

**LA CHARTREUSE DE PARME
DE HENRI SAUGUET ET
D'ARMAND LUNEL**

Roger KLOTZ

Professeur de philosophie au lycée de Monaco, Armand Lunel poursuivait également une carrière d'écrivain ; tout en écrivant des romans, il composait aussi des livrets d'opéras. Immédiatement après la publication de *L'imagerie du Cordier* en 1923, il avait écrit, pour son ami Darius Milhaud, le livret des *Malheurs d'Orphée* ; puis il avait écrit *Esther de Carpentras*, dont l'adaptation musicale devait être également faite par Darius Milhaud. Par son meilleur ami, Lunel est sorti de l'univers romanesque et s'est ouvert à une autre forme de création : le livret d'opéra ; il s'inscrit ainsi dans une tradition qui avait été illustrée au XIXe siècle par Scribe, par Meilhac et Halévy. L'écriture du livret, que Hugo n'a pas ignorée¹, pose des problèmes d'ordre esthétique ; en 1955, Léon Guichard disait : « Ce serait évidemment forcer les choses que de présenter le livret d'opéra ou d'opéra-comique comme un genre littéraire et il y aurait de la mauvaise foi à juger les librettistes comme des poètes. »²

Afin de savoir si ce jugement se justifie encore, nous avons trouvé intéressant d'étudier les rapports d'un musicien marqué par l'esthétique musicale du début du XXe siècle et d'un romancier pour qui l'on vient de créer le Prix Théophraste Renaudot ; nous nous demanderons également ce que peut apporter à l'histoire de la musique et à celle de la littérature l'adaptation de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal.

Sauguet nous a écrit, en avril 1980 : « C'est en effet, par Darius Milhaud que j'ai connu Armand Lunel, au moment de la création à Paris des *Malheurs d'Orphée* par la troupe de Madame Beriza. Je l'ai retrouvé en 1927 à Monte-Carlo alors que j'écrivais la musique du ballet *La Chatte* pour Serge Diaghilev et les Ballets russes. »

La rencontre des deux hommes s'est donc faite en deux temps. Ils se sont d'abord rencontrés en 1923 à Paris, sous l'égide de Darius Milhaud ; en mettant Lunel en contact avec d'autres musiciens, Milhaud maintenait son ami en contact avec les beaux-arts ; de son côté, Henri Sauguet savait sans doute ce qui unissait les deux amis ; sans doute avait-il pu également apprécier l'aspect profondément provençal du livret de *Malheurs d'Orphée*, ainsi que la présentation moderne réalisée par Jean-Victor-Hugo³. La seconde rencontre eut lieu à Monaco ; c'est également la musique qui devait les réunir : en effet, Henri Sauguet était venu, à l'opéra de Monte-Carlo, participer à la création de *La Chatte* par les Ballets russes de Serge Diaghilev, dans une chorégraphie de Balanchine qui mettait en évidence les talents du jeune Serge Lifar ; Daniel Aubry dit : « Pour la première fois, les décors sont transparents, aériens grâce à un tout nouveau matériau : le celluloid »⁴.

Professeur de philosophie au Lycée Albert 1er de Monaco, Armand Lunel a apprécié ce ballet qui, avec les autres spectacles organisés par les Ballets russes, a contribué à faire de l'opéra de Monte-Carlo un haut lieu de la danse. Esprit classique, cet admirateur de Stendhal, dont l'œuvre romanesque peut se rapprocher de celle du chartiste André Chamson, restait en contact avec les principaux courants de l'art contemporain ; peut-être faut-il souligner ici le rôle tonique joué par Darius Milhaud, avec qui Armand Lunel a souvent travaillé et qui le mettait en contact avec d'autres musiciens, comme Henri Sauguet.

Henri Sauguet, dans ses mémoires, nous raconte les rapports qu'il a eus à Monaco avec Armand Lunel : « (Armand Lunel) occupait le poste de professeur de philosophie au lycée de Monaco, où il vivait avec sa femme et sa fille. Par lui, je connus la vie de la Principauté, non celle des Ballets russes, mais la vie quotidienne, alors fort pittoresque et méridionale. Au cours de nombreuses promenades que nous fîmes ensemble, il me mena au marché mouvementé où l'on

¹ *La Esmeralda*, représentée pour la 1ère fois sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 14 novembre 1936.

² Guichard Léon, *La musique et les lettres au temps du romantisme*. Paris, P.U.F, publication de la faculté des lettres de Grenoble, 1955. p.200.

³ Cf. Klotz Roger, Etude littéraire d'un livret d'opéra : Les Malheurs d'Orphée de Darius Milhaud et Armand Lunel, *In Revue L'Astrado* n° 32, 1997 (N° spécial sur la musique en Provence).

⁴ Aubry Daniel, Monte-Carlo et les ballets Russes. In *Mesclun* (N° spécial La Côte d'Azur a cent ans). p. 21.

vendait des tranches de pizza et autres spécialités locales. Je devins un familier de sa maison, où il me priait souvent de prendre un repas. Nous nous liâmes ainsi d'amitié. Par lui, j'appris la vie de Milhaud, jeune étudiant en Provence, avec un autre jeune étudiant poète, Léo Latil, que Milhaud aimait et admirait très profondément et dont il avait mis en musique de très beaux poèmes. Lunel était un conteur délicieux, connaissant admirablement la communauté juive du « Comtat » et, par lui, j'eus l'occasion d'apprendre bien des histoires succulentes. Un jour, au cours d'une promenade dans le vieux Monaco, il me demanda :

« Qu'allez-vous écrire après *La Chatte* ? »

Je lui répondis que la grande préoccupation de ma vie de musicien était non point de composer de la musique de ballet, mais des partitions d'opéras. En vérité, je ne pensais qu'à cela.

- Avez-vous un livret ?

- Non, pas encore.

- J'en ai un, ou plutôt j'ai l'idée : connaissez-vous *La Chartreuse de Parme* ? »

Oui, je l'avais lue, voilà quelques années. Bien trop tôt ; j'avais été émerveillé par le style, mais je m'étais un peu perdu dans ce mélange d'intrigues politiques et romanesques et l'imbroglio des amours contrariées.

Relisez-la. J'ai idée qu'on pourrait en tirer un livret d'opéra, en taillant dans ce buisson touffu pour ne conserver que les épisodes passionnels ; Si vous voulez, je vais me mettre au travail, et vous proposer un schéma. »⁵

A travers cette page d'Henri Sauguet, on voit apparaître plusieurs aspects importants de la personnalité d'Armand Lunel ; c'est l'ethnographe qui conduit son hôte dans les quartiers populaires de la ville où il habite ; Armand Lunel a, à Monaco et dans sa région, des racines culturelles qui lui ont permis de faire revivre radiophoniquement le pays nissard⁶ et qui lui permettent ici de faire connaître son patrimoine à ses amis ; Henri Sauguet rappelle également qu'Armand Lunel est un conteur délicieux qui évoque admirablement les communautés juives du Comtat-Venaissin et qui sait évoquer avec finesse son enfance aixoise, la naissance de son amitié avec Darius Milhaud, leurs rapports avec Léo Latil ; ce qui ressort ici du témoignage d'Henri Sauguet, c'est qu'il y a, chez Armand Lunel, une parfaite appropriation de la culture de ses aïeux et une aussi parfaite assimilation de la culture dans laquelle il vit. Il faut joindre à l'ethnographe, le créateur de livrets ; c'est Armand Lunel qui propose à Henri Sauguet d'écrire un livret à partir de *La Chartreuse de Parme* ; Armand Lunel a raconté que c'est une promenade auprès du Tir au pigeons qui a fait naître l'idée d'un opéra sur l'œuvre de Stendhal : « Un jour que nous nous promenions près du tir aux pigeons, dans un paysage d'ailleurs très mélancolique (parce que les pigeons qui étaient à moitié manqués, il y avait des pêcheurs qui les tiraient à la ligne devant le tir au pigeons) ; alors, nous trouvions cela à la fois comique et mélancolique ; ça nous mit sur le chemin d'un opéra où l'on pourrait à la fois mêler au départ le comique et aboutir à un dénouement dramatique et même mystique. Alors je lui dis : -Parmi les romans que j'admire, il y en a un que vous connaissez aussi, c'est *La Chartreuse de Parme* de Stendhal... »⁷.

Le témoignage d'Armand Lunel confirme le souvenir de Henri Sauguet ; il a, en outre, le mérite de situer la conversation dans un lieu qui ne semble pas éloigné du théâtre de Monte-Carlo et qui fait naître des sentiments mêlés de joie et de tristesse aussi bien chez l'écrivain que chez le musicien.

Ce qu'il faut surtout retenir, c'est que le romancier, formé par Darius Milhaud à la composition de livrets d'opéras, domine suffisamment ce genre pour proposer un sujet à un autre musicien ; on note également qu'Armand Lunel sait bien faire la différence entre la composition romanesque et les besoins du théâtre lyrique ; c'est pourquoi, il se propose, comme librettiste, de

⁵ Sauguet Henri, *La musique, ma vie*. Biarritz, Librairie Séguier, 1990. p. 247-248.

⁶ Lunel Armand, *Nice et son terroir*. Manuscrit déposé au Musée des Arts et Traditions populaires à Paris. Cf Klotz Roger – *Armand Lunel et son univers imaginaire*. Thèse de Doctorat en lettres, Aix-en-Provence, 1991.

⁷ Cf. Klotz (Roger), *op. cit.* p. 82-83. (Extrait de l'interview accordée par Armand Lunel à Robert Ytier pour France-Culture).

tailler dans ce buisson touffu qu'est *La Chartreuse de Parme* pour n'en conserver que les épisodes passionnels ; pour avoir travaillé avec Darius Milhaud, Armand Lunel sait qu'une œuvre lyrique peut comporter, à titre de repos, des passages comiques mais qu'il faut retenir, surtout pour une œuvre comme *La Chartreuse de Parme*, un dénouement dramatique et même mystique. La démarche d'Armand Lunel est, on le voit, celle d'un créateur ; elle donne, au livret d'opéra, des lettres de noblesse.

Dans *La musique, ma vie* Henri Sauguet nous renseigne sur la composition de *La Chartreuse de Parme* : « Quelques temps après mon retour à Paris, je commençai à recevoir un découpage des scènes, des actes de l'opéra. Nous avons échangé plus d'une centaine de lettres pour nous mettre d'accord. (Lunel) m'envoya aussi les dialogues et, tout de suite, je pris le départ. J'ai vécu pendant dix années non seulement dans la fréquentation étroite des héros de *la Chartreuse* (Clelia, Fabrice, Gina, Mosca) mais de Stendhal dont je voulus connaître *Le rouge et le noir*, Lucien Leuwen, *Les mémoires d'un touriste*, *Armance*, *la vie de Haydn*, *Mozart et Metastase*, enfin tout ce qui allait me permettre de bien connaître son talent, sa personne, ses goûts et ses dégoûts, son esprit, ses contradictions ; Je m'incorporais à lui jusqu'à visiter sa tombe au cimetière Montmartre, où le « Milanese » dormait sous le pont Caulaincourt (ce qui est un comble), avant que ses amis lui en offrent un autre plus en rapport avec la lumière. La composition de *La Chartreuse de Parme* occupa dix années de ma vie, 1927-1937, pendant lesquelles se développèrent ma personnalité et mon métier de musicien. En vérité, la composition de ce grand ouvrage fut en étroit rapport avec ma vie qui chaque jour apportait une expérience nouvelle, et des sentiments qui m'enrichissaient. J'ai pu dire que la partition de *La Chartreuse* était comme le journal de ma vie. Elle peut l'être en effet et elle suit le trajet des personnages dans le roman : la fuite de Fabrice après sa participation à la bataille de Waterloo- la découverte de son amour-passion pour Clélia Conti –l'amour que lui porte sa tante Pietranera, mariée au vieux duc de Sanseverina, dont le comte Mosca, ministre du prince de Parme, est amoureux –le drame qui jette Fabrice dans la prison de la citadelle, sous la garde du général Conti- la découverte de l'amour par Fabrice et Clélia à l'intérieur de la citadelle-l'évasion de Fabrice – le vœu de Clelia de ne plus le revoir... commençant dans une sorte d'insouciance juvénile et dans un imbroglio léger et plaisant, l'œuvre se termine par le renoncement de Fabrice devenu Monsignor, au cours d'un sermon pathétique. Certes ces dix années ne furent pas uniquement occupées à la composition de *La Chartreuse de Parme*. J'ai eu à écrire bien d'autres ouvrages, mais réservant le meilleur de ma pensée à cet opéra que je chérissais. Nous l'avons écrit, Lunel et moi, sans nous soucier de la représentation, seulement pour faire une œuvre et, pour moi, une musique qui fût celle que Stendhal aurait pu aimer, avec le recul du temps bien sûr : un homme du XXe siècle, mais enfin les sentiments étaient semblables. Il me fallait trouver le ton exact de chacune des scènes, des actions, des pensées qui faisaient agir les personnages de Stendhal. Tout cela, je le fis naturellement, sans système, sans chercher à écrire une œuvre néoclassique ou néoromantique. Ma conception de l'esprit moderne était en moi, je me fiais à mon instinct et simplement je mobilisais mon savoir, ce savoir acquis un peu plus chaque jour au contact de la musique, dont je prenais de plus en plus conscience à mesure que j'avancais dans la vie... »⁸.

Cette page est très riche par tous les renseignements qu'elle nous apporte sur la composition de *La Chartreuse de Parme* ; Armand Lunel travaille avec Henri Sauguet comme il travaille avec Darius Milhaud, par correspondance ; il apparaît pourtant qu'Armand Lunel a communiqué à Henri Sauguet, sa passion pour Stendhal ; c'est lui qui lui adresse le premier courrier, celui par lequel il propose au musicien un découpage des scènes, des actes de l'opéra ; par Henri Sauguet, nous savons que la correspondance fut importante (une centaine de lettres) ; le musicien s'est également imprégné de l'œuvre de Stendhal, de son talent, sa personne, ses goûts et ses dégoûts, son esprit, ses contradictions, allant, pour bien connaître l'homme, jusqu'à se

⁸ Sauguet Henri , *op.cit.* p. 248-249.

rendre sur sa première tombe, au Cimetière Montmartre ; la composition de l'ouvrage dura longtemps parce que les deux créateurs composaient leur œuvre commune sans se soucier de la représentation et ne cherchaient qu'à communier, d'une manière qu'on pourrait presque qualifier d'égoïste, dans l'œuvre de Stendhal ; il semble qu'il y ait dans la composition de cet ouvrage, qui s'étale dans une durée si longue, une certaine recherche du bonheur qui a quelque chose de stendhalien ; Henri Sauguet a dit de sa partition : « J'ai cherché avant tout à exprimer, non cérébralement, mais par des sensations musicales, impulsives et directes, la psychologie et les actes des personnages, ainsi que l'atmosphère essentielle au roman. La fatalité de l'existence de ces personnages doit demeurer la même, qu'elle soit littéraire ou musicale. Je me suis toujours préoccupé de rien écrire qui ne soit de la musique de théâtre, c'est-à-dire une musique qui exprimât les mouvements et les sentiments de ces personnages que j'avais choisis. »⁹

Un critique musical devrait donc rechercher en quoi la partition de Sauguet est comme le journal de sa vie ; il faudrait voir, à travers son style, comment sa personnalité et son métier se sont développés, comment il a pu faire une œuvre du XXe siècle à partir d'un roman du XIXe siècle dont il s'était imprégné avec une humilité certaine ; il faudrait voir enfin, toujours à partir de l'étude de la partition, comment une œuvre majeure de Stendhal peut devenir une œuvre importante d'Henri Sauguet.

Que va nous apporter l'étude du livret ?

Armand Lunel a dit à Robert Ytier : « Je considère que *La Chartreuse de Parme* est peut-être le roman le plus riche de son époque ; parce que tout s'y trouve ; il s'y trouve la politique ; il s'y trouve les mœurs de l'ancienne Italie et il s'y trouve un double drame d'amour. »¹⁰

Lunel a donc été attiré par les multiples aspects du roman, politiques, historiques, sentimentaux ; peut-être aussi était-il à la recherche d'une certaine image de l'Italie ; il semble surtout que ce soit le double drame d'amour qui ait retenu l'attention d'Henri Sauguet ; Armand Lunel a précisé à Robert Ytier : « Mais ce qu'il y a dans le roman de Stendhal, et que Sauguet a encore mieux réalisé que moi, c'est l'ascension progressive vers un amour de plus en plus pur et de plus désincarné. »

Ce qui va donc caractériser l'œuvre lyrique de Henri Sauguet, c'est cette ascension progressive de l'amour ; l'action doit être essentiellement évolution des sentiments ; Sauguet n'a conservé du roman ni ses aspects politiques ni ses aspects historiques ; il n'a retenu que le drame sentimental, parce que c'est sans doute ce qui donne à l'œuvre sa valeur éternelle ; c'est bien ce qui ressort de la correspondance que M. Sauguet a pu nous adresser ; le 21 avril 1980, il nous écrivait : « L'œuvre est divisée en onze tableaux : la rencontre Clélia-Fabrice sur la route de Côme à Milan ; la rencontre à la Scala ; la fête chez la Sanseverina ; la fuite de Fabrice chez l'aubergiste ; la prison (l'arrestation) puis la tour dans la citadelle ; le retour de Fabrice chez Gina, après l'évasion, le jardin de Clélia, le sermon aux lumières et les adieux de Fabrice. Les épisodes purement politiques furent délaissés. Lunel dit que pour extraire le livret de l'opéra il « tailla dans ce buisson comme avec un sécateur pour ne garder que les parties romanesques ».

Lunel et Sauguet n'ont retenu, pour le livret, que ce qui concerne les rapports de Fabrice avec Clélia, de la Sanseverina avec Fabrice et avec Mosca ; M. Sauguet nous l'a confirmé le 1er mai 1980 : « Entre la première et la deuxième des douze représentations qui furent données à l'Opéra en 1939, j'ai aussi dû supprimer plusieurs pages (à cause des changements de décor, il y en avait onze)¹¹. Mais tout cela est de la « cuisine » intérieure et n'altérerait en rien l'esprit dans

⁹ Cité par Cahours d'Aspry (Jean-Bernard), avec la collaboration d'Hélène Rochefort-Parisy – Catalogue de l'exposition Henry Sauguet, Itinéraire parisien. Bibliothèque historique de la ville de Paris (11 mars-13 avril 1989). mairie de Paris, 1989. P. 59-60.

¹⁰ Klotz Roger, *op. cit.* p. 230.

¹¹ Le tableau des adieux de Fabrice n'apparaît effectivement pas sur le microfilm du manuscrit déposé à la Bibliothèque Nationale.

lequel l'œuvre fut conçue : fidélité à la pensée stendhalienne, concentration de l'ouvrage sur les personnages principaux : Clelia, Fabrice, Mosca, Conti, Sanseverina. »

En ce qui concerne le livret lui-même, nous sommes en possession de deux documents : Nous avons tout d'abord un argument de onze pages dactylographiées, annotées de la main même de Henri Sauguet ; nous possédons également une copie de la partition manuscrite ; c'est à partir de ces deux documents que nous avons étudié le livret.

Tout ce qui va de l'entrée de Bonaparte en Italie à l'épisode de Waterloo a disparu ; on a fait disparaître tout ce qui concerne la naissance et la petite enfance de Fabrice ; le livret lui donne 16 ans au premier tableau ; c'est l'âge de l'éveil aux sentiments amoureux ; la suppression de l'évocation historique permet de mettre en valeur l'origine du drame sentimental ; le livret apparaît ainsi comme une sorte de commentaire du roman ; cela correspond surtout aux idées que Lunel se faisait du roman ; en effet, il a dit à Robert Ytier : « Ce roman commence effet de façon comique ; c'est la calèche du père de Clelia qui est arrêtée au bord du lac de Côme ; il y a tout un quiproquo très amusant et déjà un léger coup de foudre qui se dessine entre les deux amoureux. »

On note que, pour Lunel, le roman commence effectivement à la rencontre du lac de Côme et non à l'entrée des troupes françaises en Italie ; on note également la notion de quiproquo sur laquelle est bâti le premier tableau.

L'action de ce tableau se situe sur la route de Milan ; la partition donne, sur le décor, les indications suivantes : « Dans la montagne, sur la route de Côme à Milan. A droite, une auberge, à gauche, un bocage de châtaigniers au bord duquel on aperçoit la calèche de Gina et de Fabrice qui vient d'être arrêtée par les gendarmes ». ¹²

Le librettiste reprend des indications données par Stendhal : « A un détour que fait la route pour tourner la charmante colline et le bois de San-Giovanni, trois gendarmes comme s'ils eussent été ses gens. Elle venait de donner un écu à l'un d'eux pour aller chercher du vin et surtout de l'eau fraîche dans une cassine que l'on apercevait à deux cents pas. » ¹³

Sans doute pour des raisons scéniques, le nom du bois a disparu et est simplement évoqué par un bocage de châtaigniers ; de même, la cassine, qui est une petite maison de plaisir située en dehors de la ville, devient une auberge et elle est plus proche du lieu de l'action ; ainsi le spectateur n'a pas de question à se poser sur le décor.

L'argument résume ainsi le début du tableau : « Fabrice, admirateur passionné de Napoléon, s'est compromis en allant prendre part, comme volontaire, à la bataille de Waterloo ; il est en route pour Milan où il espère échapper à la police, et le voilà qui s'imagine qu'il est arrêté par ordre du gouvernement autrichien. Mais on s'aperçoit tout de suite qu'il y a un stupide quiproquo, les gendarmes ayant pris Fabrice et sa tante pour le Général Conti, Grand Chambellan du Prince de Parme, et sa fille, qui ont eu le tort de ne pas présenter leurs passeports en sortant de Côme. »

En résumant ce qui précède l'action elle-même et, surtout, en faisant apparaître les sentiments de Fabrice sur son arrestation, Lunel se montre fidèle aux intentions politiques de Stendhal : il rappelle l'admiration d'Henri Beyle pour Napoléon, l'épisode de Waterloo, l'atmosphère policière que le gouvernement autrichien fait peser sur l'Italie ; enfin, la notion de quiproquo, sur laquelle Lunel insiste, correspond bien à l'esprit du roman puisque, pour Stendhal, « Fabrice crut que maréchal des logis lui faisait une mauvaise plaisanterie en l'appelant Général » ¹⁴ ; si le librettiste attache tant d'importance à la notion de quiproquo, c'est qu'elle a une valeur théâtrale. En faisant commencer l'action à ce niveau, le livret insiste sur la naissance de l'amour de Fabrice pour Clelia ; Fabrice dit, dans le livret :

« Quelle noble tendresse !

Avec elle, la prison serait un lieu d'allégresse ! » ¹⁵

¹² Microfilm du manuscrit de la partition. Bibliothèque Nationale.

¹³ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*. Paris, Garnier, 1961. p.p. 76-78.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Microfilm Bibliothèque Nationale.

Le librettiste s'inspire ici directement d'un passage de Stendhal :

« Ce serait une charmante compagne de prison, se dit Fabrice : quelle pensée profonde sous son front ! Elle saurait aimer. »¹⁶

On voit apparaître dans les deux textes le caractère paradoxal du bonheur amoureux ainsi que cette admiration qui constitue dans une optique stendhalienne, la première phase de la cristallisation.

Cependant, pour insister sur cette ascension progressive vers un amour de plus en plus pur et de plus en plus désincarné, c'est-à-dire pour donner au drame lyrique une certaine unité d'action, le livret doit s'écarter parfois de la trame romanesque.

Ainsi, au troisième tableau de l'opéra, au moment où Gina devient la Duchesse Sanseverina, on assiste à une rencontre entre Fabrice et Clelia ; la jeune fille se désespère parce que, pendant un bal, elle a entendu dire que Fabrice aimait la Duchesse ; « c'est alors que Fabrice s'avance dans le jardin. De plus en plus épris, il lui demande la cause de son chagrin. Mais Clelia, indignée, le repousse et s'enfuit sans se retourner. »¹⁷

Dans le roman, Fabrice a bien ressenti la jalousie du Comte, peu de temps avant de rencontrer Marietta, mais ses sentiments sont différents :

« - Je t'assure, disait-il à la Duchesse, que le Comte Mosca a de l'antipathie pour moi... »

Cela n'était point là le véritable sujet d'inquiétude qui avait fait disparaître la gaieté de Fabrice. La position où le hasard me place n'est pas tenable, se disait-il. Je suis bien sûr qu'elle ne parlera jamais, elle aurait horreur d'un mot trop significatif comme d'un inceste...

Faire entendre par une belle confidence que je suis pas susceptible d'amour sérieux ? Je n'ai pas assez de tenue dans l'esprit pour énoncer ce fait de façon à ce qu'il ne ressemble pas à une impertinence. Il ne me reste que la ressource d'une grande passion laissée à Naples, en ce cas y retourner pour vingt-quatre heures ; ce parti est sage mais c'est bien de la peine ! Resterait un petit amour de bas étage à Parme, ce qui peut déplaire ; mais tout cela est préférable au rôle affreux de l'homme qui ne veut pas deviner. »¹⁸

Il y a, dans le livret, une simplification de la narration parce que la durée ne peut pas s'exprimer de la même façon au théâtre et dans le roman ; dans l'œuvre de Stendhal, l'épisode de Marietta s'étend sur plusieurs semaines ; le livret ne parle du même épisode que rétrospectivement ; les sentiments sont donc moins nuancés que dans le roman ; cela entraîne une différence dans la composition ; le roman peut accorder une place certaine au monologue intérieur ; le livret doit maintenir un certain équilibre entre le grand air, qui permet aux sentiments de s'exprimer, et le récitatif, qui permet à l'action d'avancer. Le livret est donc une transformation du roman.

Cette transposition permet de faire apparaître l'évolution de l'amour entre les principaux personnages :

Le 1er tableau de l'acte I raconte, nous l'avons vu, la rencontre de Fabrice et de Clelia sur la route de Milan ; le sujet de ce tableau est la naissance de l'amour entre les deux héros. Le second tableau du même acte se situe à la Scala, dans la loge de Gina ; elle y reçoit :

1- des libéraux milanais qui cherchent avec elle le moyen de faire échapper Fabrice à la police autrichienne ;

2- Mosca qui lui déclare sa flamme et lui propose de faire à la fois son bonheur et celui de Fabrice ;

3- Conti et Clelia ;

4- Fabrice à qui elle annonce le projet du Comte.

A la fin du 1er acte, l'action est nouée ; on connaît les sentiments qui unissent Fabrice et Clelia ; on se doute des sentiments de Gina pour Fabrice.

¹⁶ *op. cit.* p. 139.

¹⁷ Argument dactylographié.

¹⁸ *op. cit.* p. 139.

Le 1er tableau de l'acte II a pour cadre les salons de la Duchesse Sanseverina pendant une réception ; Fabrice craint d'avoir perdu le cœur de Clelia que son père veut marier, fâché sa tante en lui parlant de Clelia, offensé Mosca en attisant involontairement sa jalousie ; il décide de faire une folie, le tableau suivant permet de raconter quelle a été cette folie : Fabrice a tué Giletti ; il risque d'être arrêté.

L'acte III se situe dans la Tour Farnèse. Son 1er tableau a pour sujet la rencontre de Fabrice dans la cour de la citadelle ; Clelia « se souvient de leur 1ère rencontre sur le lac de Côme où c'est elle alors qui était enchaînée ; elle est prise de pitié, pour Fabrice et elle sent qu'elle va l'aimer de nouveau et elle en rêve douloureusement »¹⁹.

Le tableau a pour décor la plate-forme de la citadelle en été ; tout en acceptant d'épouser le Marquis Crescenzi, Clelia décide de sauver Fabrice ; elle lui fait savoir, en chantant qu'il risque d'être empoisonné ; la duchesse, par des signaux, entre en communication avec Fabrice pour préparer son évasion ; Fabrice n'accepte de s'enfuir que lorsque Clélia lui promet une entrevue ; le dernier tableau de l'acte se situe dans la tour de l'obéissance passive ; Fabrice reçoit la visite de Clelia qui l'aide à s'échapper puis qui fait le vœu de ne plus le revoir.

L'acte IV est également important. Son 1er tableau, qui se situe à Locarno, dévoile les sentiments de Fabrice une fois libéré ; la tour de l'obéissance passive représente pour lui le seul bonheur ; Lunel transcrit ainsi, dans le livret, cette idée, purement stendhalienne, selon laquelle le bonheur peut apparaître dans une situation de malheur ; Lunel semble dépasser ici la simple fidélité au roman ; il inscrit peut-être son œuvre dans une méditation plus vaste qui a sans doute pour origine son appartenance au peuple du malheur. Mosca, qui vient de découvrir les sentiments de Fabrice pour Clelia, annonce que, suite à la mort du prince, on va pouvoir réviser le jugement qui condamnait Fabrice ; Mosca offre de nouveau son cœur à Gina. Au tableau suivant Fabrice et Clélia se rencontrent dans l'obscurité ; Fabrice donne à Clelia l'autorisation d'épouser le marquis. Le tableau final a pour sujet le dernier sermon de Fabrice qui annonce sa retraite.

L'étude des rapports d'Armand Lunel avec Henri Sauguet d'abord, avec l'œuvre de Stendhal ensuite, nous a permis de voir apparaître plusieurs aspects de la personnalité d'Armand Lunel ; fortement enraciné, par l'ethnographie, à Monaco et dans la région niçoise, le romancier, qui fut aussi le chantre du judaïsme comtadin, est également ouvert à l'écriture du livret d'opéra ; l'œuvre qu'Armand Lunel a écrite pour Henri Sauguet fait ressortir à la fois une compréhension certaine du roman de Stendhal et une parfaite appropriation des techniques d'écriture spécifiques au théâtre lyrique ; ce livret, qui a, pour point de départ, l'admiration d'Armand Lunel pour Stendhal, s'inscrit enfin dans une recherche beyliste du bonheur, que l'on retrouve chez Léon Blum. L'étude d'une page de l'histoire de la musique apporte énormément, on le voit, à la littérature générale.

¹⁹ Argument dactylographié.