

# À Lausanne, une Hélène désopilante,



*La Belle Hélène*, afin de commémorer le bicentenaire de la naissance de Jacques Offenbach. Son directeur, Eric Vigié, en commande une nouvelle mise en scène à Michel Fau qui s'entoure d'Emmanuel Charles pour les décors, de Daniel Belugou pour les costumes et de Joël Farbing pour les éclairages.

Dès le lever de rideau, que de cocasserie avec le temple de Jupin/Jupiter s'encastant dans les grands boulevards avec leurs immeubles en perspective sur lesquels s'aglutineront les Spartiates en goguette côtoyant une Vénus exhibant ses seins sous ses longs cheveux, un Adonis à peine vêtu d'un pagne, une Lédà étreignant son cygne. Hélène fait montre de ses jolis pieds sous une ample crinoline rouge qu'elle troquera contre un truc en plumes à la Zizi Jeanmaire puis un fourreau Chanel noir et blanc sous tiare à aigrettes. Le beau Pâris à crinière blonde arbore la tunique blanche ou bleu ciel, la robe rose d'oracle de Vénus et même les jambières chèvre-pied du satyre se faufilant



dans le rêve de la reine en achevant son parcours sous les fanfreluches d'une girl de french cancan, tandis que le décor se métamorphose en rivage de Nauplie avec apparition de la nef en partance pour Cythère. Sous le regard désemparé de Calchas, bardé de rouge sous un impressionnant casque à plumes, le récit mythologique en prend un coup avec la colombe de Vénus se cassant la tête devant les cocottes Parthenis et Loena émoustillant le jeune Oreste devenu preux chevalier, alors que Ménélas, ajustant sa couronne de laurier, enfourche le cheval de Troie pour gagner la Crète.

Pour parler musique, il faut relever d'abord que, pour la première fois, l'on entend, au deuxième acte, un chœur et une romance de Pâris édités récemment par la Fondation du Palazzetto Bru Zane. Et le ténor Julien Dran qui l'interprète révèle un timbre clair à l'aigu facile et une parfaite élocution qui vont de pair avec une composition théâtrale toute en finesse. C'est aussi par sa pétillante incarnation et par son indéniable musicalité que s'impose l'Hélène de Julie Robard-Gendre, même si son émission trop couverte rend son texte difficilement compréhensible. Outre la mise en scène, Michel Fau assume aussi le rôle de Ménélas qu'il 'chante' tant bien que mal, ce qui ne dépare en rien son personnage de benêt touchant. Par contre, Jean-Claude Saragosse a l'autorité de Calchas, basse noble face à l'Oreste si dissipé du contre-ténor Paul Figuiet et l'Agamemnon cérémonieux de Christophe Lacassagne. Irrésistibles, le bouillant Achille âne bête de Jean-François Monvoisin, et les deux Ajax boudriches casquées de Pierre-Yves Têtu et Hoël Troadec face à la revêche Bacchis de Marie Daher et les délurées Parthoenis et Loena de Laurène Paterno et Béatrice Nani. Et le jeune Pierre Dumoussaud qui dirige le Sinfonietta de Lausanne et le Chœur de l'Opéra de Lausanne (préparé remarquablement par Jacques Blanc) s'ingénie à jouer la carte de l'élégance de ligne tout en imposant une rapidité de tempo qui provoque quelques décalages entre la fosse et le plateau. Mais qu'importe quand l'ensemble du spectacle produit une hilarante gaieté, ô combien appréciable en ces temps moroses !



## Personnages

### Hélène

#### Tessiture

Mezzo-soprano

#### Description du personnage

Reine de Sparte et femme de  
Mélénas



#### Analyse du personnage

Hélène, plus belle femme du monde s'ennuie dans son mariage, mais souhaite rester fidèle. Mais lorsque Pâris arrive pour lui faire la cour, sa résolution faiblit rapidement et elle cède à ses avances. Pris sur le fait par son mari, elle prétend ne pas être coupable, disant n'être que le jouet des dieux. Les lignes vocales de ce rôle se déploient sur une très large tessiture et se caractérisent par l'usage d'appoggiatures (notes étrangères à l'accord, créant des dissonances), de broderies et de notes de passage souvent chromatiques qui symbolisent la « fatalité » qui l'accable. Le rôle est par ailleurs parfois confié à des sopranos.

## **Pâris**

### **Tessiture**

Ténor

### **Description du personnage**

Prince de Troie

### **Analyse du personnage**



Vénus lui ayant promis Hélène, il est décidé à la conquérir coûte que coûte, par la séduction ou par la ruse. D'abord déguisé pour approcher Hélène en tout anonymat et commencer à la courtiser, il révèle rapidement son identité et redouble d'ardeur dans ses tentatives de séduction. Étant parvenu à ses fins, son bonheur est de courte durée : le mari cocu les surprend dans une situation compromettante et demande réparation. Faisant à nouveau l'usage du déguisement, il se fait passer pour un grand augure et enlève Hélène à son mari. Faisant face au rôle d'Hélène, les lignes vocales de Pâris sont presque toujours dans le registre aigu de la voix de ténor pour pouvoir contrebalancer la tessiture du rôle féminin.

## **Ménélas**

### **Tessiture**

Ténor

### **Description du personnage**

Roi de Sparte et époux d'Hélène



## Analyse du personnage

Mélénas est le dindon de la farce : sa femme le trompe, mais il ne trouve de soutien auprès des autres rois qu'une fois le mal accompli. Pour caractériser ce personnage, Offenbach a opté pour un traitement bouffe avec très peu de lignes mélodiques et de nombreuses notes répétées.

## Oreste

### Tessiture

Soprano

### Description du personnage

Fils d'Agamemnon et neveu d'Hélène



## Analyse du personnage

Oreste profite de sa jeunesse : les plaisirs de la vie, les fêtes, et surtout, les femmes. Joueur incorrigible, dépensier et charmeur, il incarne la jeunesse parisienne en déclin et de peu de mœurs sous le Second Empire. Les lignes vocales virtuoses dénotent de la frivolité de ce personnage.

## Agamemnon

### Tessiture

Baryton

### Description du personnage

« Roi des rois »



## Calchas

### Tessiture

Basse

### Description du personnage

Grand augure de Jupiter



## Création de l'opéra

### La Belle Hélène d'Offenbach, Meilhac et Halévy : une mythologie inversée

*La Belle Hélène* est un opéra bouffe en trois actes de [Jacques Offenbach](#) (1819-1880) sur un livret de [Henri de Meilhac](#) et [Ludovic Halévy](#). Cette première collaboration dans l'élaboration d'une œuvre lyrique est une réussite : la carrière d'Offenbach en tant que compositeur d'opéra commence et dès lors toutes ses productions seront attendues avec impatience par le public parisien. En 1863, Offenbach rencontre les deux dramaturges sur la production de leur comédie boulevard *Le Brésilien* pour laquelle il écrit des musiques de scène. Séduit par leur écriture et leurs idées, Offenbach propose aux deux auteurs de théâtre de lui écrire le livret d'un opéra bouffe qui tournerait en dérision l'histoire mythologique de l'enlèvement de la Belle Hélène, événement qui déclencha la guerre de Troie. Cette élaboration commune de *La Belle Hélène* marque le début d'une fructueuse collaboration entre les trois artistes et qui sera marquée par les plus gros succès d'Offenbach comme celui de [La vie parisienne](#) (1866), [La Grande Duchesse de Gérolstein](#) (1867), [La Périchole](#) (1868) ou encore [Les Brigands](#) (1869).



Dans *La Belle Hélène*, les trois auteurs se moquent de la légende en inversant l'histoire et en basculant constamment de la loufoquerie débridée au rêve. En juin 1864, le scénario est ébauché et les librettistes enchaînent sur la rédaction du premier acte. Dès réception de la première partie du texte, Offenbach commence à en écrire la musique qu'il termine le 2 juillet 1864. La suite tardant à venir, Offenbach s'impatiente, mais aucune de ses nombreuses réclamations et réprimandes n'a accéléré la rédaction des dramaturges, et malgré son indignation le compositeur dut se résoudre à travailler à leur rythme. L'opéra est finalement terminé au début d'octobre 1864 alors qu'Offenbach est à Vienne pour superviser la création de plusieurs de ses opéras.



Dans son nouvel opéra, le compositeur imagine un rôle complexe qui rompt totalement avec le type des premiers rôles féminins traditionnels, à la fois du point de vue de la tessiture – la prima donna est une mezzo-soprano – que de la dramaturgie, les chanteurs devant également être de bons acteurs. Offenbach propose ainsi une expressivité nouvelle : une voix de velours sombre et cuivrée qui symbolise un tempérament plus riche et une nature déchirée par des sentiments contradictoires. Dès le début du travail, le compositeur a en tête de faire créer le rôle d'Hélène par la jeune [Hortense Schneider](#) (dont il avait fait décoller la carrière dans son théâtre des Bouffes-Parisiens avec *Le Violoneux* en 1855) dont le timbre et la manière de chanter correspondaient parfaitement à son nouvel idéal, son talent d'actrice pouvant également mettre en valeur la dualité du personnage. Car l'Hélène d'Offenbach, Meilhac et Halevy est victime de la fatalité, du jeu odieux des dieux avec la vie des pauvres mortels. Feignant d'être en constante lutte contre elle-même et son amour adultère pour Pâris, elle sort finalement perdante d'une bataille qu'elle n'a jamais réellement espéré

remporter. Le personnage d'Hélène illustre ainsi l'hypocrisie de la société décadente du Second Empire quant aux relations conjugales.

D'abord, intitulé « La prise de Troie » puis « L'enlèvement de la Belle Hélène », c'est sous le nom de *La Belle Hélène* que l'opéra bouffe fût créé le 17 décembre 1864 au Théâtre des Variétés à Paris (avec dans les rôles-titres les stars de l'époque : Hortense Schneider dans le rôle d'Hélène et [José Dupuis](#) en Pâris). La première fut précédée de répétitions houleuses, dues notamment à la mésentente de Schneider avec [Léa Silly](#) (qui a créé le rôle travesti d'Oreste), ainsi qu'à un orchestre décevant (seulement 26 musiciens, d'un niveau insuffisant). Le succès auprès du public est cependant immédiat, malgré des critiques qui déplorent une nouvelle caricature des idoles de la mythologie. L'opéra bouffe devient rapidement un succès international et reste à ce jour l'une des œuvres les plus connues du compositeur.



### **Un nouveau type d'opéra comique : l'opéra bouffe d'Offenbach**

Si Offenbach est souvent considéré comme le père de l'opérette française, *La Belle Hélène* est quant à elle considérée comme la « grammaire de l'opérette », car elle contient tous les ingrédients nécessaires et caractéristiques du genre léger français. Avec cette œuvre, Offenbach devient la vedette du Second Empire et de sa cour jusqu'à la guerre de 1870, où sa double origine juive et allemande l'oblige à quitter brièvement Paris, mettant fin à l'apogée de sa carrière. Mais ce n'est pas sous l'appellation d'opérette que *La Belle Hélène* a été publiée, mais sous celle d'opéra bouffe, un terme inventé par Offenbach pour désigner les œuvres qu'il écrivait pour son théâtre des Bouffes-Parisiens.



L'opéra bouffe est une catégorie d'opéra comique qui contient des dialogues parlés, mais qui ne traite pas de sujets sérieux. Inspiré par le terme d'*opera buffa* et non par sa musique et sa dramaturgie, Offenbach voulait désigner par « opéra bouffe » des œuvres plus ambitieuses que ses opérettes tant par leur style musical et par le nombre de protagonistes (caractéristiques qu'il emprunte au genre sérieux), que par la tendance aux intrigues parodiques et satiriques (alors que l'opérette se cantonne à des intrigues sentimentales) et à l'utilisation de mélodrames parlés ou chantés (inspirés par l'opéra comique).

La naissance de l'opéra bouffe ne peut pas être dissociée du contexte qui l'a vu naître et de son public : la vie de l'élite sous Napoléon III, cette société qui a développé un goût prononcé pour le divertissement et les excès en tout genre. Les opéras bouffes d'Offenbach sont issus des observations du compositeur de cette société en déclin, mais le raffinement de sa musique, à la fois pétillante et enivrante, conjugué à un humour sarcastique donna naissance à une œuvre singulière et profonde et qui malgré ses ambitions critiques rencontra un succès extraordinaire. Cette appellation se généralise très vite parmi les compositeurs et désigne des œuvres aux côtés satiriques et immoralistes dont les histoires, sous couvert de distanciation historique, reflétaient souvent la joie de vivre et la décadence de l'élite sous le Second Empire. Le terme est ensuite repris par des compositeurs français pour désigner des opéras dont les sujets étaient plus proches du genre comique et la musique du genre sérieux. Souvent difficile à différencier de l'opérette française, ce genre à mi-chemin entre l'*opera seria* et l'opéra comique a connu une descendance très honorable, de nombreux compositeurs comme [Verdi](#) avec [Falstaff](#) en 1893, [Stravinsky](#) avec [Mavra](#) en 1922 et [Poulenc](#) avec [Les mamelles de Tirésias](#) en 1947 s'en étant inspiré, sans toutefois en respecter les canons.

# Clés d'écoute de l'opéra

## Structure dramatique et dramaturgique

À l'écoute, il est indéniable que *La Belle Hélène* dénote d'une forte affiliation avec l'opéra comique du fait de ses nombreux dialogues parlés ayant pour fonction de faire avancer l'action. Toutefois cet opéra renferme des nouveautés musicodramatiques qui posent les jalons d'un nouveau genre comique. Car dans cet opéra, Offenbach dépasse la formule archaïsante d'une pièce de théâtre assortie de musique où les dialogues ont tendance à avoir plus d'importance que les moments chantés : dans *La Belle Hélène*, les parties chantées contiennent autant d'intérêt que les parties parlées. Les *finale* des deux premiers actes démontrent à eux seuls l'ingéniosité d'Offenbach et ses grandes qualités de musicien de théâtre dans la mise en musique avec panache des situations les plus inattendues et les plus absurdes.



S'il utilise des formes classiques comme celui du rondo dans ses airs, cela ne l'empêche pas d'en dépasser les carcans comme dans le « Jugement de Pâris » (acte I) conçu comme un rondo (alternance de couplets avec un refrain) sophistiqué : avec un nombre plus élevé de couplets et des variations sur le refrain (ce qui empêche la monotonie de la forme), ainsi qu'une expression musicale nuancée par rapport au sens du texte. La plus grande caractéristique de la musique d'Offenbach, c'est qu'elle dit tout : elle révèle les non-dits comme dans le duo d'amour où l'orchestre anticipe la volupté de la nuit d'amour bien avant qu'Hélène ne cède aux avances de Pâris. La valse au début de l'acte II annonce quant à elle les valses chantées typiques du répertoire de l'opérette.

## Les différents comiques dans *La Belle Hélène*

*La Belle Hélène* est construit sur une multitude d'effets comiques qui se manifestent soit dans le texte, soit dans la musique, soit dans les deux à la fois.

Les effets véhiculés par le texte sont de deux ordres : satiriques comme dans le couplet d'Oreste à l'acte I, où le personnage dresse un tableau peu flatteur des mœurs de la jeunesse (tout en laissant entrevoir qu'il s'agit du mode de vie à Paris au temps d'Offenbach) ou de situations issues des traditions du vaudeville (par exemple le roi Ménélas qui surprend sa femme Hélène au lit avec son amant Pâris et qui demande, en vain, réparation).



Il existe par ailleurs deux types de comiques appartenant à la deuxième catégorie d'effets : celui du ridicule sonore (par exemple dans le couplet d'Oreste, acte I, lorsqu'il chante les paroles « Tsing lala, Tsing lala, Oya Kephale Kephale, Oh lala ! ») et celui de répétition (si cher à Offenbach) qui consiste à décaler les accents naturels des mots avec ceux de la musique et qui crée des répétitions incongrues et cocasses de syllabes (comme dans le premier *finale*, « *Je suis l'époux de la Reine, Poux de la Reine* »).

La dernière catégorie de comique qui allie la musique et le texte peut être soit ironique, soit caricaturale, soit parodique. Il peut en effet être ironique, comme dans l'invocation d'Hélène à Vénus à l'acte II où le mot « cascader » (mot signifiant au sens strict une chute et au sens figuré une perte de la morale) est illustré musicalement par une arpégiation (c'est-à-dire chaque note de l'accord donnée l'une après l'autre) d'un accord instable (c'est-à-dire non résolu par une cadence conclusive). Offenbach fait également l'usage d'un comique de caricature comme dans le finale de

l'acte II où il prend un trait saillant du vaudeville (le mari cocufié) et l'exagère jusqu'à l'absurde. Par ce moyen le compositeur fait ressortir les clichés du genre lyrique sérieux par une satire musicale. Enfin, le comique de parodie se base sur une citation ou une allusion musicale comme dans le *finale* de l'acte I qui constitue un véritable pot-pourri des plus grands clichés du grand opéra italien et français : la répétition d'un texte sans égard à la musique, l'accompagnement musical qui n'a aucune assise dramaturgique ou encore les vocalises qui n'en finissent plus. Autre exemple de ce comique parodique, celui du trio patriotique à l'acte II qui est basé sur la musique du trio patriotique de [Rossini](#) dans [Guillaume Tell](#) (dont il cite juste assez la musique et le texte pour qu'il soit reconnu) où Offenbach fait une habile fusion entre les formules d'accompagnement typiquement rossinien et de polyphonies vocales plus étoffées.