

Un volcan peut en cacher un autre.
Éruptions populaires dans Masaniello
et La Muette de Portici (1827-1828)

Olivier BARA

La rivalité entre « grand opéra » et opéra-comique est ancienne : ne remonte-t-elle pas à l'époque des spectacles forains, quand vaudevilles et comédies en ariettes disputaient âprement à l'Académie de musique le droit exclusif de chanter en scène ? On a connu, d'un théâtre l'autre, quelques doublés, d'abord sous la forme de parodies : par exemple, la tragédie en musique *Pyrame et Thisbé* parodiée, entre autres, par Favart en 1740. Mais les doublés deviennent doublons quand le même sujet est traité à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, dans le « grand genre » d'un côté, dans le « genre moyen » de l'autre : tel est le cas célèbre du *Pré aux clercs* d'Hérold (1832), qui anticipe de quatre ans, par son intrigue sur fond historique de guerre de religion, *Les Huguenots* de Meyerbeer¹. Tel est le cas aussi de *Masaniello* de Michele Carafa, créé le 27 décembre 1827 au Théâtre Feydeau (Théâtre royal de l'Opéra-Comique), deux mois avant *La Muette de Portici* de Daniel François Esprit Auber à l'Académie royale de musique (29 février 1828). Même sujet : la révolte napolitaine de 1647 ; même héros historique : Thomas Aniello, dit Masaniello² ; même dénouement : échec du meneur populaire dont la raison se perd, sur fond d'éruption du Vésuve. Notons une différence de taille, qui aurait dû assurer à l'Opéra-Comique l'avantage de la *vérité* musicale : le compositeur de

¹ Voir Olivier Bara, « Deux opéras pour un roman. *Chronique du règne de Charles IX, Le Pré-aux-Clercs, Les Huguenots* », *Cahiers Mérimée*, 2015, n° 7, p. 61-76.

² Voir Jean Mongrédien, « Variations sur un thème : Masaniello. Du héros de l'histoire à celui de *La Muette de Portici* », *Jahrbuch für Opernforschung*, I, 1985, p. 90-121.

Masaniello est le Napolitain Michele Carafa de Colobrano, sous la plume duquel le *vécu* aurait pu transcender les artifices du pittoresque.

DE CONSPIRATIONS EN SÉDITIONS

On a oublié cette figure importante de l'histoire de l'opéra-comique romantique : Carafa, dont la *Gabriella di Vergi*, en 1816, a tenu tête à l'*Otello* rossinien à Naples. Le Théâtre Feydeau l'a attiré à lui en 1821, bien décidé à italianiser sa musique pour résister à la concurrence du Théâtre-Italien de Paris en pleine vogue rossinienne. Si la greffe *bel cantiste* n'a pas vraiment pris sur une malheureuse *Jeanne d'Arc*, dédiée par Carafa à son maître Cherubini, le succès est arrivé en 1822 avec *Le Solitaire* (122 représentations sous la Restauration), puis *Le Valet de chambre*, sur un livret de Scribe³. Deux opéras-comiques et deux échecs plus tard (*L'Auberge supposée*, *Sangarido*), Carafa s'est vu proposer le livret des vaudevillistes Moreau et Lafortelle, *Masaniello ou le Pêcheur napolitain*, ouvrage audacieux pour l'Opéra-Comique, par son sujet historique et politique, par ses dimensions (quatre actes), par sa couleur locale napolitaine et le « clou » éruptif de son dénouement, par sa dénomination générique aussi : « drame historique » selon le livret imprimé (Barba, 1828).

Le Théâtre Feydeau a-t-il décidé de concurrencer directement l'Opéra et de se lancer dans une course de vitesse avec son « grand frère » lyrique en montant « son » *Masaniello* juste avant celui de Scribe et Auber ? N'est-il pas alors engagé dans un combat qui l'oppose aussi à l'Odéon, qui vient de détourner la musique du même Carafa en adaptant en français son opéra milanais *I due Figaro* ? La presse de 1827 se délecte de ce climat de conspiration et se repaît des bruits de coulisses comme des rumeurs de foyers : « Le Pinde est transformé en arène où combattent, au-dessous des gladiateurs, des êtres d'une espèce toute particulière, et dont le principal mérite consiste dans leur adresse à se saisir de ce qui est la proie des autres », écrit le *Courrier des théâtres* à propos des « deux *Mazaniello* » (*sic*, le 12 octobre 1827). Qui a copié qui ? Pas nous, protestent les deux librettistes de l'Opéra-Comique le lendemain, dans le même journal : d'abord, le sujet étant historique, il appartient à tout le monde ; ensuite, notre drame était écrit dès 1825, plaignent-ils – façon de suggérer publiquement qu'Eugène Scribe et Germain Delavigne

³ Sur Carafa, voir notamment Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2001, et « *Gabriella di Vergi* de Michele Carafa (1816) : l'opéra napolitain à l'épreuve du genre terrible », dans Damien Colas et Alessandro Di Profio (dir.), *L'Opéra à Naples et à Paris sous le decennio francese (1806-1815)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2021.

seraient les vrais plagiaires. En réalité, tous quatre puisent aux mêmes sources : *Le Duc de Guise à Naples, ou Mémoires de la révolution de ce royaume, en 1647 et 1648*, publié par le comte de Pastoret en 1824, et les *Mémoires sur la révolution de Naples de 1647* de Raimond de Mormoiron (3^e édition en 1827). Un « *musical drama* », *Masaniello, the fisherman of Naples*, a été créé par Henry Bishop à Londres dès 1825.

Les quatre librettistes exploitent un air du temps qui, politiquement, est au libéralisme : le ministère ultra de Villèle est de plus en plus contesté ; il chute le 5 janvier 1828 après la victoire emportée par les Libéraux à la Chambre des députés. Au même moment, sur les scènes, les sujets « révolutionnaires » sont à la mode : défense des libertés publiques et lutte contre l'opresseur sont exaltées, en 1827 et surtout en 1828, dans le *Guillaume Tell* de Pixérécourt au Théâtre de la Gaîté, dans *Les Trois Cantons* au Vaudeville, dans le *Guillaume Tell* de Michel Pichat proposé au Théâtre-Français, dans le *Guillaume Tell* de Sedaine et Grétry repris à l'Opéra-Comique, avant celui de Rossini, en 1829 à l'Opéra. Dans cette prolifération scénique des Guillaume Tell (qui bénéficie de l'assouplissement relatif de la censure sous le ministère Martignac) se trouve une réponse partielle au mystère de la gémellité des Masaniello : la vie théâtrale, encore ignorante des critères précis de la propriété artistique, se nourrit des sujets en vogue et alimente, dans le feu du moment culturel, social et politique, l'imaginaire des spectateurs. Encore les deux sujets et les deux héros révolutionnaires, Guillaume Tell et Masaniello, sont-ils distingués par les critiques et les censeurs conservateurs du temps, comme Auguste Delaforest : « je préférerais encore la révolte du Canton suisse à la sédition napolitaine. Il y a quelque chose d'antique et de généreux dans la première, quelque chose qui tourne au profit de l'ordre social ; il n'y a dans le fond de l'autre qu'une révolution des pauvres contre les riches, qu'une culbute de la société⁴. »

D'UN VÉSUYE À L'AUTRE

À lire de près les deux livrets dont deux extraits sont reproduits ci-après, le *Masaniello* de Moreau et Lafortelle se différencie nettement de *La Muette de Portici* de Scribe et Germain Delavigne : la comparaison est fascinante tant elle permet de comprendre le génie de Scribe face au talent des deux faiseurs du Théâtre Feydeau. Ces derniers coulent le matériau historique dans les formes contraintes de l'opéra-comique, de ses emplois et de ses couplets ; Scribe exploite à l'inverse les potentialités non seulement dramatiques mais

⁴ Rapport du censeur Auguste Delaforest au sujet de *Masaniello* (ici comparé au *Guillaume Tell* de Pixérécourt), Archives nationales de France, F²¹ 968.

visuelles, sonores, spectaculaires de son sujet, inventant de surcroît le personnage éponyme de la Muette (Fenella, sœur de Masaniello), occasion de fondre la pantomime et la danse dans le mouvement dramatique et musical. Ce faisant, il *gaze* les contours saillants d'un sujet politiquement hardi, maintenant le discours dans l'implicite, là où les librettistes de Carafa multiplient (pour apaiser la censure⁵ ?) les allusions pesantes à la saine Providence, qui sait punir les révoltes populaires.

Cette différence dramaturgique et, partant, idéologique est décelée par les censeurs, qui opposent la franchise maladroite avec laquelle le livret d'opéra-comique exploite le thème de la révolte napolitaine, et l'habileté suprême déployée par Scribe pour éviter tout régime direct de signification. « La tranquillité de l'état est tellement attachée à ce que nos taxes soient acquittées avec confiance et soumission, par conséquent à ce que rien n'excite les esprits à ce sujet, qu'il ne faut traiter une pareille matière qu'avec une extrême réserve et qu'encore serait-il mieux, au théâtre, de n'y point toucher⁶ », commente la censure face à *Masaniello*. Elle reconnaît néanmoins le caractère instructif de l'ouvrage de Moreau et Lafortelle : la mort finale (inhabituelle à l'Opéra-Comique) du héros populaire, tué par la foule des révoltés, constitue un *exemplum* aux vertus conservatrices. Cela « offre une preuve du danger des révolutions, et de l'inconvénient qu'il y a à sortir de sa sphère », se rassure le censeur. Il autorise la représentation de l'ouvrage, à condition que soient biffées des formules comme « prendre les armes » ou, pire, « ces coquins de percepteurs⁷ ». La *Muette*, en regard, paraît inoffensive aux yeux des mêmes censeurs, grâce à son héroïne éponyme. Celle-ci tendrait à déplacer les enjeux du drame politique vers la sphère intime :

Le danger de l'autorité légitime, le tumulte populaire, les clameurs de la rébellion, tout se perd et s'oublie, ou plutôt se confond dans l'intérêt qu'inspire un seul personnage. C'est une femme, cette femme est muette [...] c'est sur elle que se portent tous les regards, c'est à elle que s'attachent tous

⁵ Les deux librettistes écrivent sur la couverture de leur livret adressé à la censure les derniers vers du drame : « *Un jour a vu sa puissance / Commencer, vaincre et finir* », « *Le peuple a brisé lui-même son idole* ». Archives nationales de France, F¹⁸ 614. Dans un « Avis au lecteur », sur le même livret, les auteurs se justifient auprès des censeurs : « C'est le tableau fidèle, et qui peut n'être pas sans utilité, des suites funestes d'une faiblesse mal entendue, et du sort que le peuple réserve trop souvent à ceux qui ne se sont élevés que par sa puissance. » (*ibid.*) Pour une étude précise des réécritures du livret imposées par la censure, voir O. Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration*, *op. cit.*, p. 259-280.

⁶ Archives nationales de France, F²¹ 968.

⁷ *Ibid.*

les cœurs. Il me semble difficile d'inventer un ressort qui sauve avec plus d'adresse les inconvénients du sujet⁸.

Aveuglement des censeurs? *La Muette de Portici* d'Auber, par les rythmes insidieux de ses barcarolles, les sous-entendus possibles de ses couplets (« Parle bas, pêcheur, parle bas ») et l'élan martial de son célèbre duo « Amour sacré de la patrie », déclencha les tensions aboutissant à la révolution belge de 1830 contre les Pays-Bas⁹.

Maintenu dans les marges de l'histoire artistique et culturelle, l'opéra-comique de Carafa a assurément souffert d'autres faiblesses que celles de son livret. La partition du Napolitain paraît bien fruste dans ses rythmes, bien courte dans ses mélodies, trop retenue dans son élan dramatique par la succession des numéros fermés, même si quelques-uns de ces morceaux détachés ont connu un réel succès commercial, tels les couplets de « Notre-Dame du Mont-Carmel¹⁰ ». La mise en scène de l'opéra d'Auber, réglée par le régisseur Solomé¹¹, les décorations peintes par Cicéri, après un voyage à Naples, renvoient le spectacle du Théâtre Feydeau à sa modestie visuelle, malgré les améliorations techniques apportées à son Vésuve pour tenter d'égaliser le volcan rival. Ajoutons que le rôle-titre de l'Opéra-Comique manque singulièrement, en regard de l'interprétation du ténor Adolphe Nourrit à l'Opéra, d'éclat : le ténor léger Louis Antoine Ponchard, dans ce rôle de pêcheur napolitain, n'a qu'un... filet de voix, déplore la presse¹².

⁸ Rapport de censure sur *La Muette de Portici*, Archives nationales de France, AJ¹³ 1050.

⁹ Dès 1828, le pouvoir français aurait perçu le danger de *La Muette de Portici*, initialement vanté par la censure pour son innocuité politique : « Ainsi, pour le gouvernement, l'œuvre n'était-elle pas un succès, du moins dans le sens espéré d'une subtile propagande en faveur du régime. On la considérait même comme plus dangereuse que *Masaniello*, en raison de son ambiguïté et donc de l'utilisation qui pouvait en être faite. » Jane Fulcher, *Le Grand Opéra en France. Un art politique. 1820-1870*, Paris, Belin, 1988 [Cambridge University Press, 1987], p. 41-42. On peut toutefois reprocher à Jane Fulcher d'interpréter le grand opéra à la lumière d'une unique hypothèse : l'intentionnalité d'un pouvoir manipulateur en matière de création lyrique.

¹⁰ *Masaniello ou le Pêcheur napolitain*, morceaux détachés pour chant et piano ou harpe, Paris, chez l'auteur, s. d.

¹¹ Voir ses *Indications générales et observations pour la mise en scène de La Muette de Portici, grand opéra en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Delavigne, musique de M. Auber*, Paris, Louis Paliani, 1829. Voir aussi Herbert Schneider et Nicole Wild, *La Muette de Portici : Kritische Ausgabe der Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1993.

¹² Par exemple, *Le Corsaire* des 25-26 décembre 1827 : « Mazaniello [*sic*] était d'une taille peu élevée, il est vrai, mais Mazaniello était doué d'une force et d'une énergie que ne pourra,

La Muette de Portici a éclipsé *Masaniello*. L'opéra de Carafa dépasse certes la soixantaine de représentations en deux ans, vif et éphémère succès entretenu par la gémellité des deux ouvrages. Le titre disparaît vite de l'affiche après 1829, tandis que l'œuvre de Scribe et Auber féconde cette forme nouvelle, promise à un bel avenir sous la monarchie de Juillet : le grand opéra romantique historique, auquel Rossini (*Guillaume Tell*), puis Halévy (*La Juive*) et Meyerbeer (*Les Huguenots*), donnent bientôt son plein éclat visuel et sonore. À l'Opéra-Comique, sous la Restauration, la vraie révolution esthétique n'est pas *Masaniello* : c'est *La Dame blanche* de Scribe et Boieldieu (1825), matrice des chefs-d'œuvre du genre « moyen » au XIX^e siècle. Petite consolation pour Carafa : son *Masaniello* poursuit une honorable carrière en province, bénéficiant de ses moindres proportions et de sa facilité de mise en scène – moins de figurants, un Vésuve moins exigeant, et aucun rôle dansé à distribuer. *Masaniello*, ou la *Muette* du pauvre ?

LES DEUX MORTS DE MASANIELLO

Nous reproduisons ci-dessous le texte dramatique des deux finales spectaculaires aboutissant, chez Carafa comme chez Auber, à la mort du héros Masaniello sur fond d'éruption du Vésuve. Quelles lectures socio-politiques la double mise en scène d'une explosion populaire, en 1827 et 1828, autorise-t-elle ?

Dans le drame historique de l'Opéra-Comique, l'homme du peuple se place à la tête d'une rébellion populaire et lutte contre les impôts dont l'occupant espagnol accable les pêcheurs de Naples. Après que le peuple a investi le palais du gouverneur et remporté une apparente victoire, l'acte IV montre le héros « richement vêtu », évoluant dans le salon de son nouvel hôtel. Le « capitaine général » de la révolte napolitaine reçoit le gouverneur, apprend qu'une nouvelle troupe espagnole débarque à Naples pour contrer l'insurrection et s'apprête en conséquence à présider un conseil de guerre. Mais, à l'instar de Macbeth en proie aux hallucinations au milieu de ses invités, Masaniello sent sa raison s'égarer. Dans une scène chantée (n° 18 de la partition¹³, quatuor et chœur), il se voit entouré d'ennemis et se croit trahi par le peuple, qu'il ordonne de rassembler sur la place du marché. C'est là qu'on le retrouve à la scène IX, à la faveur d'un changement de décor, désor-

selon nous, jamais rendre au théâtre l'exiguïté des moyens de M. Ponchard, comme acteur et comme chanteur ». À l'Opéra, le ténor Duprez, succédant à Nourrit, donnera à Masaniello une force jusque-là inouïe.

¹³ Michele Carafa, *Masaniello ou le Pêcheur napolitain*, partition d'orchestre, Paris, chez l'auteur, s. d.

mais dominé par l'image du Vésuve en éruption. Dans le finale chanté (n° 19 de la partition), Masaniello se dresse l'épée en main devant le peuple napolitain dont la fureur se dirige désormais contre celui qui, parvenu au pouvoir, semble les trahir. Le jeune seigneur espagnol Torellas tente de raisonner les révoltés. Mais Masaniello, qui n'est plus soutenu que par une partie des pêcheurs, reçoit une décharge de mousqueterie. Il meurt sous les yeux de son épouse. L'éruption du Vésuve qui accompagne, en toile de fond, la mort du meneur populaire projette dans l'espace visuel le sens des paroles chantées par le « chœur général » : « De son obscure indigence, / Au pouvoir que l'on encense, / Quand Masaniello s'élance, / Le destin vient l'en punir. »

La colère du volcan accompagne le rétablissement de l'ordre social, confondu avec un ordre naturel : l'homme du peuple est puni pour avoir quitté son « indigence » originelle. Sa folie serait la manifestation d'une incapacité à assumer un pouvoir qui dépasse ses facultés. L'ultracisme politique imprégnerait ce finale où s'insinue une vision fixiste de la société, dont l'ordre serait naturel¹⁴. La signification du livret de Moreau et Lafortelle gagne pourtant en ambiguïté si l'on rappelle la présence, depuis le début de l'opéra, d'un personnage de traître, Ruffino, « Génois fourbe et intrigant ». Ce dernier, ancien corsaire, veut se venger des Espagnols qui ont causé sa ruine. C'est lui qui alimente la révolte des pauvres pêcheurs, guide les décisions du gouverneur et des collecteurs d'impôts, avant d'être accusé par Masaniello d'avoir troublé ses esprits en lui faisant boire un vin empoisonné. La figure mélodramatique du Méchant place l'origine de la violence sociale dans le ressentiment d'un unique individu. Masaniello n'est qu'une victime, un pantin manipulé – un montreur de marionnettes évolue sur scène au début de l'opéra. Finalement, seule l'importation d'un élément étranger au royaume de Naples est venue troubler l'ordre établi par les Espagnols. Sans doute l'imaginaire complotiste du livret de *Masaniello* appartient-il à l'air du temps, en 1827 ou 1828, et pouvait-il être partagé par les Libéraux : souvenir des nations coalisées contre la France révolutionnaire ou napoléonienne ; hantise du complot jésuite sous la Restauration.

Le livret de *La Muette de Portici* insiste moins sur la colère du peuple écrasé d'impôts que sur sa lutte contre le joug espagnol : contre les « tyrans » selon le terme répété dans le finale. Le combat pour la patrie (« Amour sacré de la patrie ») et pour la liberté remplace la révolte contre l'injustice. En parallèle, une intrigue amoureuse unit Fenella, sœur muette de Masaniello, et

¹⁴ Les Ultras « croient à l'unité foncière de tout ce qui vit et ne pensent pas qu'il y ait différence de nature entre les organismes naturels et les êtres sociaux ». René Rémond, *Les Droites en France*, Paris, Aubier, 1982 (4^e éd.), p. 58.

Alphonse, le fils du vice-roi de Naples qui doit épouser la princesse Elvire après avoir séduit la femme du peuple. L'action articule ainsi sphère privée et sphère collective ; elle contrebalance l'action politique par l'intrigue sentimentale, tout en conférant à celle-ci une perspective épique¹⁵ (que les censeurs n'ont pas perçue). Là réside le génie dramatique de Scribe, inventeur, avec *La Muette de Portici*, du grand opéra historique et romantique. Le finale offre une double image de Masaniello, héros plébéien¹⁶ en proie au délire mais capable de sauver héroïquement la noble Elvire au point d'être immolé par ceux dont il fut « l'idole » avant d'être leur « victime ». Versatilité du peuple détruisant ce qu'il a adoré : le thème est commun. Masaniello, toutefois, ne sort pas de scène sans grandeur, lui dont la mort n'est pas montrée mais seulement racontée. Le trépas offert en spectacle est celui de Fenella qui se précipite « dans l'abîme » tandis que le volcan crache sa « lave enflammée ». La Muette est la victime du séducteur Alphonse, figure du noble cherchant ses plaisirs parmi le peuple (Scribe est héritier de Beaumarchais). Elle est aussi l'héroïne sacrifiée par qui s'opère *in extremis* une conversion du peuple. Ce dernier, dans le chœur final, implore « grâce » pour son « crime » : le crime de s'être révolté ? ou le crime d'avoir tué son propre chef, Masaniello ? Dans la conjonction du suicide de Fenella et de l'éruption du Vésuve s'esquisse un sens possible de l'Histoire où le martyr¹⁷ (celui d'une sainte laïque, figure muette du peuple – ou d'un peuple muet ?) redoublé par la colère de la nature serait seul capable d'ouvrir une ère nouvelle. Vision tragique de l'Histoire, ou conception *tragiquement* optimiste ? Encore cette « trajectoire de sens¹⁸ » que peut emprunter le finale de *La Muette de Portici* dépend-elle pour être ouverte de l'interprétation musicale, vocale, dramatique, comme de la mise en scène. L'universalité de l'opéra de Scribe, Germain Delavigne et Auber tient à la coprésence de ses *sens* possibles¹⁹.

¹⁵ Voir Gilles de Van, « Le grand opéra entre tragédie lyrique et drame romantique », *Il saggiaiore musicale*, 3^e année, 1996, n° 2, p. 325-360. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/43029392?seq=1> (dernière consultation : 23 octobre 2020).

¹⁶ Voir Renaud Bret-Vitoz, *L'Éveil du héros plébéien (1760-1794)*, Lyon, PUL, coll. « Théâtre et société », 2019.

¹⁷ Le sacrifice est très présent au dénouement des grands opéras de Scribe (Rachel dans *La Juive*, Valentine dans *Les Huguenots*...), qui offrent une version laïcisée de l'oratorio ou de l'opéra bibliques.

¹⁸ Voir Olivier Bara, « Message et trajectoire de sens » et « Interprétation et réception », dans Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts de la III^e République*, Paris, Fayard, 2020, p. 1000-1011.

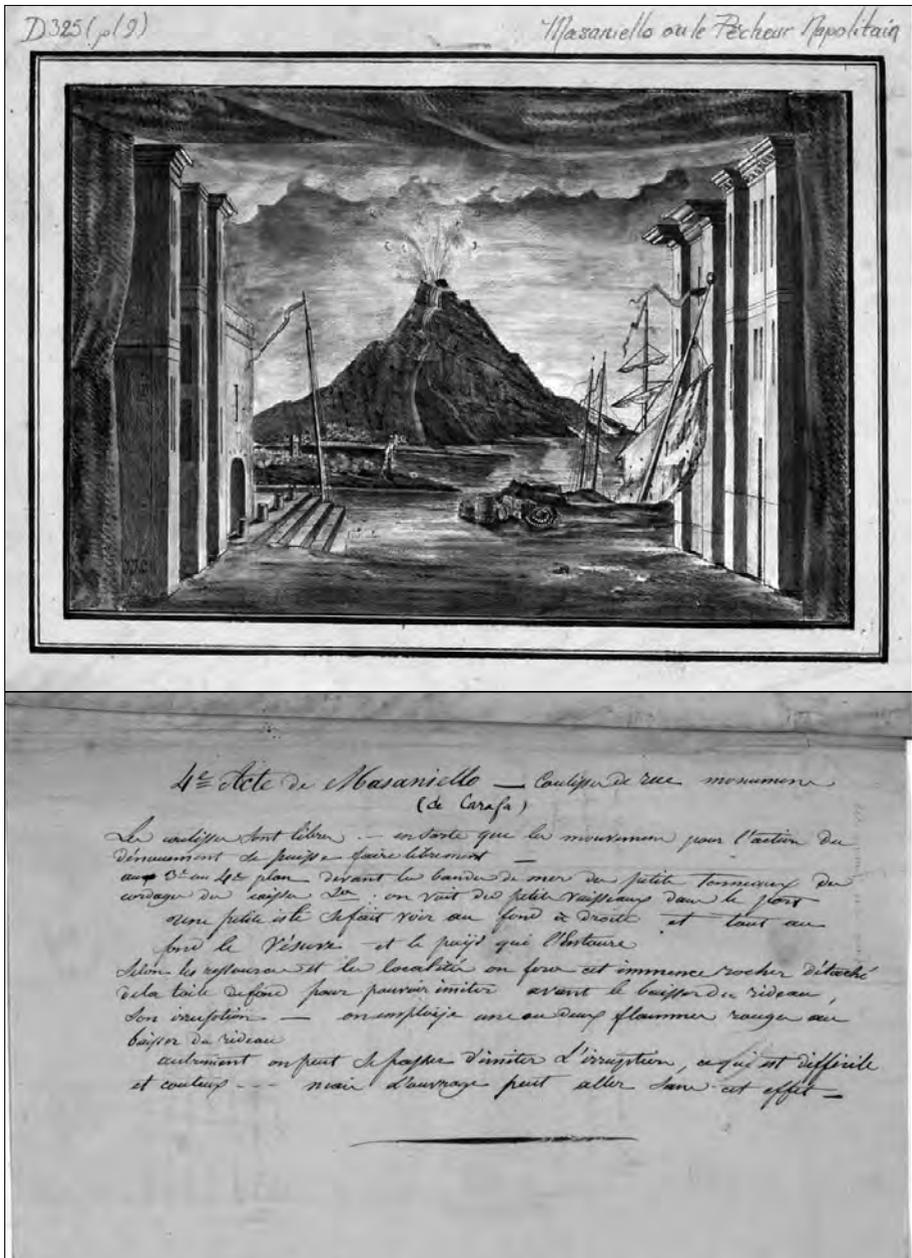
¹⁹ Le présent article est l'extension d'un court texte antérieur : Olivier Bara, « Le Masaniello

NOTE ÉDITORIALE

Nous reproduisons les scènes VII à X de l'acte IV du livret de *Masaniello ou le Pêcheur napolitain*, « drame historique en quatre actes de MM. Moreau et Lafortelle, musique de Michele Carafa », à partir de l'édition Barba (Paris, 1828, p. 78-83). Les scènes III à VII de l'acte V de *La Muette de Portici*, « opéra en 5 actes, en société avec M. Germain Delavigne, musique de D. F. E. Auber », sont conformes à l'édition des *Œuvres complètes* d'Eugène Scribe, 3^e série, *Opéras – Ballets*, vol. 1, Paris, Dentu, 1875 (p. 77-82)²⁰.

de l'Opéra-Comique », dans *La Muette de Portici*, programme de salle de l'Opéra-Comique, avril 2012, p. 44-48.

²⁰ Nous remercions Marjolaine Forest (IHRIM) pour l'aide apportée à la saisie des deux extraits.



Esquisse de décor de l'acte IV de *Masaniello* et son descriptif, 1827.

Masaniello ou le Pêcheur napolitain

Drame historique en 4 actes
de C. F. J. B. Moreau de Commagney
et A. M. Lafortelle,
musique de M. Carafa,
Théâtre Royal de l'Opéra-Comique,
27 décembre 1827

ACTE QUATRIÈME

SCÈNE VII.

MASANIELLO, LE GOUVERNEUR, TORELLAS, MEMBRES DU
CONSEIL.

LE GOUVERNEUR.

Masaniello, c'est à vous qu'appartient l'honneur de le présider.

MASANIELLO, *à part.*

Moi présider le conseil! Ma tête s'embarrasse, mes idées se troublent...

LE GOUVERNEUR.

Approchez, messieurs.

MASANIELLO.

Au lieu de délibérer, monseigneur, il faut agir. Prévenons les désordres que le doute où l'on est sur les intentions de Doria pourrait produire dans ces moments d'effervescence populaire. Croyez-moi, messieurs, marchons au-devant de ces troupes.

TORELLAS.

Cet avis me paraît dicté par la prudence.

LE GOUVERNEUR, *étonné*.

Rien n'est plus sage sans doute ; mais si l'on ordonnait à Doria de se présenter devant le conseil, d'y rendre compte de sa conduite ?

MASANIELLO.

Il est plus sûr d'aller à sa rencontre. Ordonner à Doria de paraître devant nous, c'est perdre un temps précieux, c'est compromettre la sûreté de Naples.

(On entend dans le lointain des airs de danse. La raison de Masaniello s'évanouit tout à coup.)

RÉCITATIF.

MASANIELLO.

Mais quels accords ici se font entendre ?
Ah ! c'est le bal, songeons à nous y rendre ;
À ce plaisir, messieurs, livrons-nous tous.

JACOMO.

Que fais-tu donc, crains le peuple en courroux.

LES MEMBRES DU CONSEIL.

Quel excès de démente !

LE GOUVERNEUR ET TORELLAS.

Ah ! je plains sa souffrance.

MASANIELLO, *au gouverneur*.

Mais de son voile immense
La nuit nous couvre tous.
Ô ciel ! quelle tempête
Trouble les matelots !
Ma frêle barque est prête
À rouler sous les flots.
À l'abri des orages,

Contemplant les naufrages,
Gouïtons, sur ces rivages,
Les douceurs du repos.

TOUS LES PERSONNAGES.

Quel changement s'opère
Dans ses traits, dans sa voix!
Sur cette âme si fière,
La raison perd ses droits.

MASANIELLO.

Sensible à ma prière,
Le ciel entend ma voix;
Mes amis, ma chaumière,
C'est vous que je revois.

TOUS LES AUTRES.

Quel changement s'opère, etc.

MASANIELLO, *mettant l'épée à la main.*

Craignez tous ma colère,
Si vous bravez ma loi;
Quel est le téméraire
Qui s'arme contre moi?

Où suis-je? quoi partout des ennemis, des envieux m'entourent!... Ah!
traîtres! vous osez méconnaître ma puissance... Paraissez, qu'on les fasse entrer
tous, que mon peuple entende mes ordres souverains.

JACOMO.

Calme-toi, mon cher Masaniello!

MASANIELLO.

Eh bien! ils me regardent, ils ne m'écoutent pas!... Ingrats Napolitains,
vous voulez ma vie, je saurai la défendre... Que toutes les portes de la ville
soient fermées... qu'on m'attende sur la place du marché, c'est là que je fus
proclamé capitaine général... Malheur à qui oserait affronter ma présence.
Allons nous venger et punir.

(Il sort, Jacomo le suit.)

LE GOUVERNEUR.

Il court à sa perte.

TORELLAS, *sortant*.

Veillons sur sa malheureuse famille.

SCÈNE VIII.

LE GOUVERNEUR, RUFFINO.

RUFFINO.

Monseigneur, toutes les troupes de Doria sont rangées sur place.

LE GOUVERNEUR.

Et le peuple?

RUFFINO.

Il les voit sans alarmes, il n'est pas encore instruit du malheur de Masaniello.

LE GOUVERNEUR.

Je vais rejoindre Doria, me concerter avec lui et prévenir de nouveaux troubles.

(Ils sortent.)

SCÈNE IX.

Le théâtre change et représente le port de Naples On aperçoit la mer, et, dans le lointain, le Vésuve en éruption. Les troupes espagnoles sont rangées sur la rade.

MASANIELLO, TORELLAS, NAPOLITAINS.

(Des enfants et des femmes fuient devant Masaniello.)

CHŒUR DU PEUPLE.

Masaniello, reviens à toi!

MASANIELLO, *l'épée à la main.*
Tremblez, n'approchez pas de moi.

CHŒUR DU PEUPLE.
Créature du peuple, il l'ose méconnaître,
D'une juste fureur montrons-nous animés;
Le ciel vengeur, lui-même, abandonne ce traître,
Nous voyons contre lui les éléments armés.

TORELLAS, *s'avançant.*
Faut-il que ce soit moi qui prenne sa défense?
Apaisez, apaisez un injuste courroux;
Peuple, il a mérité votre reconnaissance,
N'immolez pas des jours qu'il exposa pour vous.

(Masaniello sort suivi par une partie du peuple.)

LE CHŒUR.
Oui, de Masaniello pardonnons la démence,
Modérons, modérons un injuste courroux;
Songeons à ses bienfaits, songeons à sa vaillance,
N'immolons pas des jours qu'il exposa pour nous.

SCÈNE X.

LES MÊMES, LÉONA, LE GOUVERNEUR, LES TROUPES ESPAGNOLES.

LÉONA, *au gouverneur.*
Ah! monseigneur!

(On entend une décharge de mousqueterie. Masaniello tombe sur la scène en s'écriant: INGRATS NAPOLITAINS! Léona se jette sur le corps de son époux; le peuple se presse autour d'eux.)

LE GOUVERNEUR.
Ciel!

TORELLAS.
Léona!

LE GOUVERNEUR.

Le peuple a brisé son idole ;
Trop souvent sa fureur immole
Ceux que sa faveur éleva.

CHŒUR GÉNÉRAL.

De son obscure indigence,
Au pouvoir que l'on encense,
Quand Masaniello s'élança,
Le destin vient l'en punir.
Un jour a vu sa puissance
Commencer, croître et finir.

FIN.

La Muette de Portici

Opéra en 5 actes
d'E. Scribe et G. Delavigne,
musique de D. F. E. Auber,
Académie Royale de Musique,
29 février 1828

ACTE CINQUIÈME

SCÈNE III.

LES MÊMES²¹ ; MASANIELLO.

(Le désordre de ses vêtements annonce le trouble de ses esprits.)

MASANIELLO.

Courons, punissons nos bourreaux!
Voilà le sang qu'il faut répandre;
Réduisons leur palais en cendres;
Courons! des armes, des flambeaux!

PIETRO.

Reviens à toi!

MASANIELLO, *lui prenant la main.*

Parle bas, pêcheur, parle bas:
Jette tes filets en silence.

²¹ Il s'agit de Pietro et Borella, amis de Masaniello, de pêcheurs et de jeunes filles du peuple.

LE CHŒUR.

Viens, marchons, viens, guide nos pas.

MASANIELLO.

La proie au-devant d'eux s'élançe.
Parle bas, pêcheur, parle bas;
Le roi des mers ne t'échappera pas.

PIETRO.

Sais-tu quel péril nous menace?
Voici nos ennemis, mais guide notre audace,
Sois notre chef! Parais, ils fuiront devant toi.
Partons!

MASANIELLO.

Oui, oui, partons!

PIETRO ET LE CHŒUR.

C'est l'honneur qui t'appelle.

MASANIELLO, *d'un air riant.*

Partons, la matinée est belle;
Venez, amis, venez tous avec moi!...

(En ce moment le ciel s'obscurcit, et le Vésuve, qu'on aperçoit de loin, commence à jeter quelques flammes.)

Chantons gaiement la barcarole,
Charmons ainsi nos courts loisirs.

LE CHŒUR.

Mortels délais! vains souvenirs!

MASANIELLO.

L'amour s'enfuit, le temps s'envole.

LE CHŒUR.

Si vous tardez on nous immole!

MASANIELLO.

Le temps emporte nos plaisirs
Comme les flots notre gondole.

SCÈNE IV.
LES MÊMES ; FENELLA.

FENELLA²².

Elle court à Masaniello. Elle lui explique que les soldats du vice-roi s'avancent en bon ordre, enseignes déployées, et que les tambours battent aux champs. Devant eux les lazzaroni se sont enfuis effrayés ; les uns ont jeté leurs armes, les autres, à genoux, ont demandé la vie. Elle entraîne Masaniello vers la fenêtre du palais... Les voilà, ils avancent ; ils ont juré qu'aucun de vous n'échapperait.

PIETRO, à *Masaniello*.

Tu le vois, leur fureur nous dévoue au trépas ?

MASANIELLO, *revenant un peu à lui, et serrant Fenella contre son cœur*.
Ma Fenella ! ma sœur ! qui cause tes alarmes ?

PIETRO.

Nos tyrans !... que ce mot te rappelle aux combats !

MASANIELLO.

Qu'entends-je ?

PIETRO.

Ce sont eux.

MASANIELLO.

Eh ! qui donc ?

PIETRO.

Leurs soldats !

LE CHŒUR.

Nos tyrans !

MASANIELLO.

Se peut-il ?

LE CHŒUR.

Oui, nos tyrans !

²² Rappelons que Fenella est muette : ses répliques sont remplacées par des pantomimes.

MASANIELLO, *revenant à lui.*
Mes armes!

LE CHŒUR, *l'entraînant.*
Victoire! il va guider nos pas;
Plus de discordes, plus d'alarmes!
Victoire! il va guider nos pas!

(Ils sortent tous l'épée à la main en entraînant Masaniello, qui recommande à Borella de rester près de sa sœur et de veiller sur elle.)

SCÈNE V.
FENELLA, *seule.*

Quelque temps elle suit son frère des yeux. Elle revient sur le bord du théâtre, et prie pour que le ciel le protège. C'est tout ce qu'elle demande, car pour elle il n'y a plus d'espoir de bonheur... Elle regarde encore cette écharpe qu'Alphonse lui a donnée; elle veut s'en séparer, elle ne peut s'y résoudre: elle la regarde, la couvre de baisers; elle entend marcher et la cache... C'est Elvire, c'est sa rivale qui entre pâle et en désordre; Fenella court à elle: Comment vous trouvez-vous seule en ces lieux? d'où venez-vous?

SCÈNE VI.
FENELLA, ELVIRE, BORELLA.

ELVIRE.
N'approchez pas! le meurtre et l'incendie
Dévastent ce palais; venez, fuyons ces lieux.

FENELLA.
Elle n'a rien à craindre; elle veut rester.

ELVIRE.
Entendez-vous les cris dont ils frappent les cieux?
Je vois le fer sanglant qui menaçait ma vie,
J'allais périr!... un mortel généreux,
Votre frère lui-même a trompé leur furie.

BORELLA.

Masaniello! grands dieux!
Il a donc triomphé? Le destin se prononce!
Écoutez... il revient... qu'ai-je vu? c'est Alphonse!

SCÈNE VII.

LES MÊMES; ALPHONSE, SUITE.

FENELLA.

Elle court à lui, et lui demande où est Masaniello.

ALPHONSE.

Votre frère!... ô douleur! ô regrets éternels!
Il combattait encor... Hélas! à ces cruels
Il voulut épargner un crime.
Prête à périr, Elvire embrassait ses genoux...
Il a sauvé ses jours, et le peuple en courroux...

BORELLA.

Il en était l'idole.

ALPHONSE.

Il en est la victime.

FENELLA.

Elle écoute ce récit en tremblant et tombe à moitié évanouie entre les bras de Borella, qui la soutient.

ALPHONSE.

Et je n'ai pu le secourir!
Je l'ai vengé du moins: nos bataillons fidèles
Ont au loin dispersé ces hordes de rebelle.
Masaniello n'est plus... ils ne savent que fuir.

FENELLA.

Elle sort peu à peu de son évanouissement, aperçoit Alphonse auprès d'Elvire, se relève, jette sur Alphonse un dernier regard de regret et de tendresse et unit sa main à celle d'Elvire; puis elle s'élançe rapidement vers l'escalier qui est au fond du théâtre. Surpris de ce brusque départ, Alphonse et Elvire se

retournent pour lui adresser un dernier adieu. En ce moment le Vésuve commence à jeter des tourbillons de flamme et de fumée, et Fenella, parvenue au haut de la terrasse, contemple cet effrayant spectacle. Elle s'arrête, et détache son écharpe, la jette du côté d'Alphonse, lève les yeux au ciel et se précipite dans l'abîme.

(Alphonse et Elvire poussent un cri d'effroi. Mais au même instant le Vésuve mugit avec plus de fureur ; du cratère du volcan la lave enflammée se précipite. Le peuple épouvanté se prosterne.)

LE CHŒUR.

Grâce pour notre crime!
Grand Dieu! protège-nous!
Et que cette victime
Suffise à ton courroux!



Décor du dernier acte de *La Muette de Portici* par Charles-Antoine Cambon et Joseph Thierry pour la reprise de 1863 à l'Académie impériale de musique.