter aussitôt des moustaches.

Pour surprendre son public, Hervé s'amuse également à jouer avec les mots, parfois à les répéter jusqu'à l'ivresse (le « gar'gar'gar'gar' » que mitraille Rodomont dans l'air déjà cité, d'abord en croches puis en doubles-croches, finit par ressembler à une onomatopée illustrant un gargarisme particulièrement vigoureux). Les mots sont saucissonnés pour le plaisir, notamment dans la *Ronde* à succès de la fin du premier acte : « Jamais plus joli métier / Ne fut dans le monde ! / Que celui de cheval, que celui de chevalier... », ou encore avec une variante dans les couplets de Mélusine, lorsque Médor répète certaines fins de phrases de sa partenaire avec des résultats surprenants :
« Mélusine : Qui pourrait dire ?
Médor : ...rait dire? »

Dans ce même passage, plus loin, Médor chante une onomatopée étonnante, « Tra la la you piou », qui caricature on ne sait trop quel instrument (la grosse caisse est imitée plus loin à grands coups de « boum boum boum »). Ces syllabes font encore plus rire quand elles accompagnent une allusion sinistre : « ... dont il mourut ! Tra la la you piou ! ». Il y en a d'autres, comme les terrifiants « tri la ti ta ta, tri la ti ta ta » de Rodomont. Mais les onomatopées préférées d'Hervé restent certainement celles qui servent à imiter la tyrolienne. Chaque fois qu'il en a l'occasion, le compositeur fait « décrocher » ses personnages, qui délaissent brusquement la situation pour se lancer dans des « tralala-itou » débridés, incluant des changements de registre vocal, de l'aigu au grave. Ce chant issu des montagnes, qui semble vouloir rappeler l'Allemagne – plutôt que la Suisse – sera presque en situation dans *Le Petit Faust*, alors qu'un certain trio patriotique – le « Chant du Vaterland » – fera appel à de vaillants « trou la ou la ou ». Mais il est tout à fait hors de propos (et donc hilarant) dans le finale des *Chevaliers*, après des paroles simili-glorieuses, de lancer « Laïtou! Laïtou! Trou la la! ». Notons au passage deux autres manies douces d'Hervé, le goût de la mise en scène à même la partition (les « un, deux, trois... » jusqu'à dix sont marqués : « Criez, et accompagnés de gestes exprimant une évolution chevaleresque et comique ») et la prosodie volontairement malmenée « la table ron-on-de », les deux « on » fortement marqués. Hervé joue donc de toutes ces ficelles pour surprendre son auditeur, et faire dérailler l'intrigue, l'amenant au bord de l'éclatement, du chaos : il révèle la nature fictive du récit, alors que chez Offenbach, le comique sert à pimenter l'intrigue, sans compromettre l'illusion, l'évasion du spectateur.

Hervé devait croire en sa partition, puisqu'il en propose une nouvelle version au public en 1872. On vante la distribution, à la tête de laquelle brille M^{me} Sallard dans le rôle de Mélusine, cantatrice émérite, à peine inférieure à M^{me} Ugalde. Le rôle de Rodomont revient à l'excellent Milher, un des interprètes de prédilection d'Hervé, qui avait brillé en Gérômé (*L'Œil crevé*), en Ricin (*Chilpéric*) et en Valentin (*Le Petit Faust*). Dans le rôle de Médor, le fils d'Hervé, Emmanuel Ronger (qui fait carrière sous le nom de Gardel-Hervé), reçoit sa part de louanges. On remarque aussi la fantaisiste Mathilde Lasseny qui offre une nouvelle incarnation de la duchesse Totoche. Hervé la connaît bien, ayant écrit pour elle le rôle de Fleur-de-Bruyère, alias Chapotarde, dans *Le Hussard persécuté* dix ans plus tôt. (Indiscret, Hervé confie même dans ses *Notes* qu'elle a été sa maîtresse, au début des années 1860, avant de l'abandonner : « [U]n riche banquier lui ayant offert un engagement supérieur au mien, après un léger vacillement, elle se décida à sacrifier le si bémol pour la bank-note de l'homme du Sud. ») Elle effectue en 1872 un retour à la scène, amenant avec elle un petit vent de scandale tout à fait bienvenu...

Notre époque ironique, éprise de parodie autant que de Moyen-Âge (voir le succès de *Kaamelot*), friande de découvertes musicologiques, donnera-t-elle sa chance aux *Chevaliers* d'Hervé? Les exemples de surprises heureuses dans l'exploration des répertoires oubliés abondent, à commencer par toutes ces œuvres d'Offenbach, mal reçues pour de mauvaises raisons liées au climat politique (voir le plus récent, *Fantasio*, dont la création a souffert de la proximité de la défaite contre la Prusse). La folie d'Hervé, sa démesure et ses excès, pouvaient désarçonner ses contemporains ; elle pourrait bien plaire aux spectateurs d'aujourd'hui, qui en ont vu bien d'autres. On pourrait alors entendre de nouvelles versions des grands titres d'Hervé (les enregistrements anciens, pour délicieux qu'ils soient, ne sauraient suffire), ou bien redécouvrir *Les Turcs*, déjà nommés, *Le Trône d'Écosse*, ou même *Alice de Nevers* – toutes œuvres victimes de circonstances défavorables, et avec lesquelles Hervé croyait avoir atteint le chef-d'œuvre. Peut-être Hervé avait-il raison?



Paris BENOIT Aîné Editeur 51 rue Meslay

AUTOUR DE L'OPÉRETTE...

LIVRE DE POCHE



Hervé par lui-même.

Documents et textes du père de l'opérette présentés par
Pascal Blanchet

Sortie le 14 octobre 2015 – 9,50€

ACTES SUD / PALAZZETTO BRU ZANE

Il ne suffit pas d'inventer un genre musical pour atteindre l'immortalité.

Louis-Auguste-Florimond Ronger, dit Hervé (1825-1892), compositeur d'importance capitale pour l'histoire de la musique française, en donne un cruel exemple. Véritable père de l'opérette, genre qu'il met sur pieds au milieu des années 1850, il fut complètement occulté par son grand rival Jacques Offenbach (1819-1880). Malgré quelques tentatives sporadiques et sympathiques, on ne parvient pas à le sortir de cet anonymat relatif ni, surtout, à faire connaître pleinement sa musique. Le présent petit livre se propose, en lui donnant la parole, de ranimer un intérêt pour l'œuvre de celui qu'on a longtemps connu sous le surnom de "compositeur toqué". Doué pour l'écriture, Hervé – tout comme Wagner – rédige souvent ses propres livrets, dans lesquels il se met parfois en scène, mais aussi des articles et des mémoires, dont les fascinantes *Notes* pour servir à l'histoire de l'opérette. Il écrit également de nombreuses lettres, parfois aux journaux mais le plus souvent à des directeurs de théâtre. Ces lettres, rarement ou jamais citées par ses biographes, constituent de précieux témoignages sur le vif de la vie d'un compositeur au milieu du XIX^e siècle ; elles apportent aussi un nouvel éclairage sur la vie d'Hervé, en qui on est surpris de découvrir un être anxieux, en mal de reconnaissance. On pourra s'apercevoir, au fil des pages de ce livre, que Hervé, compositeur toqué certes, n'était vraiment – comme il le dit lui-même dans une lettre étonnante – "pas plus niais que Wagner ou Verdi"...

DISQUE



Extraits des *Chevaliers de la Table ronde* d'Hervé
par Les Brigands et Christophe Grapperon

CD mis en vente uniquement à l'issue des représentations

COLLOQUE

Du 5 au 7 octobre 2015 – Lucques (Italie)

Le « théâtre musical léger » en Europe : de l'opérette au music-hall

Durant la seconde partie du XIX^e siècle, en marge des salles lyriques officielles, se déroule une autre histoire de la musique, longtemps délaissée par la recherche. Dans toute l'Europe, cabarets, music-hall, théâtres de variétés et autres espaces privés accueillent pourtant des spectacles extrêmement populaires (opérettes, revues, comédies musicales) qu'il faut interroger pour saisir pleinement la vie artistique du temps. En partenariat avec le Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini.

Palazzetto Bru Zane
Centre de musique
romantique française
San Polo 2368, 30125 Venise - Italie
contact@bru-zane.com



BRU-ZANE.COM