

*Louis-Ferdinand*

HÉROLD

Le Pré  
aux clercs

1832

*Marie-Ève Munger*

*Marie Lenormand*

*Jeanne Crousaud*

*Michael Spyles*

*Christian Helmer*

*Éric Huchet*

Coro e Orquestra Gulbenkian

*Paul McCreesh*

Collection « Opéra français / *French opera* »  
Ouvrage dirigé par Alexandre Dratwicki

© 2016 PALAZZETTO BRU ZANE – CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE  
San Polo 2368 – 30125 Venezia – Italie  
[bru-zane.com](http://bru-zane.com)

© 2016 EDICIONES SINGULARES / SÉMELE PROYECTOS MUSICALES  
Timoteo Padrós, 31 – 28200 San Lorenzo de El Escorial – Espagne  
[edicionessingulares.com](http://edicionessingulares.com)

Design : Valentín Iglesias  
English translations by Charles Johnston

*All rights reserved*

LES COLLECTIONS DE LIVRES-DISQUES  
DU PALAZZETTO BRU ZANE  
THE PALAZZETTO BRU ZANE'S BOOK+CD SERIES

Opéra français / French opera

- Vol. 1 : Johann Christian Bach, *Amadis de Gaule*  
Vol. 2 : Rodolphe Kreutzer, *La Mort d'Abel*  
Vol. 3 : Jules Massenet, *Thérèse*  
Vol. 4 : Antonio Sacchini, *Renaud*  
Vol. 5 : Jules Massenet, *Le Mage*  
Vol. 6 : Victorin Joncières, *Dimitri*  
Vol. 7 : Charles-Simon Catel, *Les Bayadères*  
Vol. 8 : Camille Saint-Saëns, *Les Barbares*  
Vol. 9 : Antonio Salieri, *Les Danaïdes*  
Vol. 10 : Félicien David, *Herculanum*  
Vol. 11 : Charles Gounod, *Cinq-Mars*  
Vol. 12 : Édouard Lalo & Arthur Coquard, *La Jacquerie*  
Vol. 13 : Louis-Ferdinand Hérold, *Le Pré aux clercs*

Prix de Rome

- Vol. 1 : Claude Debussy  
Vol. 2 : Camille Saint-Saëns  
Vol. 3 : Gustave Charpentier  
Vol. 4 : Max d'Ollone  
Vol. 5 : Paul Dukas

Portraits

- Vol. 1 : Théodore Gouvy  
Vol. 2 : Théodore Dubois  
Vol. 3 : Marie Jaëll

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX<sup>e</sup> siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the years 1780-1920 and obtain international recognition for that repertoire. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is a creation of the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation. The Palazzetto Bru Zane's main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects and the production of CD recordings.

LOUIS-FERDINAND HÉROLD

*Le Pré aux clercs*



*Marie-Ève Munger*

*Marie Lenormand*

*Jeanne Crousaud*

*Michael Spyres*

*Éric Huchet*

*Christian Helmer*

*Emiliano González Toro*

*Leandro César*

*Manuel Rebelo*

*Tiago Batista*

*Nuno Fonseca*

*Coro e Orquestra Gulbenkian*

*Paul McCreesh*



EDICIONES SINGULARES

## Sommaire

	6	Index des pages
	8	Distribution
<i>Agnès Terrier</i>	11	<i>Le Pré aux clercs</i> dans son contexte*
<i>Gérard Condé</i>	14	La musique du <i>Pré aux clercs</i>
<i>Sylvie Thorel</i>	17	Les romantiques et la Saint-Barthélemy*
<i>Olivier Bara</i>	21	Deux opéras pour un roman*
<i>Damien Colas</i>	25	Une comédie populaire et savante*
	29	Synopsis*
	54	Livret

\* Les textes d'Olivier Bara, Damien Colas, Agnès Terrier et Sylvie Thorel ont été gracieusement mis à disposition par l'Opéra Comique dans le cadre de la coproduction entre les deux institutions lors de la création du spectacle en 2015.

## Contents

	6	Tracklist
	8	Cast
<i>Agnès Terrier</i>	32	<i>Le Pré aux clercs</i> in its context*
<i>Gérard Condé</i>	35	The music of <i>Le Pré aux clercs</i>
<i>Sylvie Thorel</i>	38	The Romantics and the St Bartholomew's Day Massacre*
<i>Olivier Bara</i>	43	Two operas for one novel*
<i>Damien Colas</i>	47	A popular and sophisticated comedy*
	51	Synopsis*
	54	Libretto

\* The articles by Olivier Bara, Damien Colas, Agnès Terrier and Sylvie Thorel were kindly made available by the Opéra-Comique as part of the coproduction agreement between the two institutions for the stage premiere of this production in 2015.

## LOUIS-FERDINAND HÉROLD (1791-1833)

### *Le Pré aux clercs*

Opéra-comique en trois actes

Création : Opéra-Comique, le 15 décembre 1832

Livret d'Eugène de Planard,

d'après la *Chronique du règne de Charles IX* de Prosper Mérimée

#### CD I [71:57]

01 *OUVERTURE* 5:43

### Acte premier

02 N° 1 *INTRODUCTION* : *Ah ! Quel beau jour de fête* (Nicette, Girot, Chœur) 2:52  
 03 *DIALOGUE* : *Ah ! Reposons-nous* (Nicette, Girot) 1:57  
 04 N° 2 : *Les rendez-vous de noble compagnie* (Nicette, Girot) 6:28  
 05 *DIALOGUE* : *Holà ! ho !* (Nicette, Girot, Mergy) 1:15  
 06 N° 3 *AIR* : *Ce soir j'arrive donc* (Mergy) 4:20  
 07 *DIALOGUE* : *Ah les chiens !* (Girot, Mergy) 0:13  
 08 N° 4 *MORCEAU D'ENSEMBLE* : *Allons ! dressons la table !* (Nicette, Mergy, Cantarelli, Girot, Le Brigadier, Chœur) 5:14  
 09 *DIALOGUE* : *Quelle rencontre inattendue !* (Cantarelli, Mergy, Comminge, Marguerite, Isabelle) 8:15  
 10 N° 5 *FINAL* : *À la Navarre* (Isabelle, Marguerite, Nicette, Mergy, Cantarelli, Comminge, Girot, Chœur) 10:30

### Acte deuxième

11 N° 6 *ENTRACTE ET AIR* : *Jours de mon enfance* (Isabelle) 10:27  
 12 *DIALOGUE* : *Mauvaises nouvelles* (Marguerite, Isabelle, Cantarelli) 3:20  
 13 N° 7 *TRIO* : *Vous me disiez sans cesse* (Marguerite, Isabelle, Cantarelli) 8:09  
 14 *DIALOGUE* : *Je sens les gouttes d'eau* (Cantarelli, Comminge) 3:05

#### CD II [49:59]

### Acte deuxième (cont.)

01 N° 8 *MASCARADE* : *Ah ! Quel plaisir !* (Nicette, Marguerite, Cantarelli, Comminge, Chœur) 5:43  
 02 N° 8 *MASCARADE (CONT.)* : *L'ambassadeur de Navarre !* (Nicette, Marguerite, Cantarelli, Mergy, Comminge, Un Officier, Chœur) 4:55  
 03 *DIALOGUE* : *Le Roi les mander ensemble* (Nicette, Marguerite, Comminge, Mergy) 5:09  
 04 N° 9 *FINAL* : *Tout est dit* (Isabelle, Marguerite, Nicette, Mergy, Cantarelli, Comminge, Girot, Chœur) 3:31  
 05 N° 9 *FINAL (CONT.)* : *Je suis prisonnière* (Isabelle, Marguerite, Nicette, Mergy, Cantarelli, Comminge, Girot, Chœur) 4:00

### Acte troisième

06 N° 10 *CHŒUR, MORCEAU D'ENSEMBLE* : *Que j'aime ces ombrages* (Nicette, Un Exempt du guet, Chœur) 2:35  
 07 N° 10 *(CONT.) RONDE* : *À la fleur du bel âge* (Nicette, Chœur) 4:51  
 08 *DIALOGUE* : *Eh bien !* (Nicette, Girot) 1:55  
 09 N° 11 *TRIO* : *C'en est fait !* (Isabelle, Marguerite, Mergy) 2:07

- 10 *DIALOGUE* : *Ah ! les voilà* (Isabelle, Marguerite, Mergy, Cantarelli, Comminge) 4:45
- 11 *N° 12 FINAL* : *Je frémis !* (Mergy, Cantarelli, Comminge, L'Exempt du guet, les Archers) 3:40
- 12 *N° 12 FINAL (CONT.)* : *Nargue de la folie* (Isabelle, Marguerite, Nicette, Mergy, Cantarelli, Girot, Deux Archers, Chœur) 6:41



Portrait posthume d'Hérold, entouré de ses œuvres.  
Archives Leduc.  
Posthumous portrait of Hérold surrounded by his works.  
Leduc Archives.



photo © Ben Wright

Marie-Ève Munger : *Isabelle de Montal*  
Marie Lenormand : *Marquerite de Navarre*  
Jeanne Crousaud : *Nicette*  
Michael Spyres : *Mergy*  
Éric Huchet : *Cantarelli*  
Christian Helmer : *Griot*  
Emiliano González Toro : *Comminge*  
Leandro César : *Le Brigadier*  
Manuel Rebelo : *Un Exempt du guet*  
Tiago Batista, Nuno Fonseca : *Archers*

Coro e Orquestra Gulbenkian  
Paul McCreech *direction*

Jorge Matta *chef de cœur*

Claire Levacher *assistante à la direction* | Marine Thoreau La Salle *chef de chant*

Enregistrement réalisé au Grande Auditório de la Fondation Calouste Gulbenkian  
les 7 et 8 avril 2015

Direction de l'enregistrement et prise de son : Pierre Lavoix | Assistant : Nuno Cruz

L'œuvre a été présentée en version scénique à l'Opéra Comique

les 23, 25, 27, 29, 31 mars et 2 avril 2015.

Production : Opéra Comique | Coproduction : Palazzetto Bru Zane

Partenaires associés : Fondation Calouste Gulbenkian, Wexford Festival

© 2016 Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française



MARIE-ÈVE MUNGER



MARIE LENORMAND



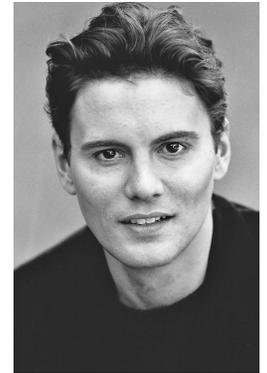
JEANNE CROUSAUD



MICHAEL SPYRES



ÉRIC HUCHET



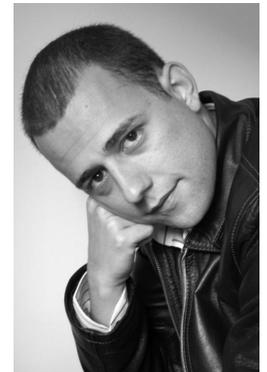
CHRISTIAN HELMER



EMILIANO GONZÁLEZ TORO



LEANDRO CÉSAR



MANUEL REBELO

## Coro Gulbenkian

### SOPRANOS

Inês Lopes  
 Lucilia de Jesus  
 Maria José Conceição  
 Mariana Lemos  
 Mariana Moldão  
 Natasa Sibalic  
 Rita Marques  
 Rosa Caldeira  
 Rosário Azevedo  
 Sandra Carvalho-  
 Susana Duarte  
 Tânia Viegas

**ALTOS**

Ana Urbano  
 Inês Martins  
 Joana Esteves  
 Liliana Silva  
 Mafalda Borges Coelho  
 Michelle Rollin  
 Patrícia Mendes  
 Rita Tavares  
 Tânia Valente  
 Tanja Simic  
 Verónica Santos

### TÉNORS

Aníbal Coutinho  
 Jaime Bacharel  
 João Afonso  
 João Custódio  
 Nuno Fonseca  
 Pedro Cachado  
 Pedro Miguel  
 Rui Aleixo  
 Rui Miranda

### BASSES

Fernando Gomes  
 Filipe Leal  
 João Luís Ferreira  
 Leandro César  
 Luís Pereira  
 Nuno Gonçalo Fonseca  
 Pedro Casanova  
 Pedro Morgado  
 Sérgio Silva  
 Tiago Batista

## Orquestra Gulbenkian

### VIOLONS 1

Simon Standage (*solo*)  
 Ildikó Lang  
 Zsuzsa Laskay  
 Zsófia Molnár  
 László Paulik  
 Györgyi Vörös

### VIOLONS 2

Eszter Draskóczy  
 Balázs Bozzai  
 Ildikó Hadházy  
 Anna Magdolna Ottmár  
 Júlia Rabovay  
 Erzsébet Rácz

### ALTOS

László Móré  
 Tamás Cs. Nagy  
 Szilvia Némethy  
 Réka Szabó

### VIOLONCELLES

Bálint Maróth  
 Ágnes Czéh  
 Anna Scholz  
 Csilla Vályi

### CONTREBASSES

György Janzsó  
 Dávid Hornyák  
 Péter Tóth-Kiss

### FLÛTES

Ildikó Kertész  
 Vera Balogh

### HAUTBOIS

Péter Tábori  
 Gergely Hamar

### CLARINETTES

Robert Šebesta  
 Ronald Šebesta

### BASSONS

Györgyi Farkas  
 Tamás Pintér

### CORS

Zoltán Varga  
 Tamás Gáspár  
 Sándor Endrödy  
 Lehel Rónai

### TROMPETTES

Balázs Winkler  
 László Préda

### TROMBONES

Sándor Szabó  
 Balázs Kovács  
 Tibor Juhász

### TIMBALES

Zoltán Varga

### PERCUSSION

Tibor Éles  
 Gábor Kérdő  
 Ádám Maros

### HARPE

Bea Simon



## *Le Pré aux clercs* dans son contexte

Agnès Terrier

En 1832, l'Opéra-Comique subit de plein fouet une crise qui frappe particulièrement Paris. L'épidémie de choléra, les émeutes, les rumeurs de complots, l'état de siège en juin, les menées insurrectionnelles de la duchesse de Berry, le changement de gouvernement... tout cela fragilise le théâtre qui doit par ailleurs déménager, entre mars et septembre, de la grande salle Ventadour à la petite salle des Nouveautés, place de la Bourse, moins coûteuse. Le directeur, Émile Laurent, n'ose pas réclamer une salle gratuite mais rappelle aux députés le rôle de son théâtre dans la culture nationale :

L'opéra-comique est une création toute française, un genre de spectacle qui réunit l'intérêt du drame au charme des compositions lyriques. Tour à tour National, Impérial ou Royal, l'Opéra-Comique a toujours été compris au nombre des grands théâtres devant concourir à la répartition des fonds appliqués par l'État à soutenir les établissements dramatiques. La Chambre, jalouse de conserver à la France cette suprématie dans les arts que les étrangers eux-mêmes se plaisent à reconnaître, ne voudra sans doute pas priver la capitale d'un genre vraiment français. La chute de l'Opéra-Comique entraînerait celle du Conservatoire et de l'École de Musique à Rome, où nos jeunes compositeurs prennent des leçons

des grands maîtres. La plupart des théâtres de province qui ne se soutiennent que par le répertoire de l'Opéra-Comique seraient bientôt fermés...

Comment souvent dans l'histoire de l'institution, le salut ne viendra pas d'un geste de l'État, mais du succès d'une création artistique. Au moment où le directeur interpelle la Chambre, Ferdinand Hérold achève *Le Pré aux clercs*. Après le succès de son *Zampa* l'année précédente, ce compositeur de 40 ans incarne l'espoir pour l'Opéra-Comique. Comme deux ans plus tôt, il s'inspire d'un sujet historique, situé non plus début XVI<sup>e</sup> en Sicile mais fin XVI<sup>e</sup> en France. La vogue troubadour et néo-gothique, née à la fin des Lumières, enchante toujours les romantiques. Dans la littérature et au théâtre, les idéaux humanistes et les conflits religieux de la Renaissance ajoutent au pittoresque du passé une dimension spéculative. L'individu peut-il se ménager une place dans le destin collectif ? À quel prix préserve-t-il sa liberté de conscience ? Les plus libéraux parmi les contemporains d'Hérold n'hésitent pas à soulever des questions plus précises encore, sur la religion d'état et les responsabilités d'un monarque. Derrière Charles IX, le responsable de la Saint-Barthélemy, se profile Charles X, dont le règne a étouffé bien des libertés...

En 1827, Hugo proposait au théâtre de son temps, dans la préface de *Cromwell*, de « feuilleter les siècles, interroger les chroniques, reproduire la réalité des mœurs, ressusciter l'histoire, s'imprégner de la couleur des temps ». Deux ans après, Vigny et Mérimée inauguraient un nouveau genre littéraire, le roman historique. Le premier se proposait, dans *Cinq-Mars*, de recréer les grands hommes qui firent l'Histoire. Le second, avec *Chronique du règne de Charles IX*, revendiquait la valeur de l'anecdote et ironisait contre l'imposture du discours historique. Or Hérold et Meyerbeer, après leur rivalité de 1830-1831 – le premier créant *Zampa*

avant le *Robert le diable* du second –, planchent tous deux sur des adaptations de la *Chronique*, par Eugène de Planard pour l'Opéra-Comique, par Eugène Scribe pour l'Opéra. Les institutions travaillent donc à se distinguer : à l'Opéra de la rue Le Peletier la Saint-Barthélemy sanglante et la passion impossible entre une catholique et un huguenot ; à l'Opéra-Comique de la Bourse une période plus apaisée – dix ans après le massacre, sous le règne d'Henri III donc – et une idylle harmonieuse, menacée par l'usage absurde des duels.

Au terme *huguenots* qui évoque un clivage sanglant et promet une tragédie entre Saint-Germain-l'Auxerrois et le Louvre fortifié s'oppose un nom bucolique, *Pré aux clercs*. Ce site populaire, le long des murailles de Philippe-Auguste, accueillait les bourgeois en promenade et les étudiants fêtards ou bagarreurs. L'histoire y atteste aussi des rassemblements huguenots au son des psaumes de Marot. Lieu de brassage social, le Pré aux clercs accueillera sous Louis XIII – dans le roman de Dumas – la rencontre décisive de D'Artagnan et des Trois Mousquetaires...

Dans l'opéra-comique, Marguerite de Valois représente seule la grande histoire. Elle n'est pas cette femme politique que révélera Dumas dans *La Reine Margot*, mais ressemble plutôt à l'intrigante galante que calomniait son contemporain Agrippa d'Aubigné. Les autres protagonistes, plus ou moins inspirés de la fiction de Mérimée, songent moins à défendre leur foi qu'à satisfaire leurs amours ou leurs ambitions. Exit les savoureux débats théologiques nés de la plume de Mérimée ! L'histoire fait peser sur chaque destin – politique de Marguerite, aristocratique du couple Isabelle-Mergy, bourgeois du couple Nicette-Girot – ce qu'il faut d'urgence pour ficeler en trois actes une intrigue multiple et inspirer la partition la plus variée possible. On l'aura compris, le roman n'est qu'un point de départ. Mérimée sera traité avec plus d'égards par Offenbach (*La Périchole*) et surtout par Bizet (*Carmen*).

La création du 15 décembre 1832 fait l'objet d'un grand soin dans la préparation des costumes et des décors. Les étoiles de la troupe ont déterminé le profil dramatique de chaque rôle : Féréol, ténor comique, inspire l'Italien Cantarelli ; Étienne Thénard, ténor romantique, campe le protestant Mergy ; l'arrogant Comminge est joué par l'élégant ténor Lemonnier ; la basse bouffe Fargueil incarne Girot. Côté dames M<sup>me</sup> Ponchard interprète avec noblesse Marguerite ; M<sup>lle</sup> Massy enlève le rôle de la soubrette Nicette et M<sup>me</sup> Casimir daigne prêter son talent de « première amoureuse » à celui d'Isabelle. Crachant du sang et dans l'incapacité de saluer à la première, Hérold doit affronter dès ce soir-là la défection de la diva. Véron, le directeur de l'Opéra (où Hérold est chef de chant), a un très beau geste : il prête à l'Opéra-Comique Julie Dorus (la future Dorus-Gras). En cinq jours, Hérold enseigne son rôle à cette virtuose, qui restera mal à l'aise dans le parlé et dans le jeu requis par le genre.

L'œuvre remporte un succès immédiat, en particulier l'acte III dont le trio est bissé. La critique loue l'expressivité, l'élégance et la variété de la partition dirigée par Valentino. Seule exception : la chronique accablante du *Journal des débats*. Son auteur anonyme passera aux aveux... 37 ans plus tard !

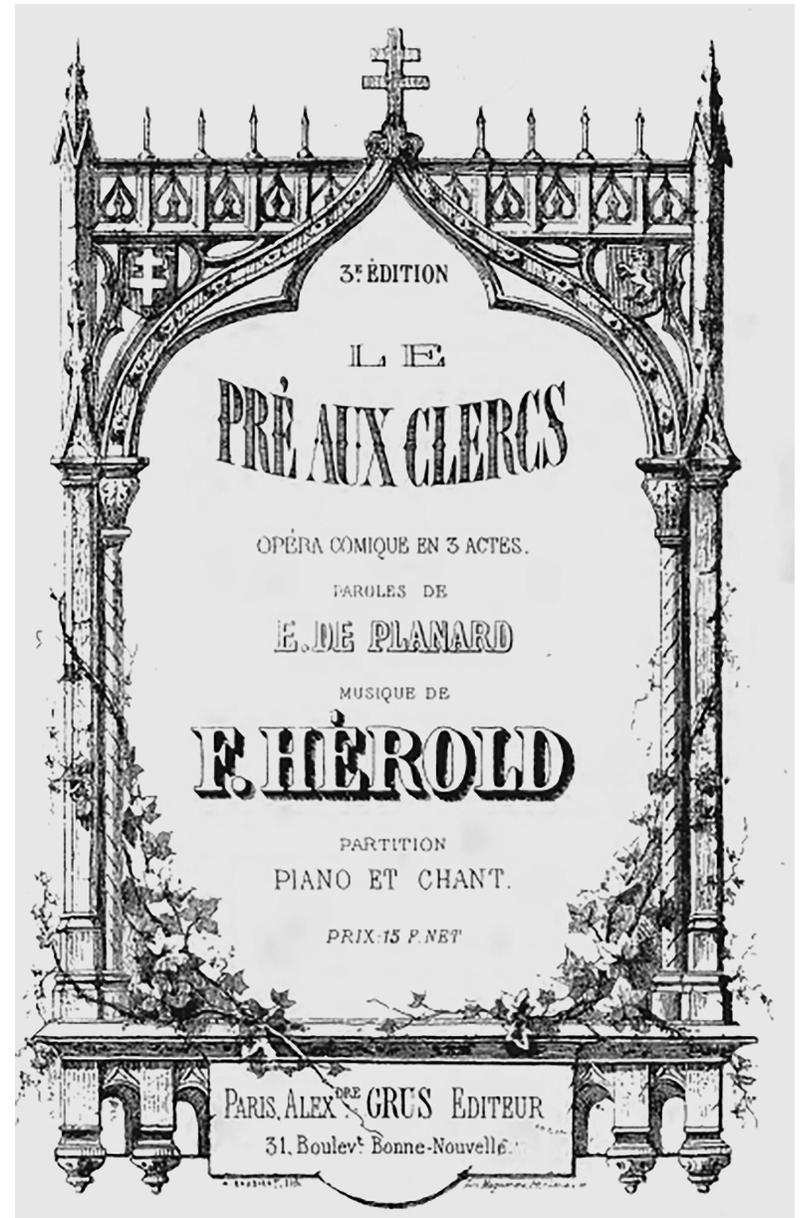
Certains critiques ont reproché à Berlioz d'avoir mal parlé d'Hérold et du *Pré aux clercs*. Ce n'est pas Berlioz, c'est un autre, un jeune homme ignorant et qui ne doutait de rien en ce temps-là, qui, dans un feuilleton misérable, a maltraité le chef-d'œuvre d'Hérold. Il s'en repentira toute sa vie. Cet ignorant s'appelait (j'en ai honte !)... Jules Janin.  
(*Journal des débats*, 15 mars 1869)

L'œuvre s'impose par deux qualités : elle élargit le genre de l'opéra-comique et elle le libère de l'influence de Rossini. Mais en mourant cinq

semaines plus tard, le 19 janvier 1833, Hérold prive la musique française d'un immense espoir. 1608 représentations en 117 ans, soit plus d'une représentation par mois en moyenne jusqu'à la dernière de mars 1949 : ces chiffres font du *Pré aux clercs* le cinquième ouvrage le plus programmé à l'Opéra-Comique après *Carmen*, *Manon*, *Mignon* et *La Dame blanche*. En 1840, il fut choisi pour inaugurer la deuxième Salle Favart – où l'Opéra-Comique devait encore acquitter un loyer pendant 47 ans... Joué en province et dans les principales villes d'Europe, il fut pendant plus d'un siècle l'ambassadeur d'une nation triomphant de la peur et de la violence par l'élégance et la beauté.

---

Page de titre de la troisième édition du chant-piano.  
Archives Leduc.  
Title page of the third edition of the vocal score.  
Leduc Archives.



## La musique du *Pré aux clercs*

Gérard Condé

« C'est tout à fait une musique d'opéra-comique [...] qu'on entend tous les jours, de l'excellent Adam et rien de plus » maugréait Jules Janin dans le *Journal des débats* paru le surlendemain de la création du *Pré aux clercs*. Certes, on y perçoit quelques échos de *La Dame blanche*, de *Fra Diavolo*, du *Comte Ory*, voire du *Freischütz*, mais, sans compter ce cosmopolitisme cher à Hérold, on y pressent aussi bien l'ouverture de *La Défense d'aimer*, que l'orgie des *Huguenots* ou le bal de *La Traviata*, et les motifs binaires, un peu canaille, d'Ambroise Thomas semblent modelés sur ceux de son aîné. Épigonale par certains côtés, sans doute, la partition du *Pré aux clercs* aura servi de livre de recettes pendant un demi-siècle : Lecocq, Offenbach, Varney, Audran et jusqu'à Bizet en ont fait leur miel, chacun à sa manière.

Affichant la verve débridée d'un pot-pourri, l'ouverture n'en a que l'apparence car elle n'emprunte pas ses motifs à l'ouvrage. Commencée en *sol* mineur, dans un style fugué sévère (calviniste ?) pour transporter l'auditoire dans l'époque de l'action, elle ne s'y attarde pas et débouche sur une transition à deux visages : solo de clarinette mélancolique en mineur, mélodie optimiste des violons en majeur. Le second thème, rossinien, est un brillant pas redoublé. Suit un développement modulant et la réexposition en *si* bémol majeur, relatif du ton initial, une particularité que Castil-Blaze (dans *Le Constitutionnel*) crut pouvoir rapprocher de ce qu'il avait observé chez Jean Mouton et Goudimel entendus aux

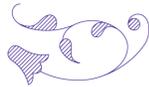
concerts historiques de Fétis... Il relevait aussi « dès les premières mesures, une phrase gothique, jouée en tierces par les violons, qui est bien de la couleur du sujet ».

Après le chœur de réjouissances (« Ah ! Quel beau jour de fête »), entrée en matière obligée de tout opéra-comique, vivifié par le bref échange entre Girot et Nicette, le duo « Les rendez-vous de noble compagnie » (où Roland-Manuel a relevé une harmonisation « modale » annonçant Fauré et Chabrier) commence comme un air de soliste. Mais il est riche en surprises : la voix féminine s'y faufile puis reprend le début à son compte en entraînant son partenaire. Girot, après la vocalise, tente de tirer la couverture à lui en se faisant plus tendre (« Dans la prairie »). À nouveau, le dialogue, tourne au duo, un duo sensuel à la tierce. Une section centrale, évoquant les duels, introduit un contraste vigoureux et donne un avant-goût de la pièce. Nouvelle vocalise et reprise élargie du duo (« Dans la prairie »). Un couple bien apparié, décidément.

L'air de Mergy, tour à tour piquant (« Ô ma tendre amie »), avec de brillantes vocalises, et lyrique dans sa section centrale plus soutenue (« Ô toi, de qui l'absence »), a été épinglé par Jules Janin pour ses « e » muets accentués (amie, ravie, vie...) ; il vaut mieux que cela et les bons interprètes gomment ce défaut en répétant le « i » et en éludant le « e ». Le chœur des soldats déboulant comme une salve d'artillerie (« Allons, allons, dressons la table ») a d'abord la même fonction « énergétique », binaire, que celui des bourgeois mais, quand les choses s'enveniment, il prend un tour glacial assez inquiétant. On ignore pourquoi l'arrivée de Cantarelli ramène le motif sautillant de Nicette. Le départ des soldats sur le rythme de leur entrée offre un rappel bienvenu, couronné par un *diminuendo* orchestral qui se souvient du *Comte Ory*.

Preste et élégant (« À la Navarre, à ses montagnes ») le *Finale* encadre les couplets nostalgiques d'Isabelle (« Souvenirs du jeune âge »), romance

à l'état pur, avec attendrissement obligé sur la chute (« mourir ») et dont les deux brefs emprunts aux tons voisins n'altèrent pas la simplicité idiomatique. On ne saurait trop admirer la rapidité et la justesse dramatique des échanges entre Isabelle et Marguerite, une vraie conversation musicale qui, en se tendant (« Je meurs », « Au secours ! »), prépare la double explosion de l'arrivée de Mergy puis de Comminge. Pour peindre la contenance que gardent les protagonistes, Hérold a soin de vite ramener à l'orchestre la coquetterie distanciée de début. C'est donc au chœur (« Vive la Reine ! ») qu'il confie le soin du climax nécessaire au dénouement ; l'épisode central, avec Nicette, crée une charmant intermède sans rupture.



L'entracte très développé qui précède l'air d'Isabelle a des allures de concerto pour violon. Le but était d'ajouter de l'éclat à cette aria qui progresse au fil de ses quatre parties – *Maestoso*, *Allegro*, *Moderato*, *Plus animé* – de la sobre intériorité (« Jours de mon enfance ») à la virtuosité conquérante (« Soutiens mon courage ») en offrant des pauses et un miroir à la cantatrice. On comprend, rétrospectivement, que la *Romance* n'était qu'une mise en bouche.

Le *Trio* (« Vous me disiez sans cesse ») vaut davantage par l'habileté avec laquelle la pulsation musicale soutient la progression de l'action dramatique que par la qualité des idées, outre que l'immixtion d'un trio entre deux sopranos crée un disparate qui n'est pas sans dangers. Le motif à deux temps de la Mascarade (« Ah ! quel plaisir ») renvoie à dessein au chœur initial du premier acte. La couleur « napolitaine » hors de propos, dont se pare la mélodie des prétendus ermites, en signe l'imposture (avant même que les jeunes filles la dénoncent en la reprenant), mais elle introduit une heureuse diversion archaïsante. Et, de même, l'exclamation

de Nicette (« Ah ! Monsieur de grâce ») qui, sur une harmonie glissante, semble jouir de sa souffrance. Puis la mascarade revient comme un refrain. L'arrivée de Mergy instaure un climat de solennité et d'inquiétude par la répétition impassible d'un motif instable. Singulier, le long roulement de timbale sur un *la* grave pendant tout cet épisode en *fa* majeur entretient une impression d'étrangeté plus sensible encore sous la ritournelle qui précède le chœur-refrain en *ré* majeur « Allons partons ».

Le *Finale* débute par le duo viril, d'une rare concision, qui réunit Mergy et Comminge. À cette fermeté succède l'affolement consécutif au malaise d'Isabelle auquel le chœur oppose de paisibles coulées de tierces (« Laissons-la, du silence »). Cet attendrissement renforcera l'effet du retour de la vivacité quand Isabelle paraîtra. Curieusement, le grand final vocal est lancé par la plainte moyenâgeuse de la Reine : « Je suis prisonnière ».



Le chœur qui ouvre le troisième acte (« Que j'aime ces ombrages ») semble un décalque des précédents ; on peut considérer que cela concourt à l'unité. Il semblerait que Francis Poulenc s'en soit souvenu, dans *La Belle Jeunesse* (septième des *Chansons gaillardes*, 1926). Pièce rituelle de tout opéra-comique, la *Ronde* de Nicette (« À la fleur du bel âge ») typique du genre, à 6/8, amenée sans précautions dramatiques, est tout à fait dans le caractère de fausse ingénue du personnage, l'un des mieux dessinés de la pièce : « Je suis ménétrier, dansez sur mon refrain ». Les variations, d'un couplet à l'autre, sont laissées à l'initiative de la chanteuse. Le trio syllabique (« C'en est fait »), où la jubilation de la Reine et d'Isabelle se mêle à l'inquiétude de Mergy, déclina « fureur, fanatisme » à la création ; il est surtout bien mené.

Le *Finale* est autrement remarquable avec la montée de la colère entre les duellistes, l'intervention de l'Exempt, l'indifférence des archers symbolisée par la musique de danse un peu vulgaire à laquelle s'oppose la quasi-prière des femmes « L'heure vous appelle ». Puis vient l'épisode de la barque funèbre. Dans son *Traité d'orchestration*, Gevaert a noté, comme une curiosité, le fait que les altos soient enjoins de désaccorder d'un demi-ton leur corde grave afin de pouvoir, en atteignant le *si*, doubler exactement les violoncelles. Pougin a voulu y voir « un procédé particulier, qui est à lui seul un trait de génie. [...] Cette note inaccoutumée plus grave que celle qu'on a l'habitude d'entendre, étonne l'oreille par son étrangeté, et, de plus, est empreinte d'un caractère mystérieux et désolé qui concorde merveilleusement avec une situation dramatique. D'autre part, la corde étant moins tendue, elle donne une sonorité molle et flasque. [...] Hérold a trouvé l'un des effets les plus saisissants qui existent au théâtre ! »

Outre que Pougin, et ceux qui le recopient, prétendent à tort que les violoncelles se désaccordent aussi, les altos n'ayant que trois mesures pour le faire, l'intonation en pâtre plus ou moins et leurs unissons douteux avec les violoncelles devaient être la cause première de l'effet « saisissant ». Dans le cas présent la moitié seulement des altos s'est désaccordée avec un résultat très satisfaisant. Puis Mergy surgit et soixante mesures *Agitato* suffisent au dénouement selon une tradition que Carl Maria von Weber a résumée en 1817 à propos du *Joseph* de Méhul : « Sitôt l'intrigue dénouée, l'esprit si prompt des Français leur fait trouver tout le reste négligeable et, sans plus s'en occuper, ne demande qu'à se donner libre cours. Tandis que l'Allemand suit avec intérêt les diverses explications réciproques des personnages qui lui sont devenus chers. »

Première page de la réduction pour voix et piano.  
Collection particulière.  
First page of the printed vocal score.  
Private collection.

## Les romantiques et la Saint-Barthélemy

Sylvie Thorel

La version longue de cette étude est parue dans *Les Cahiers Mérimée*, 2010, n° 2. Publication de la Société Mérimée, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

À la fin du règne de Charles X s'est exprimé dans la littérature française un engouement extraordinaire pour le règne de Charles IX qui trouvait de lointaines origines dans un drame alors célèbre de Marie-Joseph Chénier, *Charles IX ou la Saint-Barthélemy*, créé le 4 novembre 1789. Chénier y défendait une nouvelle forme théâtrale, politique et didactique, en posant la question de la responsabilité royale dans un contexte où quelques analogies pouvaient s'imposer : Charles IX évoquait Louis XVI ; Catherine de Médicis, présentée comme une étrangère aux mœurs dissolues, était l'anticipation de Marie-Antoinette ; la Saint-Barthélemy engageait à reprendre le problème de la religion d'État. Enthousiaste après la première, Danton s'exclamait : « Si Figaro a tué la noblesse, Charles IX tuera la royauté. » Une mode était lancée, dont les effets seraient déterminants sur l'invention française du roman historique et, dès lors, du roman de mœurs. Presque au lendemain de la Terreur, Chateaubriand fondait rétrospectivement le système utilisé par Chénier dans *l'Essai historique, moral et politique sur les révolutions anciennes et modernes*, en s'interrogeant sur les possibles anticipations de la Révolution dans l'histoire de l'Occident.

*Les Martyrs*, qui raconte comment le christianisme s'est imposé sur les ruines du paganisme, est une suite de cet essai, et Napoléon pouvait à bon droit lire cette « épopée en prose » comme un pamphlet, en reconnaissant certains de ses traits dans le portrait du tyran Hiéroclès. Le règne de Charles X a vu se multiplier des œuvres animées par un dessein comparable, dès la publication de *Cinq-Mars* de Vigny en 1826. Il s'agissait de « fermer l'abîme des révolutions » (formule du gouvernement de la Restauration, en 1820, lorsqu'il s'agit de rétablir la censure de la presse), entreprise commune à la Restauration et à la plupart des auteurs de romans historiques. Vigny s'assignait pour tâche de comprendre la décadence de l'aristocratie française, c'est-à-dire d'identifier les signes avant-coureurs de la Révolution. De la même façon, toute mention de Cromwell et de l'exécution de Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre valait pour une histoire de la Révolution : on connaît le drame de Hugo et le roman de Dumas (*Vingt ans après*), mais Mérimée s'y intéressait dès 1822.

La Saint-Barthélemy a alors concentré les intérêts, voire les passions, des dramaturges et des romanciers, comme l'événement le plus susceptible de rappeler la Révolution et d'exprimer une contestation du règne et des valeurs d'alors. Lorsqu'il compose la *Chronique du règne de Charles IX*, Mérimée s'inscrit dans un courant où Ludovic Vitet a consacré aux guerres de religion successivement *Les Barricades* (1826), *Les États de Blois ou la mort de MM. de Guise* (1827), *La Mort de Henri III* (1828). 1826 a vu représenter *La Saint-Barthélemy* de Charles d'Outrepoint, suivi en 1828 de *La Saint-Barthélemy* de Charles de Rémusat, tous deux inspirés par Chénier. En 1829, le *Charles IX* de Chénier fut rejoué et *l'Histoire de la Saint-Barthélemy* d'Audin (1824) rééditée. De Dumas, on put voir *Henri III et sa cour* ; de Lucien Arnault *Catherine de Médicis* et d'Albert Germeau *La Réforme en 1560 ou Le Tumulte d'Amboise*. Roederer publia *La Proscription de la Saint-Barthélemy* et Balzac conçut *Les Deux Rêves*,

dans *Sur Catherine de Médicis*, où dialoguent la reine et Robespierre. En 1830, Fleury publiait *La Nuit de sang*, Saint-Esteben donnait à la scène *La Mort de Coligny ou La Nuit de la Saint-Barthélemy*, puis *1572. Scènes historiques*. Suivaient les représentations d'*Aoust 1572 ou Charles IX à Orléans* de Lesguillon (1832) et *Charles IX* de Rosier (1834), en même temps que deux adaptations musicales du roman de Mérimée : *Le Pré aux clercs* de Hérold en 1832 et *Les Huguenots* de Meyerbeer en 1836. Dix ans plus tard, Dumas publiait *La Reine Margot* (1845) et *La Dame de Montsoreau* (1846).

La référence aux guerres de religion a servi, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, à dire la Révolution et spécialement la Terreur. Les contemporains de la Restauration agonisante y voyaient une façon de désigner les abus du gouvernement de Charles X. La référence avait cours dans les milieux libéraux fréquentés par Mérimée : on tendait à prendre un Charles pour un autre et à identifier les *ultras* des années 1820 aux catholiques de 1572. Le projet de *La Bataille*, *Le Théâtre de Clara Gazul* et le drame intitulé *La Jaquerie* montrent un Mérimée opposé à la politique de Louis XVIII et de Charles X. La *Chronique* s'inscrit à leur suite. À sa parution, Charles Magnin réagit dans *Le Globe* des 25 et 30 mai 1829, saluant en Mérimée « le chef le plus brillant et le plus heureux qui ait paru à l'avant-garde romantique, [...] le Mazeppa d'une armée dont M. Victor Hugo est le Charles XII » mais lui reprochant de faire la part trop mince à la responsabilité royale dans le massacre et de ne pas tracer de la lutte entre protestants et catholiques (soit entre libéraux et ultraroyalistes) un tableau plus partisan. Comme ses contemporains, Mérimée utilise la Saint-Barthélemy pour penser la Révolution et pour critiquer le présent règne, ce qui ne va pas sans contradictions ni ambiguïtés. Au reste, le romancier ne se limite pas à ces parallèles puisqu'il identifie également le massacre à « une insurrection nationale, semblable à celle

des Espagnols en 1809 », et que le 9 juin 1857, il présentera (à M<sup>me</sup> de La Rochejaquelein) 1572 comme un instrument propre à penser l'actualité : « Si l'on pèse dans une balance les meurtres du 24 août 1572 et les friponneries de maint actionnaire de chemin de fer en 1857, je ne sais trop de quel côté la balance penchera. L'idée que la vie d'un homme est *chose grave* est une idée toute moderne, et je crois qu'il y a des actions pires. » La Saint-Barthélemy s'impose comme l'aune d'un siècle de misère et de disgrâce parce qu'elle forme un remarquable répondant analogique de la Terreur.

1793 donne son orientation au roman, suivant la préface de sa première édition :

La plus grande partie de la nation y prit part, de fait ou d'assentiment : elle s'arma pour courir sus aux huguenots, tandis que les sanglantes exécutions de la Terreur ne furent dirigées que par un petit nombre d'hommes cruels. Cette différence selon moi tend à excuser un peu la Saint-Barthélemy.

Marque de quelque gêne, cette note disparaît de l'édition définitive du roman :

La plus grande partie de la nation y prit part, de fait ou d'assentiment : elle s'arma pour courir sus aux huguenots, qu'elle considérait comme des étrangers et des ennemis.

Il n'est plus question d'excuse. Toutefois, Mérimée n'a ni effacé ni récrit la première page de la *Chronique*, qui invite à comparer deux moments de l'Histoire :

Non loin d'Étampes, en allant du côté de Paris, on voit encore un grand bâtiment carré, avec des fenêtres en ogive, ornées de quelques sculptures grossières. Au-dessus de la porte est une niche qui contenait autrefois une madone de pierre ; mais dans la Révolution elle eut le sort de bien des saints et des saintes, et fut brisée en cérémonie par le président du club révolutionnaire de Larcy.

Il importe que, touchée par les arquebuses huguenotes, elle n'ait été détruite que sous la Révolution : une « différence » qui peut-être « tend à excuser un peu la Saint-Barthélemy », surtout sous la plume du futur inspecteur des monuments historiques, attaché à effacer les traces matérielles de la Révolution.

Parce que tout roman historique, au XIX<sup>e</sup> siècle, raconte d'abord la Révolution française et spécialement 1793, l'enjeu de l'œuvre dépasse le cadre d'une protestation libérale contre le règne de Charles X. Raconter la Révolution, ainsi que le montreront Michelet et Carlyle, suppose l'expression fascinée d'un effroi devant les déchaînements de la foule, assimilée à un monstre libéré de toute entrave. Un écrivain engagé en faveur du parti libéral se devait de marquer la cruauté de Charles IX « armé d'une longue arquebuse, qui *giboyait* aux pauvres passants », mais le romancier rejoint les historiens qui s'attachèrent plutôt à saisir les principes de la violence populaire. Le nœud de la contradiction se trouve dans le choix par Mérimée de se placer sur un plan qui n'est pas celui des circonstances immédiates. La Saint-Barthélemy le conduit à examiner ce qui précisément ne relève d'aucune responsabilité individuelle :

Dans cette armée qui nous assiège, il y a bien peu de ces monstres dont vous parlez. Les soldats sont des paysans français qui ont quitté la charrue pour gagner la paye du roi ; et les gentilshommes

et les capitaines se battent parce qu'ils ont prêté serment de fidélité au roi.

Le massacre suppose le déploiement arbitraire d'une force qui trouverait en elle-même le principe de son déploiement. Telle est la thèse de Mérimée sur l'événement, exposée dans la préface :

Tout me paraît prouver que ce grand massacre n'est point la suite d'une conjuration d'un roi contre une partie de son peuple. La Saint-Barthélemy me semble l'effet d'une insurrection populaire qui ne pouvait être prévue, et qui fut improvisée. Il est difficile de déterminer quelle part le roi prit au massacre ; s'il n'approuva pas, il est certain qu'il laissa faire. Après deux jours de meurtres et de violences, il désavoua tout et voulut arrêter le carnage. Mais on avait déchaîné les fureurs du peuple, et il ne s'apaise point pour un peu de sang. Il lui fallut plus de soixante mille victimes. Le monarque fut obligé de se laisser entraîner au torrent qui le dominait.

La puissance de la foule porte Mérimée à chercher dans les mœurs du temps la cause du carnage. C'est pourquoi il prend le parti *romanesque* d'inscrire au cœur de l'action des personnages anonymes plutôt que des noms illustres, et revendique l'anecdote où peut se trouver « une peinture vraie des mœurs et des caractères à une époque donnée ».

En se désignant comme « faiseur de contes » et amateur de couleur locale, Mérimée se définit comme romancier, à la façon de Balzac déclarant que le talent romanesque éclate « dans la peinture des causes qui engendrent les faits, dans les mystères du cœur humain dont les mouvements sont négligés par les historiens » (*Lettres sur la littérature*).

Cette tendance s'exprimait dès le XVI<sup>e</sup> siècle, dans les discours relatifs à l'art de l'épopée et du roman, mais elle trouve une légitimité renouvelée au lendemain de 1789. Comme l'écrivait Hugo dans *William Shakespeare* et dans la préface de *Cromwell*, l'Histoire devient en quelque sorte « démocratique » : elle ne s'attache plus seulement aux grands hommes mais va chercher les plus humbles au fond de leurs vallées. Mérimée n'affiche donc de modestie, en matière historique, que pour mieux définir le champ de son exercice, d'où le célèbre chapitre VIII, « Dialogue entre le lecteur et l'auteur », où il prend position contre Vigny. Dans ses *Réflexions sur la vérité en art*, qui accompagnaient en 1829 la quatrième édition de *Cinq-Mars*, l'inventeur français du roman historique avait affirmé son refus de copier Walter Scott, soit d'« imiter les étrangers qui, dans leurs tableaux, montrent à peine à l'horizon les hommes dominants de leur histoire » : « Je plaçai les nôtres sur le devant de la scène, je les fis principaux acteurs de cette tragédie. » Le chapitre VIII de la *Chronique* développe précisément l'idée que Mérimée se forme d'un « faiseur de contes » qui rendrait sensible l'esprit d'un temps. Dès lors, l'attention doit se concentrer sur Mergy et il importe peu que le lecteur ne trouve pas dans le roman ce qu'il y était venu chercher. Mérimée lui offre « l'anecdote » et ce qu'il appelait, dans l'avertissement à la deuxième édition de *La Guzla*, « la couleur locale » : « Vers l'an de grâce 1827, j'étais romantique. Nous disions aux classiques : “Vos Grecs ne sont point des Grecs, vos Romains ne sont point des Romains ; vous ne savez pas donner à vos compositions la couleur locale. Point de salut sans la couleur locale.” Nous entendions par « couleur locale » ce qu'au XVII<sup>e</sup> siècle on appelait les mœurs ; mais nous étions très fiers de notre mot, et nous pensions avoir imaginé le mot et la chose », ce qui fait écho à la préface de *Cromwell*.

Seule la saisie des mœurs permet de comprendre la Saint-Barthélemy. Si le terme de *mœurs* était en faveur au XVII<sup>e</sup> siècle, le « roman

de mœurs » s'instaure comme genre au XIX<sup>e</sup> siècle, dans la continuité d'une certaine idée du roman historique elle-même déterminée par la nécessité de comprendre la Terreur et de « fermer l'abîme des révolutions ». Chez Balzac se prolonge la réflexion sur le roman engagée par Mérimée dans la *Chronique* : dans *Sur Catherine de Médicis* puis dans *Illusions perdues*, où il prête à Lucien la réalisation d'un roman, *L'Archer de Charles IX*, relatif encore aux guerres de religion – cette fois, à la conjuration d'Amboise.

Composer « une histoire de France pittoresque », au moins la rêver, revient toujours à méditer les leçons ambiguës de 1793 et constitue le préliminaire obligé de la considérable entreprise qui s'ensuit : créer le « roman de mœurs contemporaines ». Animée par la nostalgie d'un héroïsme défunt, tendue entre l'anecdote et l'Histoire, déterminée par la nécessité de comprendre le déchaînement des foules, travaillée par de riches contradictions, la *Chronique du règne de Charles IX* est un jalon essentiel sur le chemin qui y conduit.

## Deux opéras pour un roman

Olivier Bara

La rivalité entre « grand opéra » et opéra-comique remonte à l'époque des spectacles forains, quand vaudevilles et comédies en ariettes disputaient à l'Académie de musique le droit de chanter en scène. On a connu, d'un théâtre à l'autre, quelques doublés, d'abord sous la forme de parodies, puis sous celle de 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. Il peut s'agir d'une refonte du livret et de la partition comme dans le cas de *Robert le diable*, initialement conçu pour l'Opéra-Comique afin de poursuivre la veine médiévale de *La Dame blanche*. Chaque institution peut aussi traiter un même sujet en deux œuvres distinctes, comme *Masaniello* de Carafa, créé en 1827 à l'Opéra-Comique, deux mois avant *La Muette de Portici* d'Auber à l'Opéra. Tel est le cas également du *Pré aux clercs* qui anticipe de quatre ans *Les Huguenots* de Meyerbeer, créé à l'Opéra le 29 février 1836.

La relation entretenue respectivement par *Le Pré aux clercs* et par *Les Huguenots* avec le roman de Mérimée éclaire leurs dramaturgies distinctes. *Chronique du règne de Charles IX*, source directe de l'opéra-comique, référence plus lointaine du grand opéra, ne serait-il pas plus proche, d'esprit, de ton, de vision historique, du « demi-caractère » de

l'opéra-comique ? Ou bien la violence de l'histoire trouverait-elle un épanouissement spectaculaire sur la scène de l'Opéra ?



### CONTEXTES DE CRÉATION

*Le Pré aux clercs* prend naissance en 1832, dans une phase critique de la vie de l'Opéra-Comique sur fond d'épidémie de choléra. Le Théâtre-Italien occupant la première salle Favart, l'Opéra-Comique est en déménagement permanent : entre 1829 et 1840, il quitte le Théâtre Feydeau, passe de la salle Ventadour à la salle de la Bourse (où est créé *Le Pré aux clercs*) avant de se stabiliser dans la deuxième salle Favart en 1840. L'institution va de faillite en changement de direction. Le genre se cherche. Alors que Scribe et Boieldieu puis Scribe et Auber lui ont conféré une nouvelle assise avec *La Dame blanche* en 1825, puis avec *Fra Diavolo* en 1830, *Zampa* de Mélesville et Hérold a rouvert le champ des possibles par sa dimension fantastique, son héros inquiétant, son jeu avec le mythe don juanesque. L'opéra-comique s'avère prompt à basculer vers son rival, le grand opéra : *Zampa* précède de quelques mois en 1831 *Robert le diable* et Meyerbeer peut craindre de passer pour un imitateur. En face, l'Opéra connaît dans la salle Le Peletier un essor spectaculaire depuis *Le Siège de Corinthe* et *Guillaume Tell* de Rossini, et *La Muette de Portici* de Scribe et Auber. Dès le début de la monarchie de Juillet, Louis-Désiré Véron, le nouveau directeur, est décidé à faire de son théâtre le « Versailles de la bourgeoisie ». Le succès colossal de *Robert le diable* en 1831, puis ceux de *La Juive* d'Halévy en 1835 et des *Huguenots* de Meyerbeer en 1836, parachèvent la métamorphose moderne de l'ancien temple des enchantements.

La *Chronique du règne de Charles IX* se trouve donc exploitée par deux rivaux parvenus à des situations bien différentes. La relation à l'Histoire qu'impose de fixer l'œuvre de Mérimée doit permettre à l'opéra-comique et au grand opéra de se distinguer l'un de l'autre, et au premier de se refonder. La rivalité entre les deux ouvrages existe dès l'origine de leur composition, qui remonte pour tous deux à 1832. Le contrat signé par Meyerbeer stipule que son nouvel ouvrage doit puiser son sujet dans le passé national. Selon Jane Fulcher, le sujet des *Huguenots* est choisi dans le contexte d'un anticléricalisme persistant depuis la révolution de Juillet. En réalité, deux opéras historiques sont planifiés : *Les Huguenots* et *La Juive*. Confiés au même librettiste, Scribe, ils forment un diptyque chargé d'illustrer le danger des fanatismes religieux. Dans les deux cas, les héros refusent d'abjurer leur foi et font le choix du martyr. Au massacre du 24 août 1572 fait pendant le Concile de Constance, en 1414. Les ouvrages de Scribe relèvent d'une philosophie libérale d'origine voltairienne, désireuse d'afficher, contre le régime des Bourbons renversé, les valeurs renouvelées de tolérance et d'universalisme – et cela alors que la « loi du culte israélite », votée par l'Assemblée le 4 décembre 1830, donne aux Juifs de France une complète égalité des droits civiques, tandis que la religion d'état est remplacée par la « religion de la majorité » dans l'article 6 de la charte révisée de 1830.

Assurément, ce moment libéral de 1830 pèse peu sur la création du *Pré aux clercs*. Le livret d'Eugène de Planard naît d'une volonté d'ajuster un sujet à coloration pittoresque, riche de situations fortes, aux formes dramatico-musicales d'un opéra-comique en trois actes, monté sur une scène limitée spatialement et techniquement, pour un orchestre, un chœur et un ensemble de solistes sans commune mesure avec les ressources du grand opéra. Il s'agit moins d'éblouir que de divertir aimablement,

non sans faire passer quelques frissons dans le public. Jules Janin affirme d'ailleurs le 17 décembre 1832 dans le *Journal des débats* : « C'est une pièce très bien faite, opéra-comiquement parlant. »



#### DEUX USAGES DRAMATURGIQUES DE MÉRIMÉE

Le grand opéra se fonde sur une esthétique du collage de numéros musicaux variés et sur l'articulation des plans larges et rapprochés, l'unité de perspective étant offerte par le déchaînement des « intérêts historiques puissants » qui broient les destins individuels. Le protestant Mergy et la catholique Diane de Turgis du roman deviennent Raoul de Nangis, galant gentilhomme protestant, et Valentine de Saint-Bris, sage dame d'honneur de Marguerite de Valois. Jane Fulcher analyse l'intrication des sphères publiques et privées comme une manière de placer à distance la représentation des violences religieuses : « Le gouvernement souhaitait éviter la vision d'un conflit idéologique extrême et le noyer dans la reconstitution historique. » C'est peut-être donner au politique un pouvoir excessif sur le travail de Scribe, formidable créateur de formes dramatico-musicales obéissant d'abord à des exigences spectaculaires et lyriques.

Le roman-chronique de Mérimée, sa discontinuité narrative et son éclatement spatio-temporel pouvaient entraîner le livret vers une dispersion où se perdrait l'effet de crescendo dramatique. Scribe n'en reprend que peu d'éléments, effaçant les figures historiques de Charles IX et de Coligny, inventant Saint-Bris, père de Valentine, et Marcel, serviteur de Raoul, donnant à Marguerite de Valois un rôle d'entremetteuse. Mais s'agit-il d'infidélité dès lors que le livret n'est aucunement pensé en terme d'adaptation ni même de transposition ?

Comme l'a souligné le musicologue Anselm Gerhard, la nouveauté des *Huguenots* réside dans l'implacable montée dramatique au fil des actes, dans l'accentuation des contrastes, et surtout dans la mise en scène de foules fanatisées :

Dans *La Muette de Portici*, le soulèvement sanglant des pêcheurs napolitains avait encore lieu dans les coulisses, de même le duel qui avait opposé deux personnages tout à fait respectables du *Pré aux clercs* d'Hérold.

L'intrication d'une intrigue sentimentale et d'une action sociale confère au grand opéra, au-delà de son éclectisme stylistique, une homogénéité de perspective et une dimension épique. L'opéra construit une vision de l'histoire profondément tragique, dans la mesure où sont évacués de la scène les acteurs politiques et où ne sont montrés que des personnages confrontés à des masses brutales. Pas de mise en cause de la faiblesse des rois, mais le constat effaré d'un déchaînement aveugle de passions collectives. Peut-être rejoint-on ici la vision d'un Mérimée sceptique face à l'idée de progrès et refusant de conférer un sens rationnel à l'Histoire ?

Rien de tel à l'Opéra-Comique. Dans l'ouvrage d'Hérold, le librettiste Planard décale l'intrigue de dix ans, « en 1582, sous le règne d'Henri III ». Le recentrement du sujet sur le duel est tiré du chapitre IV du roman :

D'un bout de la France à l'autre, la susceptibilité chatouilleuse de la noblesse donnait lieu aux événements les plus funestes, au point que, d'après un calcul modéré, sous le règne de Henri III et sous celui de Henri IV, la fureur des duels coûta la vie à plus de gentilshommes que dix années de guerres civiles.

Le but est d'effacer toute perspective épique. L'intrigue se rabat sur le duel provoqué par la rivalité amoureuse. Planard emprunte le nom du lieu, reprend la belle image de la barque traversant la Seine pour conduire les duellistes au lieu du combat puis pour ramener le corps du perdant, mais maintient hors scène la violence de l'affrontement. Les choix de Planard et d'Hérold vont dans le sens d'un évitement de l'Histoire, conçue par le romantisme dans son épaisseur sociale, sa profondeur morale, la convergence des mouvements collectifs et des évolutions privées. L'histoire, à l'Opéra-Comique, est davantage traitée comme un matériau scénique, le pittoresque décoratif l'emportant sur la couleur locale explicative. Parallèlement, une rhétorique non du contraste mais de la dilution des couleurs juxtaposées caractérise la dramaturgie musicale. En témoigne le respect des emplois dans l'invention des personnages. Comme dans la comédie classique, le couple de jeunes et nobles premiers Isabelle et Mergy, dont l'union est soutenue par la reine, est complété par un couple populaire, en quête également, dans leur propre sphère culturelle, d'un bonheur privé : Girot et sa fiancée Nicette. Loin de la sévère figure de Marcel dans *Les Huguenots*, loin aussi de l'athée blasphémateur Béville chez Mérimée, le personnage de Cantarelli apparaît comme une pure invention, motivée par la nécessité d'accorder un rôle à Féréol, titulaire de l'emploi de Trial, ou ténor comique. La distribution relève ainsi d'une recette simple, mais efficace, d'adoucissement de l'amertume.

Un tel équilibre se retrouve au sein de la partition, en particulier dans le magnifique finale, représentatif de l'esthétique tempérée et de la dramaturgie contenue caractéristiques de l'opéra-comique en ce premier XIX<sup>e</sup> siècle. La situation est partiellement empruntée à Mérimée : Comminge (bien qu'ignorant l'amour de Mergy pour Isabelle) l'a provoqué en duel ; entre-temps, la reine a organisé le mariage secret des deux amants, prêts à fuir ; Mergy revient régler sa dette d'honneur avec

Comminge. Des archers forcent les duellistes à vider leur querelle à l'abri des regards. On voit les bateliers emmener un corps sur leur barque : c'est celui de Comminge. Mergy et Isabelle peuvent penser à leur bonheur et fuir. Si les danseurs dans le lointain créent avec le transport du cadavre sur le fleuve un effet de contraste, c'est, loin de l'oxymore romantique (par lequel le grotesque grimaçant de la mort s'imisce dans les plaisirs des vivants), pour affirmer le triomphe des forces de vie et du bonheur privé, une fois éprouvé le frisson de la violence théâtralement effleurée et musicalement stylisée.

Le glissement de la barque sur la Seine, sur une pédale de *si* immuable, soutenue par le roulement sourd des timbales et l'unisson entre violoncelles et altos en scordature (« les altos baissent leur *ut* au *si* bécarre »), symbolise le traitement de la violence historique dans l'opéra-comique : moins collective qu'individuelle, moins montrée que suggérée, emportée par les rythmes de la gaieté trépidante. L'opéra-comique « romantique », tributaire d'une tradition légendaire du conte, des formes closes et des couplets, ne connaît de l'histoire que son imagerie et de la temporalité que ses cycles porteurs d'un retour assuré vers la vie.

Les usages distincts du roman de Mérimée ne tiennent donc pas seulement aux différences entre les deux genres dans les années 1830. La *Chronique* a séduit l'opéra-comique et simplement offert quelques données au grand opéra parce que son traitement distancié de l'histoire s'accommodait plus spontanément au demi-caractère de l'opéra-comique, à son art d'effleurer les sujets et de privilégier les frissons momentanés – là où le grand opéra recherchait l'éclat, et, dans le moment libéral des débuts de la monarchie de Juillet, la démonstration philosophique du danger des fanatismes.

Pour autant, l'humour de l'opéra-comique ne possède pas le caractère dissolvant de celui dont use Mérimée. Il ne va pas jusqu'à entamer

la croyance dans un sens de l'histoire, que l'opéra de Scribe et Meyerbeer met en cause dans la brutalité de son dénouement. Ce sont finalement les agréments du conteur Mérimée qui impriment au *Pré aux clercs* son allure de conte – un conte où l'on ne pense plus à l'Histoire avec un H, laissée au grand opéra. Toutefois, aucun des deux ouvrages lyriques ne parvient à intégrer la tension fondatrice du récit mériméen, mélange de fascination pour l'horreur de l'histoire et de distance amusée avec les codes du récit historique. La déchirure du « roman historique critique » inventé par Mérimée, aucun opéra ne peut la rendre. L'opposition générique et esthétique entre *Le Pré aux clercs* et *Les Huguenots* permet néanmoins d'en prendre, à distance de l'œuvre littéraire, toute la mesure.



Gravure représentant l'altercation dans l'auberge de Nicette à l'acte I.  
Archives Leduc.

Engraving depicting the altercation in Nicette's inn in Act One.  
Leduc Archives.

## Une comédie populaire et savante

Damien Colas

Créé le 15 décembre 1832 au Théâtre des Nouveautés, siège de l'Opéra-Comique, *Le Pré aux clercs* appartient à une période particulièrement riche en chefs-d'œuvre. La décennie avait commencé avec *Fra Diavolo* d'Auber (1830) et *Zampa* de Hérold (1831) ; elle devait se poursuivre avec *Le Chalet* (1834) et *Le Postillon de Longjumeau* (1835) d'Adam, puis *Le Domino noir* d'Auber (1837). Le succès de ces œuvres fut aussi intense que durable : plusieurs d'entre elles – dont *Le Pré aux clercs* – atteignirent leur millième représentation. Si l'on compare avec l'*opera buffa* de la même époque, auquel ne se consacraient guère plus que Donizetti et les frères Ricci, force est de reconnaître que l'opéra-comique français faisait preuve, dans les années 1830, d'une remarquable vitalité.

Tout comme celui des *Puritani* de Bellini deux ans plus tard, l'extraordinaire succès du *Pré aux clercs* fut indissociable de la mort prématurée du compositeur. Hérold, à peine âgé de 41 ans, avait été emporté par la tuberculose en janvier 1833, un mois après la première, et l'émotion était vive : aller à l'Opéra-Comique devenait une sorte d'hommage obligé au compositeur disparu. Mais ces circonstances ne suffisent pas à expliquer pourquoi l'œuvre resta populaire jusqu'à la fin du siècle et au-delà, ni pourquoi elle le fut également hors de France. Wagner et Smetana connaissaient bien l'œuvre, dont on retrouve des échos dans *La Défense d'aimer* (1836) comme dans *La Fiancée vendue* (1866). C'est que *Le Pré*

*aux clercs* est une œuvre singulière : elle s'inscrit naturellement dans un filon éminemment « national », nécessaire pour être adopté du public français, mais elle présente aussi des éléments susceptibles de séduire un public plus large que celui des théâtres parisiens.



### UNE TRADITION OUBLIÉE : LE VAUDEVILLE HISTORIQUE

La parenté des *Huguenots* de Meyerbeer (1836) et du *Pré aux clercs* n'a pas manqué d'être relevée, tout comme on avait remarqué auparavant celle de *Robert le diable* (1831) et de *Zampa*. L'acte III des *Huguenots* a bien pour cadre le « Pré aux clercs » – fameuse prairie qui s'étendait le long de la Seine, non loin du Louvre, au XVI<sup>e</sup> siècle, et qui offrait un lieu de divertissement pour les familles quand elle n'était pas le sanglant théâtre de duels – et les deux œuvres se déroulent pendant les guerres de religion, sous les règnes de Charles IX et d'Henri III. Mais leur rapprochement fait ressortir ce en quoi les genres divergent. Dans le grand-opéra domine le fanatisme religieux. La dimension humaine, des scènes bouffonnes jusqu'aux scènes d'amour entre Raoul et Valentine, personnages provenant de clans rivaux, n'a d'autre fonction que de rendre sensible le tragique des événements historiques. *Les Huguenots* illustrent la question du sacré et montrent ce pour quoi l'on est prêt à mourir. *Le Pré aux clercs* montre ce pour quoi l'on vit.

Plusieurs critiques ont remarqué le caractère inhabituel d'une intrigue historique dans le genre de l'opéra-comique. Certains ont proposé un lien avec la vogue du roman historique, lancée par Walter Scott, qui avait fait l'objet de multiples réfractions dans la littérature française. L'analyse du répertoire des théâtres dans la décennie précédente montre

en réalité que les intrigues à caractère historique n'avaient rien d'inhabituel, et c'est bien à la tradition du vaudeville historique de la Restauration que *Le Pré aux clercs* se rattache. De leur retour au pouvoir, en 1815, jusqu'à la Révolution de Juillet, Louis XVIII et Charles X n'avaient eu de cesse de faire oublier le double traumatisme de la Révolution française et de l'épopée napoléonienne. Dans le but d'asseoir leur légitimité et de conjurer les anciennes luttes fratricides entre les différents ordres de la nation, les rois Bourbon misèrent, comme rarement leurs ancêtres l'avaient fait à ce point, sur la « com' » : ils mirent au point un vaste programme de festivités, destinées à célébrer les fêtes ordinaires ainsi que les événements extraordinaires. La plus imposante fut l'ensemble des célébrations organisées par la ville de Paris pour le retour du roi Charles X après son sacre à Reims, qui s'étendit pendant tout le mois de juin 1825.

À côté des cantates et messes composées pour l'occasion, des pièces de circonstance étaient montées sur les premières scènes de la capitale. Les vaudevilles des théâtres secondaires, du « boulevard », n'étaient pas en reste, sans parler des grands spectacles qui faisaient fureur au Cirque-Olympique. La plupart de ces productions tombèrent dans l'oubli quelques semaines après leur création ; elles n'en constituent pas moins un témoignage de premier ordre sur le goût du public et sur les innovations dramaturgiques qui devaient nourrir les genres plus sérieux tout au long du siècle. Les vaudevilles « contemporains » étaient les plus simples : quelques villageois bien typés, une amourette, une petite complication, et le tout se terminait dans la bonne humeur, après quelques chansons légères. La famille royale était en permanence citée, mais jamais montrée sur scène. Au mieux, on voyait passer un personnage de haut rang dans la coulisse, ou l'on écoutait, à la fin de la pièce, le récit de quelque villageois qui avait réussi à se cacher pour quelques instants parmi les grands du royaume.

Les vaudevilles « historiques » étaient autrement plus complexes, précisément parce que grands du royaume et simples sujets y étaient présentés ensemble sur scène. La distance historique permettait en effet ce que la décence aurait interdit dans un vaudeville contemporain. C'est dans ce genre que l'imagination des dramaturges produisit de petites merveilles, ce dont témoignent par exemple les pièces de 1825. Dans *Le Vieillard d'Ivry*, le vieux Thibaut, endormi en 1590, au lendemain de la bataille d'Ivry, se réveille brusquement en 1825, se croyant toujours soldat d'Henri IV. Dans *Les Châtelaines, ou les Nouvelles Amazones*, les femmes demeurées seules au château en 1429 prennent les armes, suivant le modèle de Jeanne d'Arc, mais elles doivent encore apprendre à combattre.

Ces vaudevilles partagent plusieurs caractéristiques communes : avec leur fantaisie – qui frôle parfois un surréalisme *ante litteram* – ils nous font tout d'abord vivre l'Histoire observée par le petit bout de la lorgnette, c'est-à-dire telle qu'elle est vécue par ceux qui ne comprennent guère l'absurdité de la politique et de la raison d'État. C'est exactement à cela que sont réduites les guerres de religion dans le livret de Planard : tout se résume, dans le fond, à une question de cuisse de poulet. Ceux « de la vache à Colas » (les huguenots) en mangent le vendredi, quand les catholiques doivent y renoncer, ce qui suscite l'indignation des chevaliers du roi lorsqu'ils aperçoivent Mergy faire bombance sous leur nez (Acte I, scène 6). On est bien loin de l'horreur des préparatifs de la Saint-Barthélemy et de la bénédiction des poignards à l'acte IV des *Huguenots*. Quant au mariage secret d'Isabelle et de Mergy, tous deux protestants, il aura bien lieu dans une chapelle catholique, officié par un chapelain de la cour, sous les yeux, certes voilés, de la reine Marguerite. On notera avec délice la position de l'Italien Cantarelli et ses raisonnements jésuitiques.

Les vaudevilles historiques célèbrent ensuite la fraternité qui unit les simples sujets du royaume avec la famille royale : c'est sur ce point

que la « com' » mise en place par les Bourbons – et que le règne de Louis-Philippe ne fit que reprendre sans rien y changer – ne cessa d'insister. Ce n'est pas un hasard que Nicette soit la filleule de la reine Marguerite. La reine est investie d'une figure de mère, de même que le roi, absent de la pièce, fait à l'égard de la nation figure de père, sans qui la société risque de s'effondrer. Il pourrait sembler incongru de parler de philosophie à propos d'un opéra-comique, mais cette dramaturgie populaire traduit en scènes simples l'ancienne théorie cartésienne de la création continuée, qui perdura en France de l'époque de la monarchie absolue jusqu'à l'é-tatisme jacobin. En outre, l'« aimable Margot » est présentée sous des traits profondément humains, en proie aux mêmes états d'âme que la comtesse Isabelle lorsqu'elle se sent en exil au Louvre : son air « Je suis prisonnière » est de la même veine que celui d'Isabelle « Ô jours d'innocence ».



#### UNE ŒUVRE POPULAIRE ET (TRÈS) SAVANTE

Au vu de la simplicité de l'intrigue, la richesse et la subtilité de la partition de *Pré aux clercs* peuvent surprendre. Le cas n'est pas isolé : de Méhul à Bizet, certaines des pages les plus savantes de l'histoire de l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle furent écrites pour l'opéra-comique. Il n'y eut là, en réalité, aucun hasard. Hérold était un musicien de formation complète, disciple de Méhul, s'étant perfectionné en Italie à l'époque où la péninsule découvrait un jeune talent du même âge que lui, Rossini. Il exerçait, depuis le début des années 1820, la fonction de chef de chant au Théâtre-Italien et, à la faveur de l'administration commune des deux théâtres, il passa à l'Opéra dans cette même fonction. Cette position était peut-être

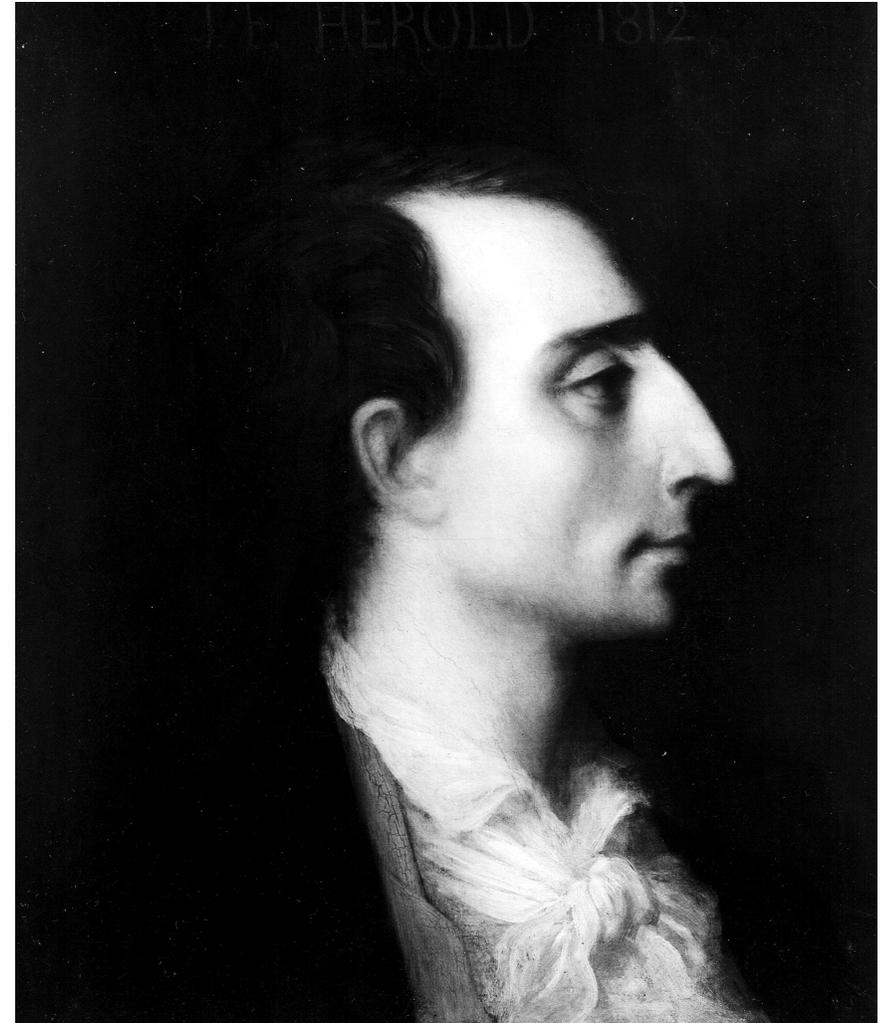
modeste pour un ancien prix de Rome, mais elle lui permit d'observer au plus près la production des plus grands chefs-d'œuvre français et italiens de son époque. C'est à lui que revint la charge de diriger les solistes et les chœurs, tandis que l'orchestre était placé sous la direction d'Habeneck, dans l'étrange (et unique) tentative de double direction que connut l'Opéra pour la première du *Comte Ory* de Rossini (1828).

En revanche, sa position de chef de chant lui interdisait de faire représenter ses propres œuvres lyriques à l'Opéra. C'est la raison pour laquelle il composa des ballets, parmi lesquels *La Fille mal gardée* (1828), qui comprend des pastiches de Rossini et de Donizetti, et qui est resté au répertoire jusqu'à nos jours. La musique de ballet n'avait pas alors le prestige de la musique vocale, mais cette expérience inspira Hérold, à une époque où l'accompagnement orchestral du geste devenait une composante essentielle de la dramaturgie musicale, surtout à la suite de *La Muette de Portici* d'Auber (1828). Enfin, comme Hérold n'avait aucune raison de renoncer au théâtre lyrique, il lui restait la possibilité de présenter ses œuvres à l'Opéra-Comique, et c'est sur cette scène qu'il réalisa la brillante synthèse des compétences qu'il avait acquises dans les trois domaines de l'opéra italien, de l'opéra français et du ballet.

L'héritage italien – c'est-à-dire rossinien – est évident : il s'était imposé dans l'opéra-comique depuis *La Dame blanche* de Boieldieu (1825), au grand dam des défenseurs de l'école française. Plus étonnant reste, encore aujourd'hui, le besoin irrépensible de certains critiques de nier ou de relativiser un tel fait : le cosmopolitisme fit partie intégrante de l'opéra sous la Monarchie de Juillet, aussi bien chez Meyerbeer que chez Hérold, et le seul fait que Wagner l'ait à ce point rejeté devrait nous inciter à redécouvrir cette forme particulière de métissage culturel. Si Hérold renonce en général au *largo concertato* des finales modernes à l'italienne, il n'en construit pas moins de grandes structures en chaîne,

à la manière de l'école napolitaine de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec lesquelles il s'inscrit dans la tradition de Mozart et de Cimarosa. C'est dans la concision de ces ensembles articulés, ainsi que dans le naturel avec lequel le compositeur les fait subitement surgir du dialogue parlé, que l'on peut mesurer la maîtrise acquise par Hérold dans le domaine de l'accompagnement du mouvement scénique. C'est cette même qualité que l'on trouve dans le chœur qui accompagne l'apparition de la pâle Isabelle lors du bal à l'acte II. Berlioz ne devait pas faire autrement pour la pantomime d'entrée d'Andro-maque à l'acte I des *Troyens* (1863).

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les historiens de la musique ont salué la diversité et l'inventivité des effets d'orchestre dont regorge la partition du *Pré aux clercs*. Dans son *Histoire de l'instrumentation* (1878), Henri Lavoix en mentionna plusieurs : les altos abaissant l'une de leurs cordes d'un demi-ton pour assombrir leur sonorité lors de la scène de la barque, les soupirs des instruments à vent accompagnant la romance de Mergy, et bien sûr l'accompagnement de violon obligé pendant l'air d'Isabelle. On en découvre bien d'autres, à commencer par le recours aux modes anciens pour « gothique », dès l'ouverture, ou encore des procédés vocaux peu courants, comme le trio et le quatuor « à voix basse », tous deux à l'acte III. Il y a donc, de la tradition théâtrale populaire inscrite dans le livret à la musique étonnamment savante de la partition, plus d'une raison de se laisser séduire par cette œuvre. Tout comme il existe, pour le metteur en scène et les musiciens d'aujourd'hui, un éventail très large de possibilités offertes à sa restitution.



Portrait d'Hérold réalisé à la Villa Médicis en 1813.  
Académie de France à Rome.  
Portrait of Hérold painted at the Villa Medici in 1813.  
Collection of the French Academy in Rome.

## Synopsis

En 1582, dix ans après la Saint-Barthélemy, le règne des Valois touche à sa fin. Henri III a succédé à son frère Charles IX. Leur sœur Marguerite, la fameuse reine Margot, est revenue vivre au Louvre pour servir la politique de la reine-mère, Catherine de Médicis. Son époux Henri, roi de Navarre, consolide son statut de prétendant au trône de France.

### ACTE I

À Étampes, site des chasses royales, l'aubergiste Nicette fête ses fiançailles avec Girot, cabaretier parisien du Pré aux clercs. Chacun espère ainsi se rapprocher de la cour, Nicette étant la filleule campagnarde de Marguerite. La fête est troublée par des cavaliers de la Maison du roi qui s'en prennent à un gentilhomme protestant, Mergy. Celui-ci est reconnu par un courtisan italien, Cantarelli, comme son sauveur lors du siège de Bergerac. Grâce à cette protection, Mergy pourra remplir son rôle d'ambassadeur de Navarre auprès d'Henri III. Le courtisan lui livre même de précieuses informations sur Marguerite et sur sa favorite, la protestante Isabelle de Montal. Épris de cette dernière, Mergy apprend qu'elle résiste aux avances du catholique Comminge, un redoutable duelliste. Tandis que Mergy part observer la chasse, Comminge vient justement raconter à Cantarelli son dernier duel. L'arrivée de la chasse les oblige à rejoindre le roi, ce qui permet à Marguerite de venir s'isoler avec Isabelle pour

l'engager à dissimuler sa tristesse, qui déplaît à la reine-mère. Épouvantée d'apprendre que le roi veut la marier à Comminge, Isabelle attire par ses pleurs à la fois Comminge et Mergy. Celui-ci est protégé par son statut d'ambassadeur mais l'atmosphère est lourde lorsque la chasse repart pour Paris, en dépit de l'invitation gracieuse de Marguerite à Nicette et Girot.

### ACTE II

Au Louvre, un soir de fête, Marguerite ourdit le mariage secret d'Isabelle avec Mergy. Elle y emploie Cantarelli, habile intrigant, qui prépare en sa qualité d'Italien le bal masqué de la soirée. Aux courtisans qui interprètent cette mascarade se sont joints les invités de Marguerite, Nicette et Girot. Leur présence donne à Marguerite l'idée d'arranger l'union des amants protestants en même temps que la leur, le lendemain, à la chapelle du Pré aux clercs. L'astucieux Cantarelli rassure Comminge en prétendant que Mergy n'est pas venu à la cour pour Isabelle mais pour une plus royale maîtresse, Marguerite. Cependant, Henri III fait connaître sa réponse négative à l'ambassade de Mergy : Marguerite et Isabelle ne retourneront pas en Navarre, et celle-ci épousera Comminge. Le catholique laisse éclater sa joie. Désespéré, Mergy le provoque en duel : le combat se déroulera le lendemain au Pré aux clercs.

### ACTE III

Rendez-vous des duellistes, le Pré aux clercs est aussi le lieu de promenade des Parisiens face au Louvre, de l'autre côté de la Seine. Girot et Nicette, qui y fêtent leur soirée de noce, se disputent déjà, le cabaretier ne comprenant pas que leur mariage sert le plan de Marguerite. Mergy et Isabelle

viennent en effet d'être unis. Sur l'ordre de Marguerite qui veille au bon déroulement des opérations, Cantarelli leur apporte un sauf-conduit qui leur permettra de rallier la Navarre. Mais Cantarelli annonce un danger imminent : Comminge arrive afin d'affronter un inconnu en duel. Les époux et leurs amis se séparent pour attendre la nuit qui favorisera leur fuite, et Mergy peut ainsi dissimuler à Isabelle le risque qu'il encourt face au redoutable Comminge. Celui-ci, d'abord gai et sûr de lui, réalise que Cantarelli lui a menti et qu'Isabelle et Mergy s'aiment : la haine des deux adversaires s'exacerbe. Une troupe d'archers les enjoint à aller se battre à couvert des arbres, loin des fenêtres du Louvre – et hors de la vue du public. Alors que sonnent huit heures, Marguerite, Nicette et Giroton préparent la fuite des deux protestants. Mais où est Mergy ? Cantarelli révèle qu'un duel l'oppose plus loin à Comminge. À la vue d'une barque qui passe, transportant le corps du tué, Isabelle défaille. Mais Mergy réapparaît, vainqueur. Le couple peut prendre la fuite.

---



Le ténor Féréol dans le rôle de Cantarelli.  
Bibliothèque nationale de France.  
The tenor Féréol in the role of Cantarelli.  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.



## *Le Pré aux clercs* in its context

*Agnès Terrier*

In 1832, the Opéra-Comique felt the full force of a crisis that struck Paris particularly hard. The epidemic of cholera, the riots, the rumours of conspiracies, the state of siege in June, the insurrectional machinations of the Duchesse de Berry, the change of government... all these elements weakened the theatre, which also had to move, between March and September, from the large Salle Ventadour to the smaller and less expensive Salle des Nouveautés in the place de la Bourse. Its director, Émile Laurent, did not dare demand an auditorium free of charge, but did remind the Deputies of his theatre's role in the national culture:

*Opéra-comique* is a wholly French creation, a type of spectacle that combines the interest of the drama with the charm of vocal compositions. By turns National, Imperial and Royal, the Opéra-Comique has always been included among the great theatres expected to compete for a share of the funds allotted by the State to support dramatic establishments. The Chamber of Deputies, keen to ensure France preserves that supremacy in the arts which even foreigners are pleased to acknowledge, will certainly not wish to deprive the capital of a truly French genre. The fall of the Opéra-Comique would lead in its turn to the fall of the Conservatoire and the School of Music in Rome, where our young composers

take lessons from the great masters. Most of the theatres in the provinces, which can survive only on the repertoire of the Opéra-Comique, would soon be closed...

As has often been the case in the history of the institution, salvation came not from a gesture on the part of the state, but the success of an artistic creation. At the moment when the director was appealing to the Chamber, Ferdinand Hérold was completing *Le Pré aux clercs*. Since the success of his *Zampa* the previous year, the forty-year-old composer was the great hope of the Opéra-Comique. As he had done two years earlier, he took his inspiration from a historical subject, this time set not in early sixteenth-century Sicily but in late sixteenth-century France. The fashion for troubadours and the neo-Gothic, born at the end of the Enlightenment period, still enchanted the Romantics. In literature and drama, the humanist ideals and the religious conflicts of the Renaissance added a speculative dimension to the picturesque quality of the past. Can individuals make a place for themselves in the collective destiny? At what cost can they preserve their freedom of conscience? The most liberal-minded among Hérold's contemporaries did not hesitate to raise even more precise questions about state religion and the responsibilities of a monarch. Behind Charles IX, the instigator of the Massacre of St Bartholomew's Day, one can perceive Charles X, whose reign stifled many liberties...

In 1827, in the Preface to his play *Cromwell*, Victor Hugo suggested that the theatre of his time should 'skim through the centuries, examine the chronicles, reproduce the reality of social mores, bring history back to life, immerse itself in the colour of past eras'. Two years later, Vigny and Mérimée inaugurated a new literary genre, the historical novel. The former set out, in *Cinq-Mars*, to recreate the great personalities who

made history. The latter, with *Chronique du règne de Charles IX*, asserted the value of anecdote and railed ironically against the imposture of historical discourse. And now, after the rivalry between Hérold and Meyerbeer in 1830-31 (when the former premiered *Zampa* before the latter's *Robert le diable*), both composers were working on adaptations of the *Chronique*, respectively by Eugène de Planard for the Opéra-Comique and Eugène Scribe for the Opéra. The institutions therefore contrived to differentiate themselves: the Opéra in rue Le Peletier dealt with the carnage of St Bartholomew's Day and the impossible passion between a Catholic lady and a Huguenot; the Opéra-Comique at the Bourse chose a more peaceful period – ten years after the massacre, and thus in the reign of Henri III – and a harmonious idyll, threatened by the absurd custom of duelling.

In contrast with the title *Les Huguenots*, which immediately evokes a bloody historical divide and promises a tragedy set between the church of Saint-Germain-l'Auxerrois\* and the fortified stronghold of the Louvre, we have here a bucolic place name, *Le Pré aux clercs*. This site, just inside Philip Augustus' city wall, was a popular destination for strolling bourgeois and partying or brawling students. History also records Huguenot assemblies there to the sound of Marot's translations of the Psalms. The Pré aux clercs was a social melting pot, which in the reign of Louis XIII – according to Dumas's novel – saw the decisive encounter of D'Artagnan and the Three Musketeers...

In Hérold's *opéra-comique*, Marguerite de Valois is the only strictly historical character. She is not, here, the political animal Dumas was to show in *La Reine Margot*, but is more like the licentious intriguer libelled

---

\* The signal for the Massacre of St Bartholomew's Day was given by the tolling of the bell of Saint-Germain-l'Auxerrois.

by her contemporary Agrippa d'Aubigné. The other protagonists, more or less inspired by Mérimée's fiction, are less interested in defending their faith than in satisfying their amorous penchants or their ambitions. Exeunt the meaty theological debates invented by Mérimée! The story creates sufficient dramatic urgency around the characters' destinies – political for Marguerite, aristocratic for the couple formed by Isabelle and Mergy, bourgeois for the couple of Nicette and Girot – to fill out a multi-strand three-act plot and engender the most varied score possible. As will have become obvious by now, the novel is no more than a starting point. Mérimée was to be treated with greater respect by Offenbach (*La Périchole*) and above all Bizet (*Carmen*).

The premiere on 15 December 1832 featured meticulously prepared sets and costumes. The company's stars determined the dramatic profile of each role: the comic tenor Féréol was the inspiration for the Italian Cantarelli; the romantic tenor Étienne Thénard played the Protestant Mergy; the arrogant Comminge was assigned to the elegant tenor Lemonnier; the buffo bass Fargueil took the part of Girot. On the female side, M<sup>me</sup> Ponchard sang Marguerite with nobility; M<sup>lle</sup> Massy played the soubrette role of Nicette, and M<sup>me</sup> Casimir deigned to lend her talents as 'première amoureuse' to the part of Isabelle. Hérold, already coughing blood and too ill to take his bows on the first night, had to cope with the defection of the last-named diva after that same performance. Véron, the director of the Opéra (where Hérold was principal vocal coach), made a handsome gesture: he allowed the Opéra-Comique to borrow the services of Julie Dorus (later Dorus-Gras). In five days, Hérold taught the new virtuoso her role, although she remained ill at ease in the spoken dialogue and acting style required by the genre.

The work was an immediate success, especially Act Three, in which the trio was encored. The press praised the expressiveness, elegance and

diversity of the score, which was conducted by Valentino. The only exception to this was the crushing review in the *Journal des débats*. Its anonymous author eventually revealed his identity... thirty-seven years later!

Certain critics have reproached Berlioz with speaking ill of Hérold and *Le Pré aux clercs*. It was not Berlioz, however, but someone else, an ignorant young man who knew nothing about anything at the time, who abused Hérold's masterpiece in a wretched column. He will regret it all his life. That ignoramus was called (I am ashamed to admit it!)... Jules Janin.

(*Journal des débats*, 15 March 1869)

The work achieved its eminence through two key qualities: it expanded the genre of *opéra-comique* and freed it from the influence of Rossini. But Hérold died just five weeks later, on 19 January 1833, thus depriving French music of an immense hope. With its 1608 performances in 117 years, that is, more than one performance a month on average until the end of its final run in March 1949, *Le Pré aux clercs* is the fifth most programmed work at the Opéra-Comique, after *Carmen*, *Manon*, *Mignon* and *La Dame blanche*. In 1840, it was chosen to inaugurate the second Salle Favart – where, incidentally, the Opéra-Comique still had to pay rent for another forty-seven years... Performed also in the provinces and the principal cities of Europe, it was for more than a century the ambassador of a nation that triumphed over fear and violence through elegance and beauty.



Costume design, probably for Comminge, made for a revival of the opera.  
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Costume probable pour Comminge, lors d'une reprise de l'opéra.  
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

## The music of *Le Pré aux clercs*

Gérard Condé

‘It is quite the sort of *opéra-comique* music... that one hears every day, excellent Adam and no more than that’, grumbled Jules Janin in the issue of the *Journal des débats* published two days after the premiere of *Le Pré aux clercs*. To be sure, one may notice some echoes of *La Dame blanche*, *Fra Diavolo*, *Le Comte Ory* and even *Der Freischütz*, but – quite apart from the cosmopolitanism of which Hérold was so fond – it is equally possible to find presentiments of the Overture to *Das Liebesverbot*, the orgy from *Les Huguenots* or the ball scene from *La traviata*, while the somewhat vulgar binary motifs of Ambroise Thomas seem to be modelled on those of the older composer. Though doubtless derivative in certain respects, the score of *Le Pré aux clercs* went on to serve as a recipe book for the next half-century: Lecocq, Offenbach, Varney, Audran and even Bizet consulted it with profit, each to his own ends.

While displaying the unbridled verve of a potpourri, the Overture is actually not one at all, because its themes are not taken from the opera. It opens in G minor, in a strict (Calvinist?) fugal style, as if to transport the listener to the period of the action, but does not tarry there for long and soon leads into a transition with two faces: a melancholic clarinet solo in the minor, an optimistic violin melody in the major. The Rossinian second theme is a brilliant quick march. There follow a modulatory development and a recapitulation in B flat major, the relative major of

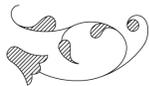
the initial key, a particularity that Castil-Blaze (in *Le Constitutionnel*) thought comparable to what he had observed in pieces by Jean Mouton and Goudimel heard at the ‘historical’ concerts organised by Fétis... He also detected ‘in the first bars, a Gothic phrase, played in thirds by the violins, which is appropriate to the colour of the subject’.

After the chorus of rejoicing (‘Ah! Quel beau jour de fête’), the obligatory opening number of any *opéra-comique*, enlivened by the brief exchange between Giroton and Nicette, the duet ‘Les rendez-vous de noble compagnie’ (in which Roland-Manuel pointed out a ‘modal’ harmonisation foreshadowing Fauré and Chabrier) begins like a solo aria. But it is rich in surprises: the female voice edges her way into the piece, then reappropriates the opening music for herself, leading her partner on. After the soprano’s cadenza, Giroton tries to hog the limelight by essaying a tender vein (‘Dans la prairie’). But once again the dialogue turns into a duet, in sensuous thirds. A central section, evoking the practice of duelling, introduces a vigorous contrast and gives a foretaste of the work’s subject. A second cadenza leads to an expanded reprise of the duet (‘Dans la prairie’). Clearly a well-matched couple.

Mergy’s air, by turns piquant (‘Ô ma tendre amie’), with sparkling coloratura, and lyrical in its more *sostenuto* central section (‘Ô toi, de qui l’absence’), was slated by Jules Janin for its stressed mute ‘e’s (*ami-e, ravi-e, vi-e*); but it is a better piece than this criticism suggests, and experienced singers smooth out the faulty prosody by repeating the ‘i’ sound and dodging the ‘e’. The chorus of soldiers bursting in like a salvo of artillery (‘Allons, allons, dressons la table’) initially possesses the same ‘energetic’, binary function as the earlier townspeople’s chorus, but when the situation grows more acrimonious the music takes an icy, rather disturbing turn. There seems no apparent reason why the arrival of Cantarelli should bring back Nicette’s bouncy motif. The soldiers’

departure to the same rhythm as their entrance provides a welcome reprise, rounded off by an orchestral diminuendo clearly influenced by *Le Comte Ory*.

Nimble and elegant, the Finale ('À la Navarre, à ses montagnes') includes Isabelle's tender *couplets* ('Souvenirs du jeune âge'), an archetypal *romance* with its obligatory lingering on the final phrase ('mourir'); the two brief excursions into neighbouring keys do nothing to alter its idiomatic simplicity. It is difficult to overstate one's admiration for the rapidity and dramatic aptness of the exchanges between Isabelle and Marguerite, a real musical conversation that, as it grows tenser ('Je meurs' – 'Au secours!'), prepares the double explosion of the entrance of Mergy followed by Comminge. To depict the composure that all the protagonists must maintain, Hérold takes care to bring the orchestra back to the distanced stylishness of the opening. It is therefore to the chorus ('Vive la Reine!') that he allots the task of furnishing the necessary climax for the dénouement; the central episode, with Nicette, creates a charming diversion without breaking the mood.



The extended Entracte that precedes Isabelle's air has the cut of a violin concerto. The aim was to add glitter to the aria, which progresses in the course of its four sections – *Maestoso*, *Allegro*, *Moderato*, *Plus animé* – from sober interiority ('Jours de mon enfance') to swaggering virtuosity ('Soutiens mon courage'), offering the singer fermatas for decoration and a mirror for her technique. One realises, with hindsight, that the *Romance* was a mere hors d'œuvre.

The Trio ('Vous me disiez sans cesse') is impressive more for the skill with which the musical pulse sustains the progress of the action

than for the quality of its ideas; moreover, there is the difficulty that combining a light-voiced comic tenor (*Trial*) with two sopranos creates a vocal disparity that is not without its dangers. The 2/4 motif of the Mascarade ('Ah! quel plaisir') recalls, perhaps deliberately, the opening chorus of Act One. The incongruous 'Neapolitan' colouring of the sham hermits' melody betrays the fact that they are impostors (even before the girls denounce them when they take over the tune), but also introduces a felicitous archaic diversion. Another such diversion is the exclamation of Nicette ('Ah! Monsieur, de grâce'), who, to judge from this slithering harmony, seems to be enjoying her suffering. Then the Mascarade recurs like a refrain. The arrival of Mergy installs an atmosphere of solemnity and disquiet through the impassive repetition of an unstable motif. The unexpected long timpani roll on low A throughout this episode in F major maintains an impression of strangeness that is even more marked beneath the ritornello that precedes the choral refrain in D major 'Allons, partons'.

The Finale begins with the virile and exceptionally concise duet for Mergy and Comminge. Its firm tone contrasts with the panic following Isabelle's fainting fit, to which the chorus responds with tranquil legato thirds ('Laissons-la, du silence'). This tender interlude reinforces the effect of the return to vivacity when Isabelle enters. Curiously, the vocal grand finale is launched by the Queen's faux-medieval lament 'Je suis prisonnière'.



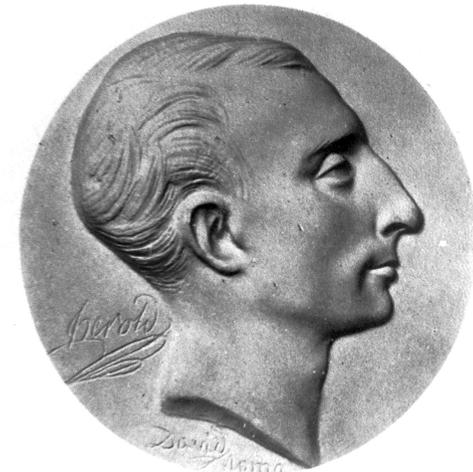
The chorus that opens the third act ('Que j'aime ces ombrages') seems like a replica of its predecessors in the opera; one may view this as contributing to the unity of the work. Apparently Francis Poulenc had it in

mind when writing *La Belle Jeunesse* (the seventh of the *Chansons gaillardes*, 1926). A standard feature of every *opéra-comique*, the Ronde assigned to Nicette ('À la fleur du bel âge') is typical of the genre – in 6/8 time, introduced without dramatic preamble – and entirely suited to the deceptively ingenuous character of the role, one of the best drawn in the piece: 'Je suis ménétrier, dansez sur mon refrain'. The variations from one verse to another are left to the singer's discretion. The syllabic Trio ('C'en est fait'), in which the jubilation of the Queen and Isabelle mingles with Mergy's anxiety, roused 'a furore, fanatical enthusiasm' at the premiere; it is indeed skilfully handled.

Much more remarkable, though, is the Finale, with the increasing rage of the duellists, the intervention of the Officer of the Watch, and the indifference of the watchmen symbolised by the somewhat vulgar dance music and contrasting with the quasi-prayer of the women, 'L'heure vous appelle'. Then comes the episode of the funeral boat. In his *Traité d'orchestration*, François-Auguste Gevaert noted as a curiosity the fact that the violas are directed to tune their lowest string down a semitone in order to reach *B* and thereby double the cellos at the same octave. The music critic Arthur Pougin saw in this 'a special device which is in itself a stroke of genius... This unaccustomed note, lower than one usually hears, astonishes the ear with its strangeness, and, moreover, is imbued with a mysterious and desolate character marvellously suited to a dramatic situation. What is more, since the string is under less tension, it produces a slack, dull sonority... Hérold invented one of the most striking effects that exist in the theatre!'

Quite apart from the fact that Pougin, and those who have copied his remarks, wrongly assert that the cellos also retune their instruments here, it should also be pointed out that, since the violas only have three bars to do so, their intonation suffers more or less, and their dubious

unisons with the cellos must have been the primary cause of the 'striking' effect. In the present performance, only half the viola section tuned their instruments down, with highly satisfactory results. Then Mergy bursts in, and sixty bars of *Agitato* suffice for the dénouement, following a tradition that Carl Maria von Weber described in 1817 in an article on Méhul's *Joseph*: '... after the final dénouement of the drama, the lively French intelligence tends to lose interest in a work and to let it play itself out without paying any attention. The German listener enjoys savouring the dramatic situation, and his sympathies are still engaged by the emotions of the stage characters who have won his affection.'



Medallion depicting Hérold in profile.  
Leduc Archives.  
Médaillon représentant le profil d'Hérold.  
Archives Leduc.

## The Romantics and the St Bartholomew's Day Massacre

Sylvie Thorel

The full version of this article appeared in *Les Cahiers Mérimée*, 2010, no. 2.  
A publication of the Société Mérimée, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

At the end of the reign of Charles X, French literature showed an extraordinary infatuation with the reign of Charles IX, the distant origins of which may be traced back to a then-famous drama by Marie-Joseph Chénier, *Charles IX ou la Saint-Barthélemy*, premiered on 4 November 1789. In it, Chénier advocated a new theatrical, political and didactic form by posing the question of royal responsibility in a context in which certain analogies were evident: Charles IX suggested Louis XVI; Catherine de' Medici, presented as a foreigner of dissolute morals, was an anticipation of Marie-Antoinette; the St Bartholomew's Day Massacre was an invitation to examine the problem of state religion. An enthusiastic Danton exclaimed after the first performance: 'If Figaro killed the nobility, Charles IX will kill royalty.' A fashion had been launched, the effects of which were to be of decisive importance in the invention of the French historical novel and, consequently, of the social novel (*roman de mœurs*). Almost as soon as the Terror was over, Chateaubriand retrospectively

provided a theoretical basis for the system used by Chénier, exploring the possible anticipations of the Revolution in western history in his *Essai historique, moral et politique sur les révolutions anciennes et modernes*. The same author's *Les Martyrs*, which relates how Christianity grew out of the ruins of paganism, is a sequel to the essay, and Napoleon was quite justified in interpreting this 'prose epic' as a lampoon when he recognised some of his own character traits in the portrait of the tyrant Hierocles. The reign of Charles X saw a vast increase in the number of works with a comparable intention, beginning with the publication of Vigny's *Cinq-Mars* in 1826. The avowed aim was to 'close the chasm of revolutions' (a formula coined by the Restoration government in 1820 when it sought to re-establish censorship of the press), an undertaking common to the Restoration authorities and to most authors of historical novels. Vigny set himself the task of understanding the decadence of the French aristocracy, that is to say, of identifying the early portents of the Revolution. In the same way, any mention of Cromwell and the execution of Charles I of England was tantamount to a reference to the history of the French Revolution: Hugo's play *Cromwell* and Dumas's novel *Vingt ans après* are well known, but Mérimée took an interest in the subject as early as 1822.

At this time, the St Bartholomew's Day Massacre was the focus of the interests, indeed the passions of dramatists and novelists as the event most liable to bring the Revolution to mind and to express opposition to the current regime and its values. When he wrote his *Chronique du règne de Charles IX*, Mérimée was following a trend to which other authors had already contributed. Ludovic Vitet had produced a trilogy of works on the Wars of Religion: *Les Barricades* (1826), *Les États de Blois ou la mort de MM. de Guise* (1827) and *La Mort de Henri III* (1828). The year 1826 saw the performance of *La Saint-Barthélemy* by Charles d'Outrepoint,

followed in 1828 by Charles de Rémusat's *La Saint-Barthélemy*, both of them inspired by Chénier. In 1829, Chénier's *Charles IX* was revived and Audin's *Histoire de la Saint-Barthélemy* (1824) was reprinted, while other plays of the same year included Dumas's *Henri III et sa cour*, Lucien Arnault's *Catherine de Médicis* and Albert Germeau's *La Réforme en 1560 ou Le Tumulte d'Amboise*. Roederer published *La Proscription de la Saint-Barthélemy* and Balzac conceived *Les Deux Rêves*, the fourth part of his novel *Sur Catherine de Médicis*, in which the eponymous queen engages in dialogue with Robespierre. In 1830, Fleury published *La Nuit de sang* and Saint-Esteben the plays *La Mort de Coligny ou La Nuit de la Saint-Barthélemy*, followed by 1572. *Scènes historiques*. After this came staged productions of *Aoust 1572 ou Charles IX à Orléans* by Lesguillon (1832) and *Charles IX* by Rosier (1834), as well as two musical adaptations of Mérimée's novel: Hérold's *Le Pré aux clercs* in 1832 and Meyerbeer's *Les Huguenots* in 1836. Ten years later, Dumas published *La Reine Margot* (1845) and *La Dame de Montsoreau* (1846).

Throughout the nineteenth century, reference to the Wars of Religion was a way of speaking of the Revolution and more especially the Terror. Contemporaries of the death throes of the Restoration saw it as a means of pointing out the abuses of Charles X's government. The reference was widespread in the liberal milieux frequented by Mérimée, where the tendency was to take one Charles for another and identify the Ultras of the 1820s with the Catholics of 1572. The project for *La Bataille*, *Le Théâtre de Clara Gazul* and the drama entitled *La Jaquerie* all show Mérimée's opposition to the policies of Louis XVIII and Charles X. The *Chronique* followed in their wake. When it was published, Charles Magnin reviewed it in *Le Globe* dated 25 and 30 May 1829, acclaiming Mérimée as 'the most brilliant and most felicitous leader to have appeared in the Romantic avant-garde... the Mazeppa of an army of which M. Victor

Hugo is the Charles XII',\* but reproached him with understating royal responsibility for the massacre and not presenting a more partisan picture of the struggle between Protestants and Catholics (that is, between liberals and ultra-royalists). Like his contemporaries, Mérimée uses the St Bartholomew's Day Massacre as a means of conceptualising the Revolution and criticising the present regime, something not achieved without contradictions and ambiguities. Moreover, the novelist does not restrict himself to these parallels, since he also identifies the massacre with 'a national insurrection like that of the Spaniards in 1809', and was later (in a letter to M<sup>me</sup> de La Rochejaquelein of 9 June 1857) to present the events of 1572 as an appropriate instrument for reflecting on the present day: 'If one were to weigh in the balance the murders of 24 August 1572 and the knavishness of many a railway shareholder in 1857, I am not so sure in which direction the scales would tip. The idea that the life of a man is a *serious thing* is a thoroughly modern idea, and I believe there are worse actions [than murder].' St Bartholomew's Day became established as the yardstick for an era of wretchedness and misfortune because it constitutes a remarkable substitute and analogy for the Terror.

For it was indeed the year 1793 that gave the novel its orientation, according to the Preface of its first edition:

The greater part of the nation participated in it, either actively or passively: they took arms to assail the Huguenots, whereas the bloody executions of the Terror were directed by only a small number of cruel men. In my view, that difference tends to excuse the St Bartholomew's Day Massacre somewhat.

---

\* The reference here is King Charles XII of Sweden (1682-1718), with whom the Cossack hetman Mazeppa (hero of Hugo's eponymous poem) was allied.

This note clearly caused some disquiet, for it disappeared from the definitive edition of the novel:

The greater part of the nation participated in it, either actively or passively: they took arms to assail the Huguenots, whom they regarded as foreigners and enemies.

There is no longer any mention of ‘excusing’ here. Nevertheless, Mérimée neither deleted nor rewrote the first page of the *Chronique*, which invites the reader to compare two moments in history:

Not far from Étampes, on the way to Paris, one may still see a large square building, with lancet windows decorated by a few crude sculptures. Above the doorway is a niche that once contained a stone madonna; but in the Revolution it suffered the fate of many other saints, and was ceremonially smashed by the president of the Revolutionary Club of Larcy.

It is important to note that, though earlier damaged by Huguenot harquebuses, the sculpture was only destroyed during the Revolution: a ‘difference’ that perhaps ‘tends to excuse the St Bartholomew’s Day Massacre somewhat’, especially when one knows that the writer was the future Inspector of Historical Monuments who endeavoured to efface the material traces of the Revolution.

Given that every French historical novel of the nineteenth century is first and foremost a means of recounting the Revolution, and especially 1793, the issues involved in the work go beyond the bounds of a liberal protest against the reign of Charles X. To recount the Revolution, as Michelet and Carlyle were to demonstrate, supposes the fascinated

expression of dread at the explosions of violence of the mob, likened to a monster freed of all constraints. A writer committed to the cause of the liberal party was duty bound to underline the cruelty of Charles IX ‘armed with a long harquebus, firing straight at the poor passers-by’, but Mérimée the novelist also joins the historians who tried rather to grasp the principles of popular violence. The crux of the contradiction can be seen in his decision to place himself on a level which is not that of the immediate circumstances. The St Bartholomew’s Day Massacre prompts him to examine precisely that which cannot be imputed to any individual responsibility:

In the army that is besieging us, there are very few of those monsters you speak of. The soldiers are French peasants who have abandoned the plough to earn the King’s pay; and the gentlemen and captains fight because they have sworn an oath of loyalty to the King.

The massacre supposes the arbitrary deployment of a force that finds within itself the principle of its deployment. Such is Merimee’s thesis on the event, stated in the Preface:

Everything seems to me to prove that this huge massacre was not the result of a king’s conspiracy against a section of his people. The St Bartholomew’s Day Massacre appears to me the outcome of a popular insurrection that could not have been predicted, and occurred in improvised fashion. It is difficult to determine what part the King took in the massacre; if he did not approve it, it is certain that he allowed it to happen. After two days of murders and violence, he disowned all that had happened and sought to

put a stop to the carnage. But the people's fury had been unleashed, and it would not be assuaged by just a little blood. It required more than sixty thousand victims. The monarch was forced to let himself be swept along by the torrent that overpowered him.

The power of the mob caused Mérimée to seek the cause of the carnage in the social behaviour of the period. This is why he takes the *novelistic* option of placing anonymous characters rather than illustrious names at the heart of the action, and asserts the claims of anecdote, in which one may discover 'an authentic depiction of society and its characteristics at a given period'.

In designating himself as a 'storyteller' (*faiseur de contes*) with a taste for local colour, Mérimée is defining himself as a novelist, after the fashion of Balzac declaring that novelistic talent is manifest 'in the depiction of causes that engender deeds, in the mysteries of the human heart whose movements are neglected by historians' (*Lettres sur la littérature*). This tendency was already expressed as early as the sixteenth century, in discourses concerning the art of the epic and the novel, but it found renewed legitimacy following the events of 1789. As Hugo wrote in *William Shakespeare* and the Preface to *Cromwell*, history became, in a sense, 'democratic': it no longer dealt exclusively with great personages but went in search of the humblest in their remote valleys. Mérimée is therefore only exhibiting modesty in historical matters the better to define the scope of his inquiry, whence the famous Chapter VIII, 'Dialogue entre le lecteur et l'auteur', in which he takes up position against Vigny. The latter, writing as the inventor of the French historical novel, had asserted in the essay 'Réflexions sur la vérité en art', which accompanied the fourth edition of *Cinq-Mars* in 1829, his refusal to copy Walter Scott, or as he put it 'to imitate those foreigners who, in

their tableaux, barely show on the horizon the dominant figures of their history': 'I placed ours in the foreground, I made them the principal actors of this tragedy.' Chapter VIII of the *Chronique* develops precisely Mérimée's view of a 'faiseur de contes' who enables us to perceive the spirit of an age. It follows from this that his attention must be concentrated on Mergy, and it is of little account that his readers do not find in the novel what they came there for. Mérimée offers them 'anecdote' and what, in the introduction to the second edition of *La Guzla*, he called 'local colour':

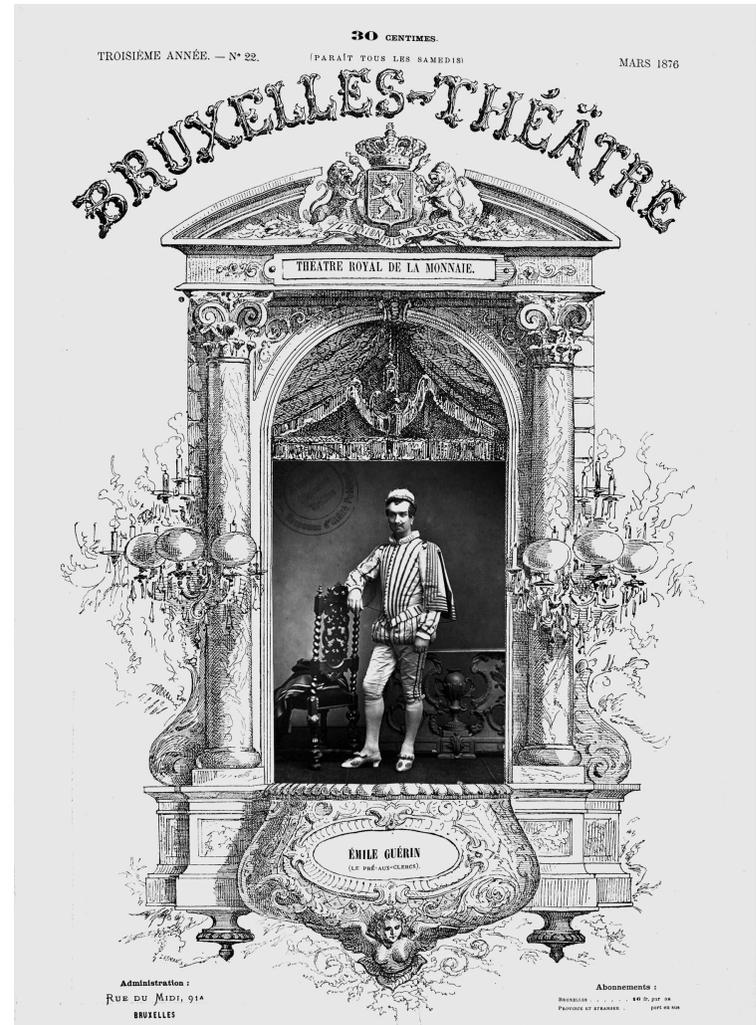
Around the Year of Grace 1827, I was a *Romantic*. We said to the *Classicists*: 'Your Greeks are not Greeks, your Romans are not Romans; you are incapable of giving your compositions *local colour*. There can be no salvation without *local colour*.' What we meant by *local colour* was what in the seventeenth century was called social behaviour [*les mœurs*]; but we were very proud of our term, and we thought we had invented both the term and the thing itself.

These ideas echo the Preface to *Cromwell*.

Only a grasp of the *mœurs* of the time makes it possible to understand the St Bartholomew's Day Massacre. While the term *mœurs* was in favour in the seventeenth century, the *roman de mœurs* became established as a genre in the nineteenth century, as the continuation of a certain idea of the historical novel, itself determined by the need to understand the Terror and 'close the chasm of revolutions'. Balzac takes further the reflection on the novel that Mérimée had embarked on in his *Chronique*, both in *Sur Catherine de Médicis* and subsequently in *Illusions perdues*, where the principal character Lucien writes a novel, *L'Archer de*

*Charles IX*, once again concerning the Wars of Religion – in this case, the Conspiracy of Amboise.

To write ‘a picturesque history of France’,\*\* or at least to dream of one, always came down in the end to pondering the ambiguous lessons of 1793 and constituted the obligatory preliminary to the considerable undertaking that emerged from that idea: the creation of the ‘contemporary social novel’ (*roman de mœurs contemporaines*). Driven by nostalgia for a heroism now defunct, torn between anecdote and history, determined by the need to understand the violent fury of the mob, beset by rich contradictions, the *Chronique du règne de Charles IX* is an essential staging point on the road that led to that destination.



Advertisement for a revival of *Le Pré aux clercs* in Brussels.  
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.  
Annonce d'une reprise du *Pré aux clercs* à Bruxelles.  
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

---

\*\* An unrealised project of Balzac's from the 1820s.

## Two operas for one novel

Olivier Bara

The rivalry between *grand-opéra* and *opéra-comique* dates back to the time of the Théâtres de la Foire,\* when vaudevilles and *comédies en ariettes* fought with the Académie Royale de Musique for the right to sing on stage. There were a number of overlaps from one theatre to another, initially in the form of parodies, then of duplications, when the same subject was treated at the Opéra and at the Opéra-Comique, in the ‘grand style’ (*grand genre*) at the former and the ‘intermediate style’ (*genre moyen*) at the latter. This might mean a recasting of the libretto and the score, as in the case of *Robert le diable*, initially conceived for the Opéra-Comique as a continuation of the medieval vein of *La Dame blanche*. Each institution could also handle a single subject in two distinct works, as with Carafa’s *Masaniello*, premiered at the Opéra-Comique in 1827 two months before Auber’s *La Muette de Portici* at the Opéra. Such is also the case with *Le Pré aux clercs*, which anticipates by four years Meyerbeer’s *Les Huguenots*, given its first performance at the Opéra on 29 February 1836.

The relationship of *Le Pré aux clercs* and *Les Huguenots* to Mérimée’s novel *Chronique du règne de Charles IX*, the direct source of the *opéra-comique* and a more distant point of reference for the *grand-opéra*, sheds

---

\* The ‘Fair Theatres’, originally held at the Foire Saint-Germain and Foire Saint-Laurent in Paris, which were the forerunners of the Opéra-Comique.

light on their respective and distinct dramaturgies. Is Mérimée’s work closer in spirit, in tone, in historical vision, to the ‘demi-caractère’ (semi-serious nature) of *opéra-comique*? Or did the violence of its story find spectacular fulfilment on the stage of the Opéra?



### CONTEXTS OF CREATION

*Le Pré aux clercs* had its genesis in 1832, during a critical phase in the life of the Opéra-Comique and against the background of a cholera epidemic. Since the Théâtre-Italien was occupying the first Salle Favart, the Opéra-Comique was constantly on the move: between 1829 and 1840, it left the Théâtre Feydeau and moved from the Salle Ventadour to the Salle de la Bourse (where *Le Pré aux clercs* was premiered) before finally settling in the second Salle Favart in 1840. The institution lurched from bankruptcy to changes of management. The genre was in search of its identity. While Scribe and Boieldieu, followed by Scribe and Auber, gave it a new lease of life with *La Dame blanche* in 1825, then *Fra Diavolo* in 1830, the *Zampa* of Mélesville and Hérold opened up the field of possibilities with its fantastical dimension, its disturbing hero, its play on the myth of Don Juan. *Opéra-comique* now showed itself ready to shift in the direction of its rival, *grand-opéra*: *Zampa* was staged in 1831 a few months before *Robert le diable* and Meyerbeer could be afraid of appearing as an imitator. On the other hand, the Opéra had been enjoying a spectacular boom at the Salle Le Peletier since Rossini’s *Le Siège de Corinthe* and *Guillaume Tell* and Scribe and Auber’s *La Muette de Portici*. From the outset of the July Monarchy, its new director Louis-Désiré Véron resolved to make his theatre ‘the Versailles of the bourgeoisie’. The colossal success of *Robert*

*le diable* in 1831, followed by that of Halévy's *La Juive* in 1835 and Meyerbeer's *Les Huguenots* in 1836, put the finishing touches to the modern metamorphosis of the old temple of enchantments.

Thus *Chronique du règne de Charles IX* was exploited by two rival houses which had arrived at very different situations. The relationship with history that Mérimée's work obliged its adaptors to fix must allow *opéra-comique* and *grand-opéra* to be distinguished from each other, and permit the former genre to recast itself in a new mould. The rivalry between the two works existed right from the start of their compositional process, which began in 1832 for both. The contract signed by Meyerbeer stipulated that his new work must take its subject from the nation's past. According to Jane Fulcher, the subject of *Les Huguenots* was chosen in the context of an anticlericalism that had persisted since the July Revolution. In reality, two historical operas were planned: *Les Huguenots* and *La Juive*, both assigned to the same librettist, Scribe. They form a diptych intended to illustrate the danger of religious fanaticism. In both cases, the heroes refuse to abjure their faith and choose martyrdom instead. The massacre of 24 August 1572 has its counterpart in the Council of Constance (1414). Scribe's works subscribe to a liberal philosophy, Voltairean in origin, anxious to uphold, in opposition to the deposed Bourbon regime, the renewed values of tolerance and universalism – and this at a time when the 'Loi du culte israélite', voted by the Assemblée Nationale on 4 December 1830, gave the Jews of France complete equality of civil rights, while the concept of an established state religion was replaced by the 'religion de la majorité' in Article 6 of the revised Charter of 1830.

There can be no doubt that this liberal moment of 1830 had little influence on the creation of *Le Pré aux clercs*. The libretto by Eugène de Planard aims to tailor a colourful, picturesque subject, rich in strong

situations, to fit the musico-dramatic forms of an *opéra-comique* in three acts, conceived for a spatially and technically limited performing space and an orchestra, chorus and ensemble of soloists on a completely different scale from the resources of *grand-opéra*. The idea was less to dazzle than to entertain agreeably, though not without giving the audience a few thrilling moments. As Jules Janin declared in the *Journal des débats* on 17 December 1832: 'It is a very well-made piece, Opéra-comically speaking.'



#### TWO DRAMATURGICAL EXPLOITATIONS OF MÉRIMÉE

*Grand-opéra* is founded on an aesthetic of collage of varied musical numbers and on the articulation of 'wide-angle shots' and 'close-ups', with unity of perspective provided by the unleashing of 'powerful historical interests' that crush individual destinies. The Protestant Mergy and the Catholic Diane de Turgis of the novel become Raoul de Nangis, a rakish Protestant gentleman, and Valentine de Saint-Bris, a chaste lady-in-waiting to Marguerite de Valois. Jane Fulcher analyses the intrication of public and private spheres as a way of distancing the representation of religious violence:

As in his previous libretti for the Opéra, Scribe attempted to concentrate attention on the love story between the characters, thus directing attention away from controversial aspects of the plot. Through such means historical interests and lofty sentiments could be 'mis en jeu' and narrow partisan ideals or the conflict of ideological extremes could be avoided, as the state wished.

This point of view, though, may perhaps exaggerate the influence of politics on the work of Scribe, a formidable creator of musico-dramatic forms answering first and foremost to the requirements of spectacle and lyric theatre.

Mérimée's novel-chronicle, with its narrative discontinuity and its spatiotemporal fragmentation, might have led the libretto into the pitfall of dispersal, with a concomitant loss of the effect of dramatic crescendo. Scribe takes over only a few of its elements, removing the historical figures of Charles IX and Admiral Coligny, inventing Saint-Bris, Valentine's father, and Marcel, Raoul's servant, and giving Marguerite de Valois the role of a go-between. But can this really be described as infidelity, given that the libretto is not conceived in terms of adaptation or even transposition?

As the musicologist Anselm Gerhard has emphasised, the novelty of *Les Huguenots* lies in the implacable increase in dramatic tension from one act to the next, the highlighting of contrasts, and above all the depiction of fanaticised crowds:

In *La Muette de Portici*, the bloody uprising of the Neapolitan fishermen still took place offstage, like the duel between two thoroughly respectable characters in Hérold's *Le Pré aux clercs*.

The interweaving of a love story and a stage action of social significance bestows on *grand-opéra*, over and above its stylistic eclecticism, a homogeneity of perspective and an epic dimension. The opera constructs a profoundly tragic vision of history, in that the political actors are eliminated from the stage and we are shown only characters confronted with brutal crowds. There is no calling into question of the weakness of kings, but an appalled observation of the blind fury of collective passions.

Is this perhaps akin to Mérimée's point of view, sceptical of the notion of progress and refusing to credit history with a rational meaning?

Nothing like this was on show at the Opéra-Comique. In Hérold's work, the librettist Planard moves the story to a decade later: 'in 1582, during the reign of Henri III'. The plot's shift of focus to the duel is inspired by Chapter IV of the novel:

From one end of France to the other, the touchy sensibilities of the aristocracy produced deadly results, so much so that, by a conservative estimate, during the reigns of Henri III and Henri IV the mania for duelling cost more gentlemen their lives than ten years of civil war.

The aim here is to efface all epic perspective. The plot falls back on the device of a duel provoked by amorous rivalry. Planard borrows the name of the place of the action and takes over the vivid image of the boat crossing the Seine to ferry the adversaries to the duelling ground, then carry the loser's body back, but keeps the violence of the confrontation strictly offstage. Planard's and Hérold's decisions tend towards avoidance of the Romantic conception of history in its social destiny, its moral profundity, the convergence of collective movements and private evolutions. History, at the Opéra-Comique, is treated more as theatrical material, with picturesque decoration gaining the upper hand over explanatory local colour. In parallel with this, the musical dramaturgy is characterised by a rhetoric not of contrast but of dilution of juxtaposed colours. An example of this is the respect of traditional stage roles in the conception of the characters. As in classical comedy, the noble couple of young lovers Isabelle and Mergy, whose union is supported by the Queen, is complemented by a couple from the popular classes, who are also in

search of private happiness within their own cultural sphere: Girot and his fiancée Nicette. Far removed from the severe figure of Marcel in *Les Huguenots*, and equally far from the blaspheming atheist Bévillie in *Mérimée*, the character of Cantarelli appears as a total invention, motivated by the need to assign a role to Féréol, the company's resident *Trial*, or comic tenor. Hence the cast of characters represents a simple but effective formula of sweetening the bitterness of the historical events.

A similar balance is found in the score, especially in the magnificent finale, representative of the temperate aesthetic and restrained dramaturgy characteristic of *opéra-comique* in the first half of the nineteenth century. The situation is partly borrowed from Mérimée: Comminge (though unaware of Mergy's love for Isabelle) has challenged him to a duel; in the meantime, the Queen has arranged for the two lovers to marry in secret, and they are now ready to make good their escape; Mergy comes back to pay off his debt of honour with Comminge. Watchmen force the duellists to settle their quarrel out of sight. The audience sees boatmen taking a body away on their barque: it is Comminge. Mergy and Isabelle are free to think of their happiness and to run off together. Although the dancers in the distance create an effect of contrast with the ferrying of the corpse across the river, this is not for the purpose of Romantic oxymoron (in which the grotesque grimace of Death interferes with the pleasures of the living), but to assert the triumph of the life force and of private happiness, now that the spectators have felt the thrill of violence, lightly touched on theatrically and stylised musically.

The image of the boat gliding over the Seine, on an immutable pedal on *B* sustained by a subdued roll on the timpani and unison cellos and scordatura violas ('the violas lower their *C* to *B* natural'), symbolises the treatment of historical violence in *opéra-comique*: less collective than individual, less shown than suggested, swept away by rhythms of hectic

gaiety. 'Romantic' *opéra-comique* is dependent on a tradition of legends and tales, closed forms and strophic numbers: all it knows of history is its imagery; all it knows of temporality is its cycles, with their message of an assured return to life.

These two dissimilar exploitations of Mérimée's novel, then, do not stem only from the differences between the two genres in the 1830s. The *Chronique* captivated the *opéra-comique*, while merely furnishing a few elements for the *grand-opéra*, because its detached treatment of history adapted more spontaneously to the *demi-caractère* of *opéra-comique*, its art of touching lightly on subjects and favouring fleeting thrills – whereas *grand-opéra* sought splendour, and, in the liberal phase of the early July Monarchy, a philosophical demonstration of the danger of fanaticisms.

Yet, for all that, the humour of the *opéra-comique* does not possess the caustic character of Mérimée's. It does not go so far as to shake the belief that history has a meaning, which the opera of Scribe and Meyerbeer calls into question with the brutality of its dénouement. Finally, it is the charms of Mérimée the storyteller that give *Le Pré aux clercs* its air of a tale – a tale in which we no longer think of History with a capital 'H', which it is left to *grand-opéra* to tackle. Nevertheless, neither of these two operatic works succeeds in incorporating the foundational tension of Mérimée's narrative, a blend of fascination with the horror of history and amused detachment from the codes of the historical narrative. No one opera can convey the split between radically different levels of the 'critical historical novel' invented by Mérimée. But the generic and aesthetic contrast between *Le Pré aux clercs* and *Les Huguenots* at least permits us, at one remove from the literary work, to realise how significant that split is.

## A popular and sophisticated comedy

Damien Colas

Premiered on 15 December 1832 at the Théâtre des Nouveautés, then the headquarters of the Opéra-Comique, *Le Pré aux clercs* belongs to a period particularly rich in masterpieces. The decade had begun with Auber's *Fra Diavolo* (1830) and Hérold's *Zampa* (1831); it was to continue with Adam's *Le Chalet* (1834) and *Le Postillon de Longjumeau* (1835), then Auber's *Le Domino noir* (1837). The success of these works was as massive as it was lasting: several of them – including *Le Pré aux clercs* – reached their thousandth performance. In comparison with the *opera buffa* of the same period, in which only Donizetti and the Ricci brothers were still active, it must be acknowledged that French *opéra-comique* showed remarkable vitality in the 1830s.

As in the case of Bellini's *I puritani* two years later, the extraordinary success of *Le Pré aux clercs* was indissociable from the premature death of its composer. Hérold succumbed to tuberculosis in January 1833, a month after the premiere, at the age of just forty-one, and emotion ran high: attending the Opéra-Comique became a sort of obligatory homage to the deceased composer. But these circumstances are not enough to explain why the work remained popular until the end of the century and beyond, nor why it also enjoyed such popularity outside France. Wagner and Smetana both knew the opera well, and echoes of it may be found in *Das Liebesverbot* (1836) and *The Bartered Bride* (1866).

For *Le Pré aux clercs* is a very special work: it naturally fits into an eminently 'national' vein, essential for adoption by the French public, but also presents elements capable of appealing to a wider audience than that of the Paris theatres.



### A FORGOTTEN TRADITION: THE HISTORICAL VAUDEVILLE

The kinship between Meyerbeer's *Les Huguenots* (1836) and *Le Pré aux clercs* has often been remarked upon, like the earlier analogy between *Robert le diable* (1831) and *Zampa*. Act Three of *Les Huguenots* is indeed set in the 'Pré aux clercs' – the famous meadow that extended alongside the Seine, not far from the Louvre, in the sixteenth century, and offered a place for family entertainment when it was not the scene of bloody duels – and both works take place during the Wars of Religion, in the reigns of Charles IX and Henri III respectively. But comparison between them brings out the way in which the genres diverge. In the *grand-opéra*, it is religious fanaticism that dominates. The human dimension, from the comic scenes to the love scenes between Raoul and Valentine, representatives of rival clans, has no other function than to underline the tragic nature of the historical events. *Les Huguenots* illustrates the issue of the sacred and shows what human beings are prepared to die for. *Le Pré aux clercs* shows what they live for.

Several critics have pointed out how seemingly unusual it was to have a historical plot in the *opéra-comique* genre. Some of them have suggested a link with the vogue for the historical novel, launched by Walter Scott, which had undergone multiple refractions in French literature. In reality, however, an analysis of the repertory of the theatres

in the preceding decade shows that plots of a historical character were nothing unusual, and in fact *Le Pré aux clercs* belongs to the tradition of the Restoration historical vaudeville. From their return to power in 1815 until the July Revolution of 1830, the constant preoccupation of Louis XVIII and Charles X was to consign to oblivion the twin traumas of the French Revolution and the epic adventure of the Napoleonic era. With the aim of consolidating their legitimacy and exorcising the old fratricidal struggles between the different orders of the nation, the Bourbon kings staked their existence on public relations, to an extent rarely attempted by any of their ancestors: they elaborated a vast programme of festivities intended to celebrate both the regular festivals and extraordinary events. The most imposing instance of these was the series of celebrations organised by the city of Paris for the return of King Charles X from his coronation at Reims, which stretched over the whole month of June 1825.

Alongside the cantatas and masses composed for the occasion, specially written pieces were performed in the capital's leading theatres. The vaudevilles of the secondary houses, the 'Boulevard' theatres, were no exception, not to mention the large-scale spectacles that caused a sensation at the Cirque-Olympique. Most of these productions were forgotten a few weeks after their first performance; nevertheless, they provide crucial evidence for public taste and for the dramaturgical innovations that were to nourish the more serious genres for the rest of the century. The 'contemporary' vaudevilles were the simpler of the two varieties: a few stereotyped villagers, a love story, a slight complication, and everything ends good-humouredly after a few light-hearted songs. The royal family was continually mentioned, but never shown on stage. At most, a character of high rank might be seen passing through the wings, or else the audience heard, at the end of the piece, some villager who had succeeded

in hiding for a few moments among the great personages of the realm and who told his or her story.

'Historical' vaudevilles were considerably more complex, precisely because great personages and mere subjects were presented together on stage. Here historical distance permitted what decency would have forbidden in a contemporary vaudeville. It was in this genre that the dramatists' imagination produced small marvels such as are to be found in the pieces of 1825. In *Le Vieillard d'Ivry*, old Thibaut, who fell asleep in 1590, the day after the Battle of Ivry, wakes up abruptly in 1825, believing he is still a soldier of Henri IV. In *Les Châtelaines, ou les Nouvelles Amazones*, women who have been left alone in their castles in 1429 take up arms, following the example of Joan of Arc, but they still have to learn how to fight.

Such vaudevilles share several characteristics: with their fantasy – which sometimes verges on surrealism *avant la lettre* – they let us experience history viewed through the wrong end of the telescope, that is to say, as it is experienced by those who have little understanding of the absurdity of politics and reasons of state. It is exactly to this dimension that the Wars of Religion are reduced in Planard's libretto: in the end, everything boils down to the issue of a chicken leg. Those of the Huguenot persuasion ('de la vache à Colas', as the text picturesquely has it) eat chicken on a Friday, while Catholics must renounce it, which provokes the indignation of the King's light horse when they see Mergy feasting under their very noses (Act One, Scene VI). We are far here from the horror of the preparations for the St Bartholomew's Day Massacre and the Blessing of the Daggers in Act Four of *Les Huguenots*. As to the secret marriage of Isabelle and Mergy, both Protestants, it takes place in a Catholic chapel, conducted by a court chaplain, before the eyes – admittedly veiled – of Queen Marguerite. One notes with delectation the position of the Italian Cantarelli and his Jesuitical arguments.

Moreover, the historical vaudevilles celebrate the fraternity that unites the simple subjects of the kingdom with the royal family: the ‘public relations machine’ set up by the Bourbons – which the reign of Louis-Philippe took over without change – constantly insisted on this point. It is no accident that Nicette is the goddaughter of Queen Marguerite. The Queen is represented as a mother figure, just as the King, absent from this work, is a father figure for the nation, without whom society is in danger of collapsing. It may seem incongruous to talk about philosophy in the context of an *opéra-comique*, but this popular dramaturgy transmits in simple scenes the old Cartesian theory of ‘continued creation’, which persisted in France from the era of absolute monarchy to Jacobin statism. What is more, ‘l’aimable Margot’ is presented with deeply human traits, a prey to the same emotions as Countess Isabelle when she feels she is in exile at the Louvre: her solo ‘Je suis prisonnière’ is in similar vein to Isabelle’s ‘Ô jours d’innocence’.



#### A POPULAR YET (VERY) SOPHISTICATED WORK

Given the simplicity of the plot, the richness and subtlety of the score of *Le Pré aux clercs* may be found surprising. But the case is not an isolated one: from Méhul to Bizet, some of the most sophisticated pages in the history of nineteenth-century French opera were written for *opéra-comique*. In reality, this is anything but coincidental. Hérold had received an all-round musical training, as a student of Méhul who had rounded off his education in Italy at the time when the peninsula was discovering a young talent of the same age as him, Rossini. From the early 1820s onwards, he occupied the position of head vocal coach (*chef de chant*) at

the Théâtre-Italien; subsequently, helped by the fact that the two theatres shared the same administration, he was able to move to the same post at the Opéra. This may have been a modest role for one who had won the Prix de Rome, but it did enable him to observe at close quarters the production of the major French and Italian masterpieces of his time. It was his job to conduct the soloists and chorus, with the orchestra placed under the direction of Habeneck, in the strange (and unique) experiment in joint conducting tried out by the Opéra for the premiere of Rossini’s *Le Comte Ory* (1828).

His position of *chef de chant*, however, meant that he was barred from having his own operas performed at the Opéra. This was why he composed ballets, among them *La Fille mal gardée* (1828), which includes pastiches of Rossini and Donizetti and has kept its place in the repertory right down to the present day. Ballet music did not then have the prestige of vocal music, but the experience was an inspiration to Hérold, at a time when orchestral accompaniment of stage movement was becoming an essential component of musical dramaturgy, especially after Auber’s *La Muette de Portici* (1828). And finally, since Hérold had no reason to renounce composing for the lyric theatre, he still had the possibility of presenting his works at the Opéra-Comique, and it was on that stage that he achieved a brilliant synthesis of the skills he had acquired in the three domains of Italian opera, French opera, and ballet.

The Italian – that is to say Rossinian – heritage is obvious: it had become the norm in *opéra-comique* since Boieldieu’s *La Dame blanche* (1825), to the great displeasure of champions of the French school. What is more astonishing is the irrepressible urge of some critics, even today, to deny or minimise this situation: cosmopolitanism was an integral part of opera during the July Monarchy, in both Meyerbeer and Hérold, and the very fact that Wagner so vehemently rejected it should encourage us

to rediscover this specific form of cultural hybridisation. If Hérold generally dispenses with the *largo concertato* of the modern finales in the Italian style, he nevertheless edifies large-scale chain structures after the manner of the late eighteenth-century Neapolitan school, thereby adhering to the tradition of Mozart and Cimarosa. It is in the concision of these articulated ensembles, and in the fluency with which the composer makes them suddenly emerge from the spoken dialogue, that one can measure the mastery Hérold had acquired in the domain of accompanying stage movement. That same quality is to be found in the chorus that accompanies the appearance of the ashen-faced Isabelle in the ball scene of Act Two. Berlioz proceeded no differently for the pantomime of Andromache's entrance in Act One of *Les Troyens* (1863).

Even in the nineteenth century, historians of music already praised the diversity and inventiveness of the orchestral effects with which the score of *Le Pré aux clercs* is teeming. In his *Histoire de l'instrumentation* (1878), Lavoix mentioned several of these: the violas lowering one of their strings by a semitone to darken their sonority in the scene with the boat, the sighs of the wind instruments that accompany Mergy's Romance, and of course the obligato violin accompaniment to Isabelle's Air. Many others may be found, notably the use of the old church modes to create a 'Gothic' colour, from the Overture onwards, and the use of unusual vocal devices such as the Trio and Quartet 'à voix basse' (to be sung softly), both in Act Two. In sum, from the popular theatrical tradition enshrined in the libretto to the astonishingly sophisticated music of the score, there is more than one reason to deem this a highly attractive work. For the same reason, today's directors and musicians have a very wide range of possibilities at their disposal when it comes to performing it.



Madame Casimir in the role of Isabelle.  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.  
Madame Casimir dans le rôle d'Isabelle.  
Bibliothèque nationale de France.

## Synopsis

In 1582, ten years after the St Bartholomew's Day Massacre, the reign of the Valois dynasty is nearing its end. Henri III has succeeded his brother Charles IX. Their sister Marguerite, the famous 'Reine Margot', has returned to live at the Louvre Palace as a political tool of the Queen Mother, Catherine de' Medici. Marguerite's husband Henri, King of Navarre, is consolidating his status as chief claimant to the throne of France.

### ACT ONE

In Étampes, where the royal hunts take place, the innkeeper Nicette is celebrating her betrothal to Giro, host of the Parisian tavern of Le Pré aux clercs. Both of them hope in this way to get nearer to court circles, Nicette being Marguerite's country goddaughter. The festivities are disturbed by cavalymen from the King's household who harass a Protestant gentleman, Mergy. But an Italian courtier, Cantarelli, recognises him as the man who saved him at the siege of Bergerac. Thanks to Cantarelli's protection, Mergy is enabled to fulfil his role as ambassador of Navarre to Henri III. The courtier also gives him precious information about Marguerite and her favourite, the Protestant Countess Isabelle de Montal. Mergy, who is in love with Isabelle, now learns that she is resisting the advances of the Catholic nobleman Comminge, a feared

duellist. While Mergy goes off to observe the hunt, Comminge himself appears and tells Cantarelli of his latest duel. The arrival of the hunt obliges them to join the King; this gives Marguerite a chance to be alone with Isabelle and urge her to conceal her sadness, which displeases the Queen Mother. Horrified to discover that the King wants to marry her off to Comminge, Isabelle faints, bringing both Comminge and Mergy to her side. The latter is protected by his ambassadorial status, but the atmosphere is heavy with menace when the hunting party sets out for Paris, despite Marguerite's gracious invitation to Nicette and Giro to come to the palace.

### ACT TWO

At the Louvre, on the evening of a court ball, Marguerite plots the secret marriage of Isabelle and Mergy. To this end she employs Cantarelli, a skilful intriguer, who, as an Italian, has been charged with preparing that evening's masked ball. The courtiers performing the masquerade are joined by Marguerite's guests, Nicette and Giro. Their presence gives Marguerite the idea of arranging the wedding of the Protestant lovers at the same time as that of the two innkeepers, at the chapel of the Pré aux clercs the next day. Cantarelli adroitly reassures Comminge by asserting that Mergy has not come to court on Isabelle's account but for an altogether more regal mistress, Marguerite. Meanwhile, Henri III makes known his negative response to Mergy's embassy: Marguerite and Isabelle will not return to Navarre, and the latter will marry Comminge, who is overjoyed. The despairing Mergy challenges him to a duel, which is to take place the following evening at the Pré aux clercs.

ACT THREE

The Pré aux clercs is not only the haunt of duellists, but also a favourite promenade of Parisians, situated just opposite the Louvre, on the Left Bank of the Seine. Girot and Nicette, at their wedding reception, are already quarrelling, since Girot is not aware that their marriage also serves Marguerite's plans – Mergy and Isabelle have just been married at the same time. Following the orders of Marguerite, who is personally supervising operations, Cantarelli brings the newlyweds a safe-conduct that will enable them to reach Navarre. But he also announces an imminent threat: Comminge is on his way there to fight a duel against an unknown opponent. The couple and their friends separate until nightfall, which will favour their flight; this also enables Mergy to conceal from Isabelle the risk he runs in his impending duel with Comminge. The latter, initially cheerful and self-confident, soon realises that Cantarelli lied to him and Isabelle and Mergy love each other: the hatred between the adversaries intensifies. A company of watchmen urges them to go and fight under the cover of the trees, away from the windows of the Louvre – and out of the audience's sight. As eight o'clock strikes, Marguerite, Nicette and Girot prepare for the two Protestants' escape. But where is Mergy? Cantarelli now reveals that he is fighting a duel with Comminge nearby. Seeing a boat going past carrying the body of the defeated duellist, Isabelle faints. But Mergy returns victorious. The couple can now make good their escape.



Hérold at the end of his life.  
*Musica*, November 1909.  
Hérold à la fin de sa vie.  
*Musica*, novembre 1909.



## *Le Pré aux clercs*

Opéra-comique en trois actes

Création : Opéra-Comique, le 15 décembre 1832

Livret d'Eugène de Planard,

d'après la *Chronique du règne de Charles IX* de Prosper Mérimée

Musique de Louis-Ferdinand Hérold

### PERSONNAGES

ISABELLE DE MONTAL, *soprano*

MARGUERITE DE NAVARRE, *soprano*

NICETTE, *soprano*

MERGY, *ténor*

CANTARELLI, *ténor*

GIROT, *baryton*

COMMINGE, *ténor*

LE BRIGADIER, *basse*

UN EXEMPT DU GUET, *basse*

DEUX ARCHERS, *basses*

*Bourgeois, Soldats, Archers, Gens de la cour*

## *Le Pré aux clercs*

*Opéra-comique* in three acts

First performance: Opéra-Comique, Paris, 15 December 1832

Libretto by Eugène de Planard,

after *Chronique du règne de Charles IX* by Prosper Mérimée

Music by Louis-Ferdinand Hérold

### DRAMATIS PERSONÆ

ISABELLE DE MONTAL, *soprano*

MARGUERITE DE NAVARRE, *soprano*

NICETTE, *soprano*

MERGY, *tenor*

CANTARELLI, *tenor*

GIROT, *baritone*

COMMINGE, *tenor*

A CORPORAL, *bass*

AN OFFICER OF THE WATCH, *bass*

TWO WATCHMEN, *bass*

*Townspeople, Soldiers, Watchmen, Courtiers*

CD I

01 OUVERTURE

## Acte premier

*Le théâtre représente une salle d'auberge presque tout ouverte dans le fond, pour qu'on puisse voir les arbres qui bordent une grande route ; de l'autre côté de la route, le commencement d'un bois taillis ; portes et fenêtres latérales. Plusieurs petites tables d'auberge avec des nappes, serviettes, verres.*

### Scène I

*Girot, Nicette, en habits de fiancés ; Bourgeois des deux sexes*

*(Ils arrivent du dehors par la route, ayant à leur tête des ménétriers.)*

*(N<sup>o</sup> 1 : INTRODUCTION)*

02 CHŒUR

Ah ! Quel beau jour de fête !  
Quel fortuné moment !  
Chantons tous pour Nicette,  
Chantons pour son amant.

*GIROT, à Nicette*

Voyez comme on admire  
Mon air noble et galant !

OVERTURE

## Act One

*The stage represents the main room of an inn, almost completely open towards the back of the stage, so that it is possible to see trees lining a broad highway, with woodland beyond it; windows and doors to the side. Several small tables set with tablecloths, napkins, glasses.*

### Scene I

*Girot, Nicette, in betrothal costumes; Townspeople*

*(They enter from the highway, preceded by fiddlers.)*

*(NO. 1: INTRODUCTION)*

CHORUS

Ah, what a grand day of celebration!  
What a happy moment!  
Let's all sing for Nicette,  
Let's sing for her lover.

*GIROT, to Nicette*

See how everyone admires  
My noble and gallant air!

NICETTE

Ne me faites pas rire,  
Ce n'est pas le moment.

GIROT, *à la noce*

Une table dressée  
Au jardin vous attend.  
Avec ma fiancée  
Je vous joins à l'instant.

CHŒUR, *sortant par la droite*

Une table dressée  
Au jardin nous attend  
Ah ! quel beau jour de fête ! etc.

Scène 2

*Giro, Nicette*

(*DIALOGUE*)

03 GIROT

Ah ! Reposons-nous, ma gentille Nicette ; ces vêtements sont étroits comme le fourreau d'une rapière. Ma fraise empesée me pique les oreilles, mon pourpoint m'étouffe, et mes pieds sont au supplice dans mes bottines neuves. Ah ! par la mort-Dieu ! la fatigante chose que des fiançailles dans votre petite bourgade d'Étampes !

NICETTE

Écoutez donc, monsieur Giro, il faut être poli !

NICETTE

Don't make me laugh!  
This isn't the right moment.

GIROT, *to the wedding party*

There's a table in the garden  
Laid out waiting for you.  
My fiancée and I  
Will join you in a moment.

CHORUS, *exiting stage right*

There's a table in the garden  
Laid out waiting for us.  
Ah, what a grand day of celebration! etc.

Scene 2

*Giro, Nicette*

(*DIALOGUE*)

GIROT

Ah, let's have a rest now, sweet Nicette; these clothes are as tight as a rapier's scabbard. My starched ruff is irritating my neck, my doublet is suffocating me, and my feet are suffering torment in these new boots. Ah, God's wounds, what a wearying business it is to get betrothed in your little town of Étampes!

NICETTE

Come now, Monsieur Giro, one must remain polite!

GIROT

Mort-non-du-diable !

NICETTE

Encore !... Ah ça, mais, monsieur Girot, je m'aperçois que vous jurez à chaque instant.

GIROT

Vertu-Dieu ! je le crois bien ! c'est une habitude du beau monde. Je ne reçois à Paris, dans mon noble cabaret, que des officiers de la cour, et j'en ai pris le ton et les manières galantes. Quand on demeure au Pré aux clercs, en face du Louvre, on est quasi de la maison du roi.

NICETTE

Vous devez bien vous glorifier de me savoir filleule de madame Marguerite de Valois, sœur du roi de France, et mariée au roi de Navarre !

GIROT

Ah oui, pardieu ! cela m'enchant ! Mais comment cet honneur vous est-il advenu ? Quel singulier hasard ! car enfin la reine de Navarre est presque aussi jeune que vous.

NICETTE

La cour vint chasser dans les environs ; la reine-mère s'arrêta dans notre hôtellerie le jour même de mon baptême ; la petite Marguerite regarda dans mon berceau, joua avec moi comme avec sa poupée, voulut me suivre à la paroisse, et on la pria d'être ma marraine.

GIROT

The Devil I won't!

NICETTE

Another oath! Well I never, Monsieur Girot, I see you swear the whole time.

GIROT

Gadzooks! Of course I do! It's the custom in high society. In my noble tavern in Paris, I only ever receive officers from the court, and I've picked up their tone and their gallant manners. When you live at the Pré aux clercs, just opposite the Louvre, you're almost part of the royal household.

NICETTE

You must be very proud to know that I am the goddaughter of Madame Marguerite de Valois, sister to the King of France and wife to the King of Navarre!

GIROT

Oh yes, by Jove! I'm absolutely delighted! But how did you come by such an honour? What an odd chance! For after all, the Queen of Navarre is almost as young as you are.

NICETTE

The court came to hunt in the neighbourhood; the Queen Mother stopped off at our hostelry the very day of my baptism; little Marguerite looked into my cradle, played with me like her doll, and wanted to follow me to the parish church, so they asked her to be my godmother.

GIROT

Ah ! Voyez-vous les profits du voisinage de la cour !

NICETTE

Oh ! les profits !... Le roi de Navarre n'est pas riche ; et, depuis qu'il s'est sauvé de Paris, on dit qu'il tient la campagne avec un pourpoint tout percé.

GIROT

C'est possible ; il me doit encore le dernier souper qu'il fit chez moi avec une douzaine de ses amis et des miens. Mais enfin votre marraine vous a visitée quelquefois ?

NICETTE

Oui, quand la chasse vient jusqu'ici ; et peut-être aujourd'hui. Je viens d'apercevoir sur la route de Paris un piquet de cheval-légers.

GIROT

Attendons, ma chère, attendons ; et vous entendrez les courtisans : « Ah ! voilà maître Girot, l'hôtelier du Pré-aux-clercs !... Allons au Pré aux clercs ! Vive le Pré aux clercs !... » Et ils ont raison ! ils ont pardieu raison !

NICETTE

Vraiment ?

GIROT

Le Pré aux clercs !

GIROT

Ah, you see how one can profit from being close to the court!

NICETTE

Oh, I don't know about profit! The King of Navarre isn't rich; and since he escaped from Paris, they say he's holding out with a doublet full of holes.

GIROT

That may well be; he still owes me for the last supper he had at my tavern with a dozen of his friends and mine. Anyway, has your godmother visited you from time to time?

NICETTE

Yes, when the hunt comes as far as here; and maybe she'll come today. I've just seen a detachment of light cavalry on the Paris road.

GIROT

Just wait, my dear, just wait! You'll hear the courtiers say: 'Ah, here is Master Girot, the host of the Pré aux clercs! Let's go to the Pré aux clercs! Long live the Pré aux clercs!' And they're right! By Jove, they're right!

NICETTE

Really?

GIROT

The Pré aux clercs!

(N° 2 : *Duo*)

04 GIROT

Les rendez-vous de noble compagnie  
Se donnent tous dans ce charmant séjour ;  
Et doucement on y passe la vie  
À célébrer le champagne et l'amour.

NICETTE

De ce pays je serai la maîtresse ?

GIROT

Vous en aurez l'honneur et le plaisir.

NICETTE

Je recevrai la cour et la noblesse ?

GIROT

Oui, tout cela chez moi  
se fait servir.

NICETTE

Les rendez-vous de noble compagnie  
Se donnent tous dans ce charmant séjour ;

ENSEMBLE

Et doucement on y passe la vie  
À célébrer le champagne et l'amour.

(No. 2: *DUET*)

GIROT

All the nobility meet  
At that charming spot;  
And one spends life sweetly there  
Celebrating champagne and love.

NICETTE

And I shall be the mistress of that domain?

GIROT

You shall have that honour and that pleasure.

NICETTE

I shall receive the court and the nobility?

GIROT

Yes, they all come to be served  
in my establishment.

NICETTE

All the nobility meet  
At that charming spot;

TOGETHER

And one spends life sweetly there  
Celebrating champagne and love.

GIROT

Dans la prairie  
Fraîche et fleurie  
Dame jolie  
Viendra s'asseoir.  
Celui qui l'aime  
D'amour extrême  
Bientôt de même  
Viendra le soir.  
Puis le feuillage  
D'un frais rivage  
Les encourage  
À soupirer ;  
Et sous l'ombrage,  
Tendre langage,  
Serments d'usage  
De s'adorer.

GIROT, *d'un air sombre*

Tout à coup un autre tableau !

NICETTE

Comment ? encore du nouveau !

GIROT

L'œil enflammé, brillant d'audace,  
Deux cavaliers, l'épée en main,  
Me font l'honneur, me font la grâce  
De se tuer sur mon terrain.

GIROT

In the meadow  
Fresh and blooming,  
A fair lady  
Will come to sit.  
He who loves her  
With extreme passion  
Soon comes too  
In the evening,  
Then the greenery  
Of a cool riverbank  
Encourages them  
To sigh;  
And in the leafy shade  
Tender words are spoken,  
The customary vows  
Of mutual adoration.

GIROT, *darkly*

Suddenly the scene changes!

NICETTE

What? Something else again?

GIROT

Eyes aflame, glinting with audacity,  
Two gentlemen, sword in hand,  
Do me the honour, do me the favour  
Of killing each other on my land.

NICETTE

Ciel ! c'est chez vous qu'on vient se battre ?

GIROT

C'est le bon ton.

NICETTE

C'est le bon ton ?

GIROT

C'est le bon ton.

Tout courtisan ou tout mignon

Ne connaît pas d'autre théâtre,

Et se croirait déshonoré

S'il dégainait hors

de mon pré.

NICETTE

Mon Dieu ! quel triste privilège !

GIROT

Ainsi la mode me protège.

NICETTE

Ah ! que les hommes sont méchants !

GIROT

Cela m'amène des chalands.

NICETTE

Heavens! Do people come to fight there?

GIROT

It's the done thing.

NICETTE

It's the done thing?

GIROT

It's the done thing.

No courtier, no minion,

Knows of any other place to go,

And would think himself dishonoured

If he drew his sword anywhere

but my meadow.

NICETTE

Good Lord! What a sad privilege!

GIROT

So, you see, fashion protects me.

NICETTE

Oh, how wicked men are!

GIROT

It brings in the customers.

NICETTE

Se battre ainsi, quelle manie !

GIROT

Tel est l'usage de la cour...

NICETTE, *souriant, et doucement, à Girot*

Ah ! revenons, je vous en prie,  
Aux jolis rendez-vous d'amour.

GIROT

Aux rendez-vous d'amour ?

NICETTE

Aux jolis rendez-vous d'amour.

ENSEMBLE

Dans la prairie, etc.

Scène 3

*Les mêmes, Mergy*

(*DIALOGUE*)

05 MERGY, *à la porte du fond*

Holà ! Ho !... Eh bien ! mes maîtres, est-ce ainsi qu'on reçoit un étranger ?  
Pas un valet pour mon cheval ?

NICETTE

What madness to fight like that!

GIROT

Such is the custom at court ...

NICETTE, *gently smiling, to Girot*

Ah, let's get back, I beg you,  
To the nice lovers' trysts.

GIROT

To the nice lovers' trysts?

NICETTE

To the nice lovers' trysts.

ENSEMBLE

In the meadow, etc.

Scene 3

*The same, Mergy*

(*DIALOGUE*)

MERGY, *at the door towards the back*

Hey! Ho there! ... Well then, my masters, is this how you welcome a  
stranger? Not even a groom for my horse?

NICETTE

Pardon, monsieur le cavalier ; mais je me marie demain ; je ferme ma maison dès ce soir pour suivre à Paris mon seigneur et maître que voilà... un peu de désordre est inévitable.

MERGY

Je ne veux déranger personne, la jolie fille ; mais après une route de dix jours...

GIROT

Ah ! vous venez donc de loin ?

MERGY

De la Navarre.

*(Il pose son fouet et son manteau.)*

GIROT, *bas à Nicette*

J'en étais sûr... Un pourpoint tout uni, pas une broderie !... c'est un béarnais !

NICETTE

Il a l'air noble, pourtant.

GIROT

Noble comme le roi...

MERGY

Tenez, prenez cet écu d'or, je vous prie.

NICETTE

Pardon me, sir, but I'm getting married tomorrow. I'm closing my place up this very evening to go to Paris with my lord and master, whom you see here. So things are bound to be a little disorganised.

MERGY

I don't want to disturb anyone, my pretty; but after riding for ten days ...

GIROT

Oh, so you've come from far away?

MERGY

From Navarre.

*(He sets down his riding whip and cloak.)*

GIROT, *aside, to Nicette*

I was sure of it ... A plain doublet, no embroidery! He's from Béarn!

NICETTE

He looks like a noble, though.

GIROT

A noble like the King ...

MERGY

Here, please take this gold crown.

NICETTE, à Girot

Là !...

GIROT, *saluant*

Ah ! Mon gentilhomme, soyez tranquille, je vais moi-même soigner votre cheval.

*(Il sort.)*

NICETTE, à Mergy

Et moi, monsieur, je vais vous servir... *(revenant)* Mais à propos, vous êtes peut-être...

MERGY

Oui ?

NICETTE

... au pays d'où vous venez, on n'est pas grand ami de notre saint-père le Pape...

MERGY

Ah !... huguenot, vous voulez dire ?

NICETTE

Sans doute.

MERGY

Vous l'avez deviné.

NICETTE, to Girot

Ah, you see!

GIROT, *bowing*

Ah, noble sir, don't worry, I'll look after your horse myself.

*(Exit.)*

NICETTE, to Mergy

And I, sir, will serve you ...

*(coming back in)* But I was just thinking, maybe you are ...

MERGY

Yes?

NICETTE

Well, where you come from, they're no great friends of our Holy Father, the Pope ...

MERGY

Ah! A Huguenot, you mean?

NICETTE

Exactly.

MERGY

You've guessed right.

NICETTE

Ah ! voyez-vous, cela m'est égal, à moi : je voulais seulement savoir si je puis vous servir un poulet, quoique nous soyons un vendredi.

MERGY

Il n'importe ; comme vous voudrez.

NICETTE, *sortant*

Tout de suite, monsieur, tout de suite !

Scène 4

*Mergy, seul*

(N<sup>o</sup> 3 : AIR)

o6 MERGY

Ce soir j'arrive donc dans cette ville immense  
Qui m'a ravi tout mon bonheur.  
Ah ! tour à tour la crainte et l'espérance  
Font hélas ! palpiter mon cœur.

Ô ma tendre amie !  
Je suis près de toi ;  
Mon âme ravie  
T'a gardé sa foi.

Ô ma tendre amie !  
Je vais te revoir ;  
J'ai souffert la vie

NICETTE

Ah, you see, I don't mind, myself: I just wanted to know if I could serve you a chicken, seeing as today's a Friday.

MERGY

It doesn't matter; as you wish.

NICETTE, *as she leaves*

Right away, sir, right away!

Scene 4

*Mergy, alone*

(No. 3: AIR)

MERGY

So this evening I will reach that great city  
Which has robbed me of all my happiness!  
Alas, my heart pounds  
With fear and hope by turns.

O my tender beloved!  
I am close to you;  
My ravished soul  
Has remained constant to you.

O my tender beloved!  
I am to see you once more;  
I have endured life

Dans ce doux espoir.

Ô toi de qui l'absence  
Toujours me fait gémir  
Des vœux de notre enfance  
As-tu doux souvenir ?

Malgré le vain délire  
Des plaisirs de la cour,  
Tes yeux vont-ils me dire :  
J'ai gardé mon amour !

Ô mon amie, je suis près de toi !  
Ô ma tendre amie ! etc.

Scène 5  
*Mergy, Girot*

(*DIALOGUE*)

07 *GIROT, en colère et accourant*

Ah ! les chiens ! les enragés !... ils ont chiffonné toute ma toilette et m'ont fait sauter comme une biche !

MERGY  
Qui donc ?

GIROT  
Mais une douzaine de cheveu-légers qui arrivent, les voilà ! les voilà !

In that sweet hope.

Beloved whose absence  
Still makes me moan,  
Have you retained sweet memories  
Of our childhood vows?

Despite the vain frenzy  
Of the pleasures of court,  
Your eyes will tell me:  
I have remained true to my love!

O my beloved, I am near you!  
O my tender beloved! *etc.*

Scene 5  
*Mergy, Girot*

(*DIALOGUE*)

*GIROT, rushing in angrily*

Ah, the dogs! The madmen! They got my fine costume all crumpled and made me leap like a deer!

MERGY  
Who did that?

GIROT  
A dozen cavalrymen on their way here – here they are, here they are!

Scène 6

*Les mêmes, un Brigadier et ses Soldats*

(N° 4 : MORCEAU D'ENSEMBLE)

o8 LES SOLDATS

Allons, allons, dressons la table !

Vite à dîner ! du vin ! du vin !

GIROT

Écoutez donc, de par le diable !

LES SOLDATS

Tais-toi, faquin ! tais-toi, faquin !

GIROT

Écoutez donc Messieurs ! Messieurs !

LES SOLDATS

Vite à dîner ! Du vin ! Du vin !

GIROT

Ce n'est plus une hôtellerie :

Nous n'avons rien dans la maison.

LES SOLDATS

Allons, et plus de raillerie,

Nous n'entendons pas la raison.

Scene 6

*The same; a Corporal and his Soldiers*

(NO. 4: ENSEMBLE)

SOLDIERS

Come on, come on, lay the table!

Quick, bring us food! Wine! Wine!

GIROT

Just listen to me, by the Devil!

SOLDIERS

Be quiet, you wretch! Quiet, you wretch!

GIROT

Just listen, gentlemen! Gentlemen!

SOLDIERS

Quick, bring us food! Wine! Wine!

GIROT

This isn't an inn any longer:

We have nothing left in the house.

SOLDIERS

Come on, and stop mocking us;

We won't be reasoned with.

GIROT, *criant*

Messieurs ! Messieurs ! nous n'avons rien  
Nous n'avons rien !... nous n'avons rien !

LES SOLDATS

Allons dressons la table, etc.

Scène 7

*Les mêmes ; Nicette, apportant le déjeuner*

NICETTE

Quel est ce bruit épouvantable ?

LES SOLDATS, *voyant le déjeuner*

Tenez, tenez, voyez-vous bien ?  
Voilà, voilà comme ils n'ont rien !

LE BRIGADIER, *prenant la bouteille*

À moi d'abord cette bouteille !

*(Mergy reprend brusquement la bouteille au brigadier, la pose sur la table  
ainsi que son épée nue, et s'assied tranquillement pour déjeuner.)*

LES SOLDATS

Cette insolence est sans pareille !  
Manquer à la garde du roi !  
Prends garde à toi... prends garde à toi !

*(Mergy coupe le poulet qu'on lui a servi.)*

GIROT, *shouting*

Gentlemen! Gentlemen! We have nothing!  
We have nothing, nothing!

SOLDIERS

Come on, come on, lay the table, etc.

Scene 7

*The same; Nicette, bringing in Mergy's lunch*

NICETTE

What's this dreadful noise?

SOLDIERS, *seeing the food*

Aha, do you see that?  
So they've got nothing left, eh?

CORPORAL, *taking the bottle*

I'll take first turn at this bottle!

*(Mergy roughly takes the bottle back from the Corporal, places it on the table  
along with his unsheathed sword, and sits down calmly to eat.)*

SOLDIERS

Did you ever see such insolence?  
Showing disrespect to a King's Guard!  
You'd better watch out ... watch out!

*(Mergy carves the chicken he has been served.)*

LE BRIGADIER

D'un poulet il se régale  
Un vendredi !

LES SOLDATS

Quel scandale !  
Voyez, voyez un poulet gras  
Il est de la vache à Colas.

LE BRIGADIER

Allons, allons, par la fenêtre !

MERGY

Insolent !

LE BRIGADIER

Tout doux, mon maître !  
Je crois qu'il fait le méchant,  
Ô ma foi c'est trop plaisant.

NICETTE ET GIROT

Ah ! mon Dieu que vont-ils faire ?

LES SOLDATS

Sais-tu bien que la rivière,  
Ventre Dieu n'est qu'à deux pas !

MERGY

À l'instant je couche à terre

CORPORAL

He's feasting off a chicken  
On a Friday!

SOLDIERS

What a scandal!  
Look, look, he's breaking the fast-day!  
He's a Calvinist for sure.

CORPORAL

Come on, out through the window!

MERGY

Insolent fellow!

CORPORAL

Quietly now, master!  
I think he's playing the rogue.  
Oh my, this is all very amusing!

NICETTE AND GIROT

Oh God, what are they going to do?

SOLDIERS

'Sblood, do you know, the river  
Is just a stone's throw from here!

MERGY

I'll cut down the first man

Le premier qui fait un pas.

*(Ensemble.)*

GIROT ET NICETTE

Ah ! mon Dieu ! que vont-ils faire  
Peste soit de ces soldats !  
Eh ! messieurs, point de colère ;  
Ah ! ne vous emportez pas !

LE BRIGADIER ET LES SOLDATS

Sais-tu bien que la rivière,  
Ventre Dieu n'est qu'à deux pas !  
Hors d'ici race étrangère,  
Allons ne réplique pas !

MERGY

Ah ! je retiens ma colère ;  
Mon épée est sous mon pas,  
Mais pardieu ! je couche à terre  
Le premier qui fait un pas.

Scène 8

*Les mêmes ; Cantarelli, accent italien*

CANTARELLI

Oh ! *Per dio* ! quel est tout ce tapage ?

Who makes a move.

*(Together.)*

GIROT AND NICETTE

Oh God, what are they going to do?  
A curse on these soldiers!  
Hey there, sirs, don't be angry;  
Oh, don't lose your tempers!

CORPORAL AND SOLDIERS

'Sblood, do you know, the river  
Is just a stone's throw from here!  
Out of here, you foreign scum!  
Come on, don't answer back!

MERGY

Ah, I'm restraining my anger!  
My sword is beneath my feet,  
But by Jove, I'll cut down  
The first man who makes a move.

Scene 8

*The same, Cantarelli (with an Italian accent)*

CANTARELLI

Oh! *Per Dio*! What's all this row?

LE BRIGADIER

Mon officier, c'est un mutin,  
Un réprouvé, fils de Calvin.

CANTARELLI, *voyant Mergy*

Eh ! mais, je connais ce visage !...  
Quoi ! cher baron, je vous revois ?

LE BRIGADIER ET LES SOLDATS

Un baron !... à son équipage  
On dirait un simple bourgeois.

CANTARELLI, *au brigadier*

À votre poste il faut vous rendre ;  
Partez et ne répliquez pas.  
Le colonel est sur mes pas.  
Et vous savez tous comme il est tendre !

LE BRIGADIER ET LES SOLDATS, *avec crainte*

Le colonel est sur ses pas !

CANTARELLI

Et vous savez comme il est tendre...

*(Ensemble.)*

LES SOLDATS

À notre poste il faut nous rendre,  
Le colonel est sur ses pas ;

CORPORAL

Sir, this man is a rebel,  
A reprobate, a son of Calvin.

CANTARELLI, *seeing Mergy*

Ah, but I know that face!  
What's this, dear Baron? We meet again!

CORPORAL AND SOLDIERS

A baron! From his equipage  
You'd think he was a mere burgher.

CANTARELLI, *to the Corporal*

Get back to your post!  
Go away and don't answer back.  
The Colonel is just behind me,  
And you all know how tender-hearted he is!

CORPORAL AND SOLDIERS, *fearfully*

The Colonel is just behind him!

CANTARELLI

And you know how tender-hearted he is ...

*(Together.)*

SOLDIERS

We must get back to our post,  
The Colonel is just behind him;

Et nous savons comme il est tendre !  
Allons, allons, ne tardons pas.

MERGY, *à part*  
Du courtisan je puis apprendre  
Quel espoir reste, hélas !

GIROT ET NICETTE  
Dans le jardin il faut nous rendre.  
Au diable soient tous ces soldats !

MERGY, *à part*  
Hélas ! À quoi mon cœur doit-il s'attendre ?  
Surtout ne nous trahissons pas !

GIROT ET NICETTE  
Tous nos parents doivent attendre ;  
Allons, allons, ne tardons pas.

*(Tous sortent, sauf Mergy et Cantarelli.)*

Scène 9  
*Mergy, Cantarelli*

*(DIALOGUE)*

09 CANTARELLI  
Quelle rencontre inattendue ! Quelle joie de vous revoir ! Le seigneur de  
Mergy, dans la forêt d'Étampes !

And we know how tender-hearted he is!  
Come, come, let's not delay.

MERGY, *aside*  
I can find out from this courtier  
What hope is left, alas!

GIROT AND NICETTE  
We must go into the garden.  
The Devil take all these soldiers!

MERGY, *aside*  
Alas! What is my heart to expect?  
Above all, I mustn't give myself away!

GIROT AND NICETTE  
All our relatives must be waiting;  
Come, come, let's not delay.

*(Exeunt omnes except Mergy and Cantarelli.)*

Scene 9  
*Mergy, Cantarelli*

*(DIALOGUE)*

CANTARELLI  
What an unexpected meeting! What joy to see you again! The Baron de  
Mergy in the forest of Étampes!

MERGY

Vous m'avez donc reconnu ?

CANTARELLI

*Per dio* ! Comment puis-je oublier votre courtoisie quand le sort me fit votre prisonnier après la terrible arquebusade de Bergerac !

MERGY

Que risquiez-vous ? Nous vous trouvâmes derrière un mur, et sous le ventre de votre cheval.

CANTARELLI

C'est unique ! je ne conçois pas comment cela se fit ; ah si ! la commotion de la poudre m'avait sans doute porté jusque-là. Mais je fus traité par vous comme un brave que je suis, et renvoyé sans rançon ; aussi, disposez de moi. J'ai du crédit auprès de la reine-mère, Catherine. Elle me fit venir de Florence pour organiser les concerts et les divertissements de la cour. Un soir, enchantée de mes talents, elle m'appela gracieusement « marquis Cantarelli » !... et puisque le marquisat m'amenait à de nouvelles faveurs, je suis cornette dans les cheveu-légers, prêt à vous servir de tout mon cœur, à pied, à cheval, à la dague, à la rapière, et suivant votre bon plaisir.

MERGY

Grand merci ! je suis aujourd'hui un envoyé pacifique. J'apporte un message amical du roi de Navarre à son beau-frère Henri III.

CANTARELLI

Ah ! tant mieux. Les batailles sont de belles choses, mais ça ne vaut rien

MERGY

So you recognised me?

CANTARELLI

*Per Dio*! How could I forget your courtesies when Fate made me your prisoner after that terrible arquebusade at Bergerac!

MERGY

What did you risk? We found you behind a wall, and underneath your horse's belly.

CANTARELLI

It was quite unprecedented! I can't imagine how it happened ... ah, yes I can! The shock of the powder exploding must have knocked me under there. But you treated me like the brave man I am, and sent me back without a ransom; so dispose of me as you will. I have credit with the Queen Mother, Catherine. She sent for me from Florence to organise the court concerts and entertainments. One evening, enchanted with my talents, she graciously called me 'Marquis Cantarelli'! And since the marquisate brought new favours with it, I am a cornet in the light cavalry, ready to serve you with all my heart, on foot, on horseback, with the dagger, with the rapier, and in any way you like.

MERGY

Many thanks! Today I am a peaceful envoy. I bring a message of friendship from the King of Navarre to his brother-in-law Henri III.

CANTARELLI

Ah, so much the better. Battles are fine things, but no use for a singer.

pour un chanteur. (*apercevant le repas de Mergy*) Mais que vois-je, des œufs frais, et une volaille que vous laissez refroidir... sans façon, je vous dirai que sur la route de Paris j'ai gagné un appétit qui me tiraille l'estomac.

MERGY

Asseyez-vous.

CANTARELLI

Bien dit : on cause mieux assis. Alors ? Votre bon vivant de roi de Navarre, que nous demande-t-il dans le message que vous apportez ?

MERGY

Mais... sa femme, je crois.

CANTARELLI

Ah ! son aimable Margot, comme il l'appelle. Eh bien mon ami, vous ne réussirez pas dans votre ambassade ! Non ! La reine-mère garde autour d'elle les jolies femmes, comme un oiseleur les fauvettes en cage ; et sa fille Marguerite ne quittera pas plus la cour de France que sa compagne inséparable, son amie de cœur et rivale en grâce et gentillesse.

MERGY, *avec intérêt*

Et quelle est donc cette compagne de la reine de Navarre ?

CANTARELLI

Comment ça ? Vous ne la connaissez point ? Elle est de votre pays. C'est la charmante comtesse Isabelle de Montal.

(*noticing Mergy's meal*) But what do I see here? Fresh eggs and a fowl – and you're letting it go cold! In all honesty, I must tell you that I worked up an appetite on the road from Paris that's gnawing at my stomach.

MERGY

Please sit down.

CANTARELLI

Well said: we can chat better sitting down. So what does your merry King of Navarre ask of us in the message you've brought?

MERGY

Well ... his wife, I believe.

CANTARELLI

Ah, his lovable Margot, as he calls her. Well, my friend, your embassy will not succeed! No! The Queen Mother keeps pretty women around her as a birdcatcher keeps warblers in a cage; and her daughter Marguerite will not leave the court of France any more than will her inseparable companion, her bosom friend and her rival in grace and kindness.

MERGY, *with interest*

And who is this companion of the Queen of Navarre?

CANTARELLI

What? You don't know her? She comes from your country. She is the charming Countess Isabelle de Montal.

MERGY, *avec émotion*

Oui... nous connaissons tous cette noble famille du Béarn.

CANTARELLI

Marguerite nous l'a ramenée de Gascogne. La pauvre enfant s'est trouvée transplantée comme une fleur des bois dans le parterre du Louvre... et c'est un terrain où les boutons de roses épanouissent avec une grande facilité, mon bon ami !

MERGY, *se contraignant*

Entendez-vous par-là que la jeune comtesse soit enivrée par les hommages et les séductions de la cour ?

CANTARELLI

Oh ! je ne dis pas précisément encore !... mais Marguerite la conduit aux fêtes du roi, elle y fait tourner toutes les têtes, et il faudra bien qu'elle adopte nos manières galantes. D'ailleurs on m'a chargé de son éducation ; c'est tout dire.

*(Il se lève de table.)*

MERGY, *se levant, et à part*

Ah ! maudit serpent d'Italien !

CANTARELLI

Oh ! Mais nous la formerons ! soyez tranquille. Elle fera honneur à la Navarre.

MERGY

Ainsi donc, une foule d'adorateurs se disputent un regard d'Isabelle ?

MERGY, *with emotion*

Yes ... we all know that noble family of Béarn.

CANTARELLI

Marguerite brought her to us from Gascony. The poor child found herself transplanted like a woodland blossom to the flowerbeds of the Louvre – and that's a soil in which rosebuds open out very easily, my good friend!

MERGY, *restraining himself*

Do you mean to say that the young countess has been intoxicated by the homages and the seductions of the court?

CANTARELLI

Oh, I wouldn't quite say that yet! But Marguerite takes her to the King's parties, she turns every head there, and she'll soon have to adopt our amorous ways. In fact, I have been placed in charge of her education; that says it all.

*(He rises from table.)*

MERGY, *rising, aside*

Oh, that damned Italian snake!

CANTARELLI

Oh yes, we'll train her up! Have no worries on that score. She'll be a credit to Navarre.

MERGY

So there's a host of worshippers who fight for a glance from Isabelle?

CANTARELLI

Des adorateurs ? Non... mais un seul qui l'a débarrassée de tous les autres.  
Ah ! diable ! quand le marquis de Comminge se déclare serviteur d'une  
belle, arrière tous les parpaillots !

MERGY

Et quel est donc ce Comminge ?

CANTARELLI

Ce qu'il est ?... colonel dans la garde et, de plus, un gaillard qui tire la  
rapière trois ou quatre fois par semaine, et autant de cavaliers sur le  
carreau ! D'ailleurs il expédie son monde avec une grâce, une aisance, une  
noblesse ! Les femmes en sont folles.

MERGY, *avec humeur*

Oh ! vive-Dieu ! Tous ces spadassins mignons n'intimident guère un  
homme de cœur !

CANTARELLI, *effrayé*

Qu'est-ce que vous dites là !... Si vous parliez ainsi devant lui, votre  
ambassade ne serait pas longue...

*(On entend les cors dans le lointain.)*

Ah ! voilà la chasse revient.

MERGY, *à part et vivement*

Peut-être Isabelle !...

CANTARELLI

Sans doute. Allez au bout de la terrasse.

CANTARELLI

Worshippers? No – she just has one, who has rid her of all the others. Ah,  
goodness me! When the Marquis de Comminge declares himself a lady's  
servant, the Protestants had better keep clear!

MERGY

And who is this Comminge?

CANTARELLI

Who is he? A colonel in the Guard and, what's more, a strapping fellow  
who draws his rapier three or four times a week, and lays the same  
number of gentlemen out on the ground! And I must say he polishes them  
off with such grace, such ease, such nobility! Women are mad about him.

MERGY, *bad-temperedly*

Egad! All these dainty swordsmen don't intimidate a man of honour!

CANTARELLI, *frightened*

What are you saying there? If you talk like that in front of him, your  
embassy won't last long ...

*(Horns are heard in the distance.)*

Ah, here's the hunt coming back.

MERGY, *aside, excitedly*

Perhaps Isabelle is with them!

CANTARELLI

I expect so. Go to the end of the terrace.

Regardez bien, et amusez-vous !

MERGY, *sortant et refermant  
sur lui la porte*  
Adieu.

CANTARELLI, *seul*  
Allez ! buvons le coup de l'étrier.  
*(Il se verse à boire.)*  
Comminge !

Scène 10  
*Cantarelli, Comminge*

COMMINGE  
Que fais-tu là !

CANTARELLI, *surpris, le verre à la main*  
Oh ! c'est toi, mon tendre ami ! Cher ami de mon cœur !

COMMINGE, *lui prenant le verre et buvant*  
Tais-toi ! Je suis aussi las que mon cheval, qui vient de s'abattre en arrivant. Au lieu de suivre Isabelle dans la campagne toute la journée, comme le roi me l'avait permis, j'ai été retenu à Paris. Un petit innocent, un cadet de Bretagne, m'a forcé de me déranger pour le tuer ce matin.

CANTARELLI  
Bien, voyez-vous ce malhonnête ! Il y a des gens d'une indiscretion !... Et quel est donc ce muguet que tu as perforé aujourd'hui ?

Have a good look, and enjoy yourself!

MERGY, *exiting and closing  
the door behind him*  
Goodbye.

CANTARELLI, *alone*  
Well, I'll just have a stirrup cup before I go.  
*(He pours himself a glass.)*  
Comminge!

Scene 10  
*Cantarelli, Comminge*

COMMINGE  
What are you doing here?

CANTARELLI, *surprised, glass in hand*  
Oh, it's you, my dear friend! My dear bosom friend!

COMMINGE, *taking his glass and drinking*  
Oh, be quiet! I'm as weary as my horse, which has just collapsed as we got here. Instead of following Isabelle through the country all day, as the King had given me permission to do, I was held up in Paris. A little idiot, a cadet from Brittany, forced me to go out of my way to kill him this morning.

CANTARELLI  
Oh, what a rude fellow! Some people are so indelicate! And who was the little dandy you perforated today?

COMMINGE

Le jeune Bréville, qui sortait des pages,  
tu sais ?...

CANTARELLI

Ah ! Pas Bréville !

COMMINGE

Ce n'est pas ma faute...

CANTARELLI

Mais le petit Bréville !...

COMMINGE

Ce n'est pas de ma faute ! Depuis longtemps j'y mettais une patience incroyable. Mais hier, après une collation de la reine-mère, Isabelle remettait ses gants et en laissa tomber un. J'étais là... là, tout près... et cependant l'étourdi s'élança, et, s'étant saisi du gant, le porta à ses lèvres avant de le rendre. Ah ! pour le coup, il n'y avait plus moyen d'y tenir ! Je lui serrai le bras : « Rendez-vous au Pré aux clercs pour ce matin ! » Et que Dieu lui pardonne le temps qu'il m'a fait perdre !

CANTARELLI

C'est incroyable ! Il faut toujours que tu te donnes la peine d'apprendre à vivre à ces écoliers de la cour.

COMMINGE

Et que veux-tu que j'y fasse ?  
Ils sont incorrigibles.

COMMINGE

Young Bréville, who used to be a page,  
you know the one?

CANTARELLI

Ah! Not Bréville!

COMMINGE

It wasn't my fault ...

CANTARELLI

But little Bréville!

COMMINGE

It wasn't my fault! I'd been incredibly patient over him for ages. But yesterday, after a collation at the Queen Mother's, Isabelle was putting her gloves back on and she dropped one. I was there – just beside her – and yet the nincompoop rushed forward, picked up the glove, and brought it to his lips before giving it back to her. Well, after that, I really couldn't do anything else! I seized his arm: 'We meet at the Pré aux clercs tomorrow morning!' And may God forgive him the time he made me waste on him!

CANTARELLI

It's unbelievable! You always have to take the trouble to teach these schoolboys at court their manners.

COMMINGE

What can I do?  
They're incorrigible.

CANTARELLI

Ah ! Ce pauvre Comminge ! on le fatigue sans cesse ! Ah ! la reine de Navarre !

COMMINGE

Et ma chère Isabelle !

Scène II

*Les mêmes, Marguerite, Isabelle, deux pages*

MARGUERITE

Vous ici, monsieur de Comminge ! Mon frère vous a souvent demandé pendant la chasse.

COMMINGE

Le roi ?

MARGUERITE

Oui ; il poursuit encore un chevreuil... Moi, je suis lasse, j'ai voulu me reposer un instant chez ma filleule, la maîtresse de cette hôtellerie. Quand le roi partira, faites-nous prendre ici, je vous prie.

COMMINGE

Trop heureux de vous escorter, mesdames !

CANTARELLI

Nous sommes aux ordres de votre majesté.

CANTARELLI

Oh, poor Comminge! They keep bothering you! Ah, here is the Queen of Navarre!

COMMINGE

And my dear Isabelle!

Scene II

*The same, Marguerite, Isabelle, two pages*

MARGUERITE

You here, Monsieur de Comminge! My brother often asked after you during the hunt.

COMMINGE

The King?

MARGUERITE

Yes, he's still chasing a deer. But I am tired, and I decided to rest for a while with my goddaughter, who is the hostess of this inn. When the King leaves, please send someone to pick us up here.

COMMINGE

We shall be only too delighted to escort you ourselves, ladies!

CANTARELLI

We are at Your Majesty's command.

MARGUERITE

Et la mascarade de ce soir, signor Cantarelli !

CANTARELLI

*Superba ! Io sono Scaramoucho e dansero una sarabanda di folia !*

MARGUERITE

Ah ! ah ! ah !

*(Tous sortent sauf Marguerite et Isabelle.)*

## Scène 12

*Marguerite, Isabelle*

MARGUERITE,

Enfin, mon enfant, nous voilà seules un instant, et je pourrai vous gronder tout à mon aise.

ISABELLE

Moi, madame ?

MARGUERITE

Où, vous. Qu'est-ce donc, je vous prie, que cette tristesse morne au milieu de nos fêtes, et ce dédain pour les hommages de tous nos jeunes seigneurs ?

ISABELLE

Hélas ! madame, il faut me pardonner.

Si je déplaïs à votre majesté, c'est sans le vouloir !

MARGUERITE

And the masquerade for this evening, Signor Cantarelli?

CANTARELLI

*Superba! Io sono Scaramoucho e dansero una sarabanda di folia!*

MARGUERITE

Ha ha ha!

*(Exeunt omnes except Marguerite and Isabelle.)*

## Scene 12

*Marguerite, Isabelle*

MARGUERITE

At last, my child, we are alone for an instant, and I can scold you at leisure.

ISABELLE

Me, Madame?

MARGUERITE

Yes, you. What, pray, is the meaning of this gloomy sadness in the midst of our revels, and this disdain for the attentions of all our young lords?

ISABELLE

Alas, Madame, you must forgive me.

If I displease Your Majesty, it is quite unintentional!

MARGUERITE, *souriant*

Eh ! qui dit cela, ma mie ? À qui donc ne plaisez-vous ? Ah ! par Notre-Dame ! toutes les duchesses de la cour aimeraient bien déplaire comme vous !

ISABELLE

Mais, enfin, vous êtes mécontente de moi ?

MARGUERITE

Oui ; et ma mère surtout. Elle m'a déjà dit, au dernier bal du roi : « Mais, vrai-Dieu ! Marguerite, à quoi songe donc cette mignonne de Gascogne que vous m'avez amenée ? Elle est triste, rêveuse ; elle s'ennuie, enfin ! Oh ! par saint Denis ! ma fille, dites-lui qu'elle est folle. Une orpheline qui a des vassaux et un riche comté dans la Navarre appartient à la couronne de France. Il faut que la colombe s'apprivoise ; elle ne s'envolera pas des tourelles du Louvre ; et, tout enfant de Calvin qu'elle est, je la ferais plutôt abbesse de Montmartre ou de Sainte-Claire de Chaillot ! »

ISABELLE

Qu'entends-je !... eh ! de quel droit ?... quand je vous suivis à Paris, vous deviez n'y rester que peu de jours ; vous deviez retourner auprès du roi, votre époux.

MARGUERITE

Oui, je le croyais ; mais ma mère ne le croyait pas. Je suis en prison.

ISABELLE

Eh ! vous pouvez souffrir cette contrainte ! vous plaire à cette cour trompeuse ! sourire à ses coupables folies !

MARGUERITE, *smiling*

Oh, who says you displease me, my dear? Whom do you not please? Ah, by Our Lady, all the duchesses at court would like to displease as you do!

ISABELLE

All the same, though, are you unhappy with me?

MARGUERITE

Yes, and above all my mother is. She said to me at the King's last ball: 'Good Lord, Marguerite, what is that pretty Gascon girl you brought me thinking of? She is sad and dreamy; in fact, she's bored! Oh, by Saint Denis, daughter, tell her she's mad. An orphan girl who has vassals and a rich county in Navarre belongs to the crown of France. The dove must be tamed; she won't fly away from the turrets of the Louvre; and, child of Calvin though she may be, I'd rather make her Abbess of Montmartre or of Sainte-Claire de Chaillot!'

ISABELLE

What do I hear? Oh, what right has she to say that? When I came with you to Paris, you were only supposed to stay a few days; you were to return to your husband, the King of Navarre.

MARGUERITE

Yes, I thought so; but my mother didn't. I am in prison.

ISABELLE

Oh, how can you bear to be shut up like that? To enjoy being at this deceitful court? To smile at its reprehensible follies?

MARGUERITE

Si je souris, qu'importe ? Nous sommes au Louvre, mon enfant, et les physionomies n'y signifient rien du tout.

ISABELLE, *vivement*

Moi je ne saurais commander à la mienne. Hors vous qui me protégez encore, tout m'est odieux dans vos palais perfides ! L'air qu'on y respire est un poison pour moi !

MARGUERITE

Isabelle !

ISABELLE

Que je suis malheureuse !

MARGUERITE

Vous pleurez ?... calmez-vous !

(N° 5 : FINAL)

10 MARGUERITE

À la Navarre, à ses montagnes,  
Eh quoi ! vous pensez donc toujours ?

ISABELLE

Hors de nos paisibles campagnes  
Il n'est pas pour moi  
de beaux jours.

MARGUERITE

If I smile, what does it matter? We are at the Louvre, my enfant, and here one's facial expression signifies nothing at all.

ISABELLE, *sharply*

Well, I can't control mine. Apart from you, who always protect me, I find everything hateful in your perfidious palaces! The very air one breathes there is a poison for me!

MARGUERITE

Isabelle!

ISABELLE

How unhappy I am!

MARGUERITE

You are weeping? Calm yourself!

(NO. 5: FINALE)

MARGUERITE

Ah, then you are still thinking  
Of Navarre and its mountains?

ISABELLE

Far from our peaceful countryside  
There is no such thing  
as a beautiful day for me.

*(Romance.)*

Souvenirs du jeune âge  
Sont gravés dans mon cœur ;  
Et je pense au village  
Pour rêver le bonheur.  
Ah ! ma voix vous supplie  
D'écouter mon désir :  
Rendez-moi ma patrie,  
Ou laissez-moi mourir.

De nos bois le silence,  
Les bords d'un clair ruisseau,  
La paix et l'innocence  
Des enfants du hameau...  
Ah ! voilà mon envie,  
Voilà mon seul désir :  
Rendez-moi ma patrie,  
Ou laissez-moi mourir.

MARGUERITE

Cependant je dois vous instruire  
D'un projet formé par le roi.

ISABELLE

Comment ! qu'avez-vous à me dire ?

MARGUERITE

Un mariage...

*(Romance.)*

Memories of my early years  
Are engraved on my heart;  
And I think of my village  
When I dream of happiness.  
Ah, my voice begs you  
To grant my wish:  
Give me back my native land,  
Or let me die.

The silence of our woods,  
The banks of a limpid stream,  
The peace and innocence  
Of the village children ...  
Ah, that is what I wish for,  
That is my sole desire:  
Give me back my native land,  
Or let me die.

MARGUERITE

Nevertheless, I must tell you  
Of what the King has planned.

ISABELLE

What? What have you to say?

MARGUERITE

A marriage ...

ISABELLE

Ô ciel ! pour moi ?

MARGUERITE

L'hymen est-il donc si terrible ?

ISABELLE

Ah ! quel affreux pressentiment !

MARGUERITE

Un cœur que vous rendez sensible...

ISABELLE

Le mien se glace en ce moment !

MARGUERITE

Un chevalier de haut parage...

ISABELLE

Oh ciel !

MARGUERITE

Espère votre aveu.

ISABELLE

Son nom ?

MARGUERITE

On vante son courage...

ISABELLE

Oh heavens! For me?

MARGUERITE

Is wedlock then so terrible?

ISABELLE

Ah, what a dreadful presentiment!

MARGUERITE

A heart that you have touched ...

ISABELLE

Mine grows chill at this moment!

MARGUERITE

A knight of high lineage ...

ISABELLE

Oh heavens!

MARGUERITE

... hopes for your assent.

ISABELLE

His name?

MARGUERITE

All extol his courage ...

ISABELLE  
Son nom ! Son nom !

MARGUERITE  
C'est Comminge.

ISABELLE  
Ô mon Dieu !

MARGUERITE  
Quelle pâleur sur son visage !

ISABELLE, *chancelant*  
Je meurs !

MARGUERITE, *la soutenant*  
Au secours ! au secours !

ISABELLE  
Hélas !

Scène 13  
*Les mêmes, Mergy*

MERGY, *précipitamment*  
Quels cris !... C'est elle !

ISABELLE, *dans ses bras*  
Ah !

ISABELLE  
His name! His name!

MARGUERITE  
It is Comminge.

ISABELLE  
Oh God!

MARGUERITE  
How pale her face has grown!

ISABELLE, *tottering*  
I die!

MARGUERITE, *supporting her*  
Help! Help!

ISABELLE  
Alas!

Scene 13  
*The same, Mergy*

MERGY, *rushing in*  
What are these cries? It is she!

ISABELLE, *falling into her arms*  
Ah!

MARGUERITE

Dieu ! Mergy dans ces lieux...

*(Ensemble.)*

MERGY

Ah ! combien sa présence  
Vient ranimer mon cœur !  
Un rayon d'espérance  
M'a rendu le bonheur.

ISABELLE

Ah je sens la souffrance  
S'affaiblir dans mon cœur ;  
D'un ami la présence  
M'a rendu le bonheur.

MARGUERITE, *souriant*

De Mergy la présence  
Affaiblit sa douleur,  
Et je vois l'espérance  
Se glisser dans mon cœur.

Scène 14

*Les mêmes, Comminge, Cantarelli ; Chevaux-légers, sur la route*

COMMINGE, *à ses gens*

À l'instant le roi va partir.

MARGUERITE

Ye gods! Mergy here ...

*(Ensemble.)*

MERGY

Ah, how her presence  
Revives my heart!  
A ray of hope  
Has restored my happiness.

ISABELLE

Ah, I feel the suffering  
Diminishing in my heart;  
A friend's presence  
Has restored my happiness.

MARGUERITE, *smiling*

Mergy's presence  
Diminishes her sorrow,  
And I feel hope  
Stealing into my heart.

Scene 14

*The same, Comminge, Cantarelli; light cavalry, on the road*

COMMINGE, *to his subordinates*

The King is leaving this very instant.

ISABELLE, *quittant vivement Mergy*  
Comminge !

MERGY, *vivement et à part*  
Mon rival !

MARGUERITE, *passant au milieu d'eux*  
N'allez pas vous trahir !

COMMINGE, *à Cantarelli*  
Un étranger ?

CANTARELLI  
Je le connais !  
C'est un ami du Béarnais.

MARGUERITE, *à Mergy, à haute voix*  
Vous avez sans doute un message ?  
Voyons, monsieur l'ambassadeur.

MERGY, *un genou en terre, remettant une lettre*  
De le rendre en vos mains  
j'ai brigué la faveur.

COMMINGE, *bas à Cantarelli*  
Est-ce bien un message ?

CANTARELLI  
Eh ! vraiment, pourquoi pas ?

ISABELLE, *abruptly moving away from Mergy*  
Comminge!

MERGY, *sharply, aside*  
My rival!

MARGUERITE, *moving between them*  
Do not give yourselves away!

COMMINGE, *to Cantarelli*  
A stranger?

CANTARELLI  
I know him!  
He is a friend from Béarn.

MARGUERITE, *to Mergy, aloud*  
You doubtless have a message?  
Let me see it, My Lord Ambassador.

MERGY, *on one knee, giving her a letter*  
I asked the favour of delivering it  
to your own hands.

COMMINGE, *softly, to Cantarelli*  
Is it really a message?

CANTARELLI  
Yes, of course, why would it not be?

COMMINGE

Pourquoi, sur leur visage,  
Ce pénible embarras ?

MARGUERITE, à *Mergy*

De l'étiquette il faut suivre l'usage ;  
Au roi, d'abord,  
il vous faut rendre honneur.  
Allez savoir, en diplomate sage,  
S'il vous permet d'entretenir sa sœur.

*(Ensemble.)*

MARGUERITE

Le jaloux, par avance,  
Laisse voir son humeur ;  
Rappelons ma prudence  
Prévenons leur malheur.

ISABELLE

Tous les deux en présence  
Quel sujet de frayeur !  
Ah ! Cachons ma souffrance  
Et l'effroi de mon cœur.

MERGY

Un rayon d'espérance  
Avait lui dans mon cœur ;  
D'un rival la présence

COMMINGE

Why do their faces show  
Such painful embarrassment?

MARGUERITE, to *Mergy*

One must follow etiquette;  
You must first pay your respects  
to the King.  
Go and ask, as a wise diplomat,  
If he permits you to converse with his sister.

*(Together.)*

MARGUERITE

The jealous man  
Is already showing his ill humour;  
Let me remember my prudence  
And prevent misfortune befalling them.

ISABELLE

Both men here in my presence:  
How frightening!  
Ah, let me hide my suffering  
And the fear in my heart.

MERGY

A ray of hope  
Had shone in my heart;  
Now a rival's presence

Vient troubler mon bonheur.

COMMINGE

Je le vois, ma présence  
Porte ici la frayeur ;  
Observons en silence  
Et lisons dans leurs cœurs.

CANTARELLI

Le jaloux, par avance,  
Laisse voir son humeur ;  
Le soupçon, il commence  
à passer dans son cœur.

Scène 15

*Les mêmes ; Girot, Nicette et les deux Pages, Chevaux-légers, dans le fond*

CHŒUR

Vive à jamais ! vive la reine !  
La voir pour nous est un honneur ;  
Faisons des vœux pour son bonheur.  
Des cœurs elle est la souveraine !

MARGUERITE, à *Nicette*

Te voilà, gente Nicette !  
Mais pourquoi cette toilette ?

GIROT, à *Nicette*

À la reine ayez l'honneur

Comes to disturb my happiness.

COMMINGE

I see that my presence  
Instils fear here;  
Let me observe in silence  
And read in their hearts.

CANTARELLI

The jealous man  
Is already showing his ill humour;  
Suspicion is beginning  
To enter his heart.

Scene 15

*The same; Girot, Nicette and the two pages, light cavalry in the background*

CHORUS

Long live the Queen! May the Queen live for ever!  
To see her is an honour for us;  
Let us wish her happiness.  
She reigns in our hearts!

MARGUERITE, to *Nicette*

Ah, here you are, graceful Nicette!  
But why are you dressed like that?

GIROT, to *Nicette*

You shall have the honour

D'annoncer votre bonheur.  
(*parlé*) Allons ! Allons !

NICETTE, *à la Reine*  
Oui ! ma marraine jolie,  
Vous voyez ces beaux habits ;  
Dès demain je me marie  
À ce monsieur de Paris.

CANTARELLI, *avec raillerie et parlé*  
Avec toi, Giroton ?

GIROT  
Moi-même !

MARGUERITE, *à Nicette*  
Sais-tu pas combien je t'aime ?  
Au palais viens donc me voir,  
Et ta dot est toute prête.

GIROT  
Quel honneur !... j'en perds la tête !...  
Au Louvre allons dès ce soir.

MARGUERITE  
Volontiers, venez ce soir.

(*On entend les trompettes qui annoncent le départ du Roi.*)

Of telling the Queen our happy news.  
(*spoken*) Come on now!

NICETTE, *to the Queen*  
Yes, my pretty godmother,  
You see these fine clothes;  
Tomorrow I'm getting married  
To this gentleman from Paris.

CANTARELLI, *mocking, spoken*  
To you, Giroton?

GIROT  
Yes, to me!

MARGUERITE, *to Nicette*  
Do you know how much I love you?  
Then come to see me at the palace,  
And your dowry will be ready for you.

GIROT  
What an honour! My head is spinning!  
Let us go to the Louvre this very evening.

MARGUERITE  
Gladly! Come this evening.

(*Trumpets are heard heralding the King's departure.*)

COMMINGE  
Il faut partir !

ISABELLE, *à part*  
Je meurs de crainte !

CANTARELLI  
Ne tardons pas.

MERGY, *à part*  
Quelle contrainte !

COMMINGE, *regardant Mergy*  
Il parle bas.

MARGUERITE, *à Isabelle*  
Comptez sur moi.

CANTARELLI  
Partons, partons !

MARGUERITE  
Suivons le roi.

CHŒUR  
Allons ! Allons !  
Voici le Roi !

COMMINGE  
We must go!

ISABELLE, *aside*  
I am dying of fear!

CANTARELLI  
Let us not delay.

MERGY, *aside*  
What torture!

COMMINGE, *watching Mergy*  
He's speaking softly.

MARGUERITE, *to Isabelle*  
Count on me.

CANTARELLI  
Let's go, let's go!

MARGUERITE  
Let us follow the King.

CHORUS  
Let us go, let us go!  
Here is the King!

*(Ensemble.)*

MERGY

Ah ! Je ne respire qu'à peine  
Cachons le trouble de mon cœur ;  
L'amour à son destin m'enchaîne  
Pour moi sans elle hélas  
point de bonheur.

COMMINGE

Oui, dans leurs yeux je vois la gêne  
Que veut ce jeune ambassadeur ?  
Oui, je vois le regard de la Reine  
Sur lui tomber avec faveur.

CANTARELLI

Hé ! sur ma foi je vois la Reine  
Chercher des yeux l'ambassadeur ;  
Pour être hélas souveraine  
On n'a pas moins un tendre cœur.

MARGUERITE

Ah ! de tous deux je vois la peine ;  
L'amour fait battre leur cœur ;  
Oui, tâchons, compatissante Reine,  
Tâchons de faire leur bonheur ;  
Ah, faisons leur bonheur,  
Oui, faisons leur bonheur !

*(Together.)*

MERGY

Ah, I can barely breathe!  
Let me conceal the turmoil in my heart;  
Love binds me to her destiny,  
For me, without her, alas,  
there is no happiness.

COMMINGE

Yes, in their eyes I see they are troubled;  
What does this young ambassador want?  
Yes, I see the Queen's gaze  
Fall favourably on him.

CANTARELLI

Ha! On my faith, I see the Queen's eyes  
Turning towards the ambassador;  
Though a sovereign, alas,  
She nevertheless has a tender heart.

MARGUERITE

Ah, I see that couple's distress;  
Love beats in their hearts;  
Yes, let me be a compassionate queen  
And try to make them happy;  
Ah, let me make them happy,  
Yes, make them happy!

ISABELLE

Ah ! de Mergy je vois la peine  
Vers lui, hélas vole mon cœur ;  
L'amour à lui m'enchaîne  
Pour moi plus de bonheur.

*(Sortie de la reine ; tout le monde la suit, hors Mergy, qui accompagne des yeux Isabelle, et s'arrête à la porte du fond. Le rideau baisse.)*

ISABELLE

Ah, I see Mergy's suffering!  
To him, alas, my heart flies;  
Love binds me to him,  
For me there is no more happiness.

*(Exit the Queen; everyone follows her except Mergy, who looks longingly after Isabelle, and stops at the rear door. Curtain.)*

## Acte deuxième

*Salle du Louvre, au rez-de-chaussée. Dans le fond, une grande porte qui, lorsqu'elle est ouverte, laisse voir deux gardes sur les premières marches d'un escalier massif. À droite, porte de l'appartement de Marguerite et d'Isabelle ; à gauche, pareille porte qui communique à d'autres pièces du palais. Du même côté, et au premier plan, un peu en face du spectateur, une autre petite porte en vitraux et à rideaux, qui ouvre sur un petit parterre dont on aperçoit les arbustes et les fleurs quand la porte s'ouvre.*

### Scène I

*Isabelle, seule, sortant de l'appartement à droite, allant entrouvrir la porte du fond avec inquiétude et comme attendant le retour de quelqu'un.*

(N° 6 : ENTRACTE ET AIR)

#### II ENTRACTE

ISABELLE

Jours de mon enfance,  
Ô jours d'innocence !  
Votre souvenance  
Est pour moi le bonheur.

Malgré la cour et malgré le roi,  
Mergy, je veux n'être qu'à toi !

Jours de mon enfance,  
Ô jours d'innocence!

## Act Two

*A hall on the ground floor of the Louvre. In the background, a large door which, when opened, reveals two Guards on the first steps of a massive oak staircase. To the left, the door to the apartments of Marguerite and Isabelle; to the left, an identical door leading to other rooms in the palace. On the same side, in the foreground, almost opposite the spectator, another small door, curtained and decorated with stained glass, which leads to a small garden with shrubs and flowers that are visible when the door opens.*

### Scene I

*Isabelle, alone, emerges from the right-hand apartment and goes to open the door at the back of the stage. She looks worried, as if waiting for someone to return.*

(No. 6 : ENTRACTE AND AIR)

#### ENTRACTE

ISABELLE

O days of my childhood,  
Days of innocence!  
Memories of you  
Are happiness to me.

In spite of the court and in spite of the King,  
Mergy, I want to be yours alone!

O days of my childhood,  
Days of innocence!

Votre souvenance  
Est pour moi le bonheur.

Oui, Marguerite en qui j'espère,  
Protège une pauvre étrangère ;  
Elle m'a dit en souriant :  
« Rassurez-vous, mon enfant. »  
Mergy, je veux n'être qu'à toi !

Ô Dieu du jeune âge  
Par un doux présage  
Soutiens mon courage,  
Inspire-moi,  
J'espère en toi.  
Protège-moi  
J'espère en toi.  
Rassure-toi pauvre Isabelle  
L'amitié te sera fidèle.

Ô Dieu du jeune âge  
Par un doux présage  
Soutiens mon courage,  
Inspire-moi,  
J'espère en toi.  
Protège-moi  
J'espère en toi.

Memories of you  
Are happiness to me.

Yes, Marguerite, in whom I place my hopes,  
Protects a poor foreign girl;  
She told me with a smile:  
'Put your mind at ease, my child.'  
Mergy, I want to be yours alone!

O God of Youth,  
With a good omen  
Sustain my courage,  
Inspire me,  
I hope in you.  
Protect me,  
I hope in you.  
Put your mind at ease, poor Isabelle,  
Friendship will be faithful to you.

O God of Youth,  
With a good omen  
Sustain my courage,  
Inspire me,  
I hope in you.  
Protect me,  
I hope in you.

Scène 2

*Isabelle, Marguerite*

(DIALOGUE)

12 MARGUERITE

Mauvaises nouvelles. J'ai dit au roi que vous demandiez du temps, que vous vouliez éprouver la constance de Comminge ; enfin j'ai fait tous mes petits mensonges le plus adroitement du monde ; peine perdue ! Le roi s'est fâché, j'ai pris de l'humeur, et je suis sortie en déclarant que je ne paraîtrais pas au bal.

ISABELLE

Je vous l'ai dit, madame, il y va de mes jours. Depuis que j'ai revu celui qui partagea mes premiers jeux, celui que j'aime avec tendresse, et que mon père appelait son fils...

MARGUERITE

Parlez bas ! et surtout laissons le désespoir. Il n'est bon à rien dans ce pays. La ruse, mon enfant !... Fiez-vous à la mienne.

ISABELLE

Eh quoi ! vous croyez donc qu'il existe un moyen ?

MARGUERITE

Un seul : votre fuite avec l'ami de votre enfance.

ISABELLE

Ciel !... moi, reste d'une famille dont je dois conserver l'honneur !... moi,

Scene 2

*Isabelle, Marguerite*

(DIALOGUE)

MARGUERITE

Bad news. I told the King that you asked for more time, that you wanted to test Comminge's constancy; at any rate, I told all my little lies as adroitly as could be; but it was all in vain! The King grew angry, I became indignant, and I left the room declaring that I would not appear at the ball.

ISABELLE

I have told you, Madame, my life is at stake. Since I have seen once more the man who was my first playmate, whom I love tenderly, and whom my father called his son ...

MARGUERITE

Keep your voice down! And above all renounce despair, which is useless in this country. Subterfuge, my child! Place your trust in mine.

ISABELLE

What's that? You believe a way can be found?

MARGUERITE

Just one way: you must elope with your childhood friend.

ISABELLE

Heavens! Should I, the only remaining member of a family whose honour

partir seule avec lui !... Je l'aime trop, madame !

MARGUERITE, *souriant*

Voilà une raison merveilleuse ! Je ne savais pas qu'il fallût détester les gens pour voyager avec eux... Et cependant j'approuve votre sagesse. Allons ! il faut donc que je vous marie secrètement, en dépit du Roi et de la jalousie du terrible Comminge ! Il faut que nous trouvions quelque chapelle bien obscure, bien retirée... Mais je n'y songe pas ! vous êtes une entêtée huguenote, et la vue d'une église vous ferait tomber en syncope.

ISABELLE, *vivement*

Moi !... Et qu'importent le temple ou le ministre à qui veut chérir et garder son serment ! Dieu nous entend partout !

MARGUERITE, *gaîment*

Oh ! comme l'amour nous rend tolérants ! On devrait bien charger le dieu malin de mettre d'accord Rome et Genève. J'ai bien réfléchi ; la conspiration s'arrange dans ma tête ; j'attends un conjuré que j'ai fait avertir.

CANTARELLI, *en dehors*

Allez ! Allez ! Trémoussez-vous toujours pour vous tenir en haleine.

MARGUERITE, *à Isabelle*

Tenez, l'entendez-vous ?

ISABELLE

Quoi ! cet Italien !

I must preserve, run off alone with him? I love him too much, Madame!

MARGUERITE, *smiling*

Now there's a wonderful reason! I didn't know one had to detest people in order to travel with them ... Nevertheless, I approve of your good sense. Well then! I must marry you in secret, despite the King and the jealousy of the dreaded Comminge! We have to find some unknown, secluded chapel ... But I'm forgetting! You are a stubborn Huguenot, and the sight of a church would make you faint.

ISABELLE, *vehemently*

Who, me? What does the nature of the temple or the minister matter to those who wish to love each other and be true to their vows? God hears us everywhere!

MARGUERITE, *merrily*

Oh, how tolerant love makes us! We ought to give Cupid the job of reconciling Rome and Geneva. I've thought it over carefully; the plot is taking shape in my mind; I await a conspirator whom I have summoned.

CANTARELLI, *offstage*

Come on now! Jig about the whole time to keep yourselves in shape.

MARGUERITE, *to Isabelle*

There he is, do you hear him?

ISABELLE

What? That Italian?

Scène 3

*Les mêmes, Cantarelli*

CANTARELLI, *à la cantonade*

C'est bon, je vous dis ; amusez-vous ; je vais vous annoncer à votre marraine.

MARGUERITE

Qu'est-ce donc ?

CANTARELLI

C'est la petite Nicette, que la mascarade fait sautiller avec son fiancé Giroton ; Sa Majesté leur a donné rendez-vous ?

MARGUERITE

Tout-à-l'heure. C'est maintenant vous seul que je veux recevoir.

CANTARELLI

Je suis à vos ordres, madame.

MARGUERITE

Écoutez, seigneur Cantarelli. Toute la cour parle de vos talents ; votre réputation est admirable : vous êtes l'intrigant le plus habile et je veux essayer votre diplomatie dans une intrigue d'amour. Mais avant d'aller plus loin, sachez qu'il vous est impossible de refuser et que je n'aurais qu'un mot à dire pour vous faire pendre sans délai.

CANTARELLI, *étonné*

Voilà une préface un peu lugubre pour entrer en matière de galanterie !

Scene 3

*The same, Cantarelli*

CANTARELLI, *to the assembled company*

That's fine, I tell you; enjoy yourselves. I'll announce you to your godmother.

MARGUERITE

Who is that?

CANTARELLI

It's little Nicette, whom the maskers are teaching to dance with her fiancé Giroton. Did Your Majesty give them an appointment?

MARGUERITE

Later. For the moment I wish to receive you alone.

CANTARELLI

I am at your service, Madame.

MARGUERITE

Listen, Signor Cantarelli. The whole court speaks of your talents; your reputation is an admirable one: you are the most skilful intriguer, and I wish to test your diplomacy in an amorous intrigue. But before we go any further, I must tell you that it is impossible for you to refuse and that I need say only a word for you to be hanged without delay.

CANTARELLI, *amazed*

Now there's a somewhat mournful preamble to amorous matters!

MARGUERITE, *tirant un papier de son corset*

Ah ! illustre virtuose ! Au lieu de soupirer des romances, vous transmettez au Duc de Guise une lettre du Pape, et vous faites la sottise d'ajouter en marge quelques lignes de votre main ?

CANTARELLI

Quelle calomnie scélérate !

MARGUERITE, *malicieusement*

Par malheur, mon beau cousin de Guise mène de front les affaires d'état avec des activités plus douces ; et un de mes pages a trouvé ce papier bénit sur une ottomane de la marquise de Sauve. (*pliant avec malice le billet et le remettant dans son corset*) Je puis en donner lecture au roi pour le divertir, ou bien en conférer avec M. le lieutenant-criminel... Mais je le garderai là, comme une relique, si vous obéissez à mes ordres suprêmes.

CANTARELLI, *se prosternant*

Je vous proteste, par tous le saints d'Italie...

MARGUERITE, *vivement*

Il suffit. Isabelle, parlez.

ISABELLE

Je n'oserai jamais.

MARGUERITE

Hâtez-vous ! Il le faut !

MARGUERITE, *taking a paper from her bodice*

Ah, illustrious virtuoso! Instead of crooning romances, you convey a letter from the Pope to the Duc de Guise, and you are foolish enough to add in the margin a few lines in your own hand?

CANTARELLI

What a wicked calumny!

MARGUERITE, *mischievously*

Unfortunately for you, my handsome cousin De Guise treats the affairs of state while simultaneously indulging in more agreeable activities; and one of my pages found this blessed piece of paper on an ottoman belonging to the Marquise de Sauve. (*knowingly folding up the note and putting it back in her bodice*) I can let the King read it for his entertainment, or else discuss it with the Lieutenant-Criminal ... But I shall keep it here, like a relic, if you obey my supreme orders.

CANTARELLI, *grovelling*

I swear to you, by all the saints of Italy ...

MARGUERITE, *brusquely*

That is enough. Isabelle, speak.

ISABELLE

I shall never dare.

MARGUERITE

Hurry up! You must!

CANTARELLI, *surpris*

Comment !

Il s'agit de mon élève innocente ?

(N<sup>o</sup> 7 : TRIO)

13 ISABELLE, à *Cantarelli*

Vous me disiez sans cesse :

Pourquoi fuir les amours ?

Il faut à la tendresse

Donner tous ses beaux jours.

CANTARELLI

Oui, tel est mon langage,

Et ma morale est sage.

MARGUERITE

C'est un fort doux langage

Et sa maxime est sage.

(Ensemble.)

ISABELLE, à *Cantarelli*

Vous me disiez sans cesse :

Pourquoi fuir les amours ?

Il faut à la tendresse

Donner tous ses beaux jours.

CANTARELLI, *surprised*

What?

Does this concern my innocent pupil?

(No. 7 : TRIO)

ISABELLE, to *Cantarelli*

You told me constantly:

Why fly from love?

One must devote all one's best years

To tender affection.

CANTARELLI

Yes, those are my words,

And my morality is wise.

MARGUERITE

They are very sweet words,

And their maxim is wise.

(Together.)

ISABELLE, to *Cantarelli*

You told me constantly:

Why fly from love?

One must devote all one's best years

To tender affection.

CANTARELLI

Je vous disais sans cesse  
Pourquoi fuir les amours ?  
Il faut à la tendresse  
Donner tous ses beaux jours.

MARGUERITE

Vous lui disiez sans cette  
Pourquoi fuir les amours ?  
Il faut à la tendresse  
Donner tous ses beaux jours.

CANTARELLI

Eh bien, eh bien, charmante enfant ?

ISABELLE, *timidement*

Eh bien ?... Soyez content.

MARGUERITE, *à Cantarelli*

Son cœur était déjà docile.  
Votre peine était inutile.

CANTARELLI

Ah ! je suis charmé de cela ;  
Il faut toujours en venir là.

MARGUERITE

Ah ! Vous êtes charmé de cela !

CANTARELLI

I told you constantly:  
Why fly from love?  
One must devote all one's best years  
To tender affection.

MARGUERITE

You told her constantly:  
Why fly from love?  
One must devote all one's best years  
To tender affection.

CANTARELLI

Well then, charming child?

ISABELLE, *timidly*

Well then? You may be content.

MARGUERITE, *to Cantarelli*

Her heart was already docile.  
Your pains were superfluous.

CANTARELLI

Ah, I am delighted to hear it;  
That is how things must always end.

MARGUERITE

Ah, you are delighted to hear it!

CANTARELLI

Il faut toujours en venir là.

*(Ensemble.)*

ISABELLE

Oui l'amour pour la vie  
Règnera dans mon cœur ;  
Aimer, être chérie  
Ah ! voilà le bonheur.

CANTARELLI

Oui l'amour pour la vie  
Règnera dans son cœur ;  
Aimer, être chérie  
Ah ! voilà le bonheur.

MARGUERITE

Oui l'amour pour la vie  
Règnera dans son cœur ;  
Aimer, être chérie  
Ah ! voilà le bonheur.

CANTARELLI, *content, à Isabelle*

J'avais deviné votre cœur ;  
Comminge il est toujours vainqueur !

ISABELLE, *vivement*

Comminge ! ô ciel ! ah !

CANTARELLI

That is how things must always end.

*(Together.)*

ISABELLE

Yes, love will reign in my heart  
All my life long;  
To love, to be cherished,  
Ah, that is happiness!

CANTARELLI

Yes, love will reign in her heart  
All her life long;  
To love, to be cherished,  
Ah, that is happiness!

MARGUERITE

Yes, love will reign in her heart  
All her life long;  
To love, to be cherished,  
Ah, that is happiness!

CANTARELLI, *pleased, to Isabelle*

I had guessed how your heart felt;  
Comminge is always victorious!

ISABELLE, *vehemently*

Comminge! Oh heavens!

Quelle erreur !

MARGUERITE, à *Cantarelli*

C'est une erreur !

CANTARELLI, *surpris*

C'est une erreur ?

ISABELLE

Non, ce n'est pas lui que j'aime.

CANTARELLI

Ô ciel ! ma surprise est extrême !

MARGUERITE

Ce n'est pas lui.

CANTARELLI

Que dites-vous ?

ISABELLE

Plutôt mourir !

CANTARELLI

Expliquons-nous.

(à part) Ah ! la frayeur ! elle me commence.

MARGUERITE

C'est Mergy qui depuis l'enfance...

How mistaken you are!

MARGUERITE, to *Cantarelli*

You are mistaken!

CANTARELLI, *surprised*

I am mistaken?

ISABELLE

Yes, he is not the man I love.

CANTARELLI

Oh heavens! My surprise is extreme!

MARGUERITE

He is not the man.

CANTARELLI

What are you saying?

ISABELLE

I'd rather die!

CANTARELLI

Let us talk about it.

(aside) Ah, fear begins to grip me!

MARGUERITE

Ever since my childhood, it is Mergy ...

CANTARELLI  
L'ambassadeur ?

MARGUERITE  
Précisément.

CANTARELLI  
C'est lui qu'elle aime ?

MARGUERITE  
Éperdument.

CANTARELLI, *tremblant*  
Et pour un tel amour, de grâce,  
Que voulez donc que je fasse ?

MARGUERITE  
Il faut tromper Comminge !

CANTARELLI  
Moi !  
Je suis perdu ! je meurs d'effroi !

MARGUERITE  
Obéissez ! écoutez-moi.  
*(vite, à demi-voix)*  
À la fête, Isabelle  
Va se rendre avec vous.  
Prévenons avec zèle  
Les soupçons d'un jaloux ;

CANTARELLI  
The ambassador?

MARGUERITE  
Precisely.

CANTARELLI  
He is the man she loves?

MARGUERITE  
To distraction.

CANTARELLI, *trembling*  
And for that love, pray tell me,  
What would you have me do?

MARGUERITE  
You must deceive Comminge!

CANTARELLI  
I!  
I am lost! I am dying of fright!

MARGUERITE  
Obey! Listen to me.  
*(quickly, in a low voice)*  
Isabelle will go  
To the ball with you.  
Let us take care to avoid  
The jealous man's suspicions;

Sur un mot en colère  
Que m'a lancé le Roi,  
J'ai dit devant ma mère  
Que je restais chez moi.  
*(lui montrant la petite porte du parterre)*  
Il faut, pendant la danse,  
À cette porte-ci,  
M'amener en silence  
Notre tendre Mergy.  
En ces jours de folie  
Vous commandez à tout,  
Et votre seigneurie  
Peut se glisser partout.  
Ce soir la mascarade  
Peut encor vous servir ;  
Voilà votre ambassade,  
Et courez obéir.

CANTARELLI, *désolé*  
Ô Comminge terrible !  
C'en est fait, je suis mort !

ISABELLE  
Hélas ! soyez sensible !

CANTARELLI, *désolé*  
Ô Comminge terrible !

After an angry word  
The King said to me,  
I declared in front of my mother  
That I would stay in my rooms.  
*(showing him the little door to the garden)*  
During the dancing,  
You must silently bring  
Our tender Mergy  
To me at this door.  
During these days of folly  
You are in charge of everything,  
And Your Lordship  
Can slip in everywhere.  
This evening the masquerade  
Can serve your purpose;  
There is your mission,  
Now hasten to carry it out.

CANTARELLI, *desolate*  
Oh, the dreaded Comminge!  
I'm done for, I am a dead man!

ISABELLE  
Alas! Be tender-hearted!

CANTARELLI, *desolate*  
Oh, the dreaded Comminge!

ISABELLE

À votre cœur sensible  
J'abandonne mon sort.  
Hélas soyez sensible  
En vos mains je remets mon sort.

MARGUERITE

Vous m'avez entendu ?  
Tout est bien convenu ?

CANTARELLI

Oh ! trop bien entendu !

MARGUERITE

Tout est bien convenu ?

CANTARELLI

Tout est bien convenu !

*(Ensemble.)*

MARGUERITE

Il faut agir avec prudence  
À deux amants prêtons secours ;  
Hélas sans moi plus d'espérance ;  
Ayons pitié de leurs amours.

CANTARELLI

Confessons mes péchés

ISABELLE

To your tender heart  
I abandon my fate.  
Alas! Be tender-hearted!  
In your hands I place my fate.

MARGUERITE

Did you hear me?  
Is all agreed?

CANTARELLI

Oh, I heard all too well!

MARGUERITE

Is all agreed?

CANTARELLI

All is agreed!

*(Together.)*

MARGUERITE

We must act with prudence.  
Let me lend my aid to two lovers;  
Alas, without me no hope is left;  
Let me take pity on their love.

CANTARELLI

Let me confess my sins

Et faisons pénitence,  
Il faut donc trépasser  
Au printemps de mes jours.  
Ô grand Saint mon patron  
Montre-moi ta puissance  
Et viens à mon secours.

ISABELLE

Il faut agir avec prudence  
À deux amants prêtez secours  
Hélas sans vous plus d'espérance  
Ayez pitié de leurs amours.

CANTARELLI, *désolé*

Ô Comminge terrible !

MARGUERITE ET ISABELLE

À nos vœux hélas soyez sensible,  
Venez à notre secours. Etc.  
(*Marguerite et Isabelle rentrent chez elles.*)

#### Scène 4

*Cantarelli, seul et consterné*

(*DIALOGUE*)

14 CANTARELLI

Je sens les gouttes d'eau glacée qui se promènent sur mon visage. Ah !  
quand je vais me retrouver face à face avec cette peste de... Comminge !...

And do penitence:  
For I must pass away  
In the springtime of my life.  
O my great patron saint,  
Show me thy power  
And come to my aid.

ISABELLE

We must act with prudence.  
Lend your aid to two lovers;  
Alas, without you no hope is left;  
Pray take pity on their love.

CANTARELLI, *desolate*

Oh, the dreaded Comminge!

MARGUERITE AND ISABELLE

Alas! Be tender-hearted to our prayers,  
Come to our aid, *etc.*  
(*Exeunt Marguerite and Isabelle to their apartments.*)

#### Scene 4

*Cantarelli, alone, in consternation*

(*DIALOGUE*)

CANTARELLI

I can feel the cold sweat running down my face. Ah, when I find myself  
face to face with that plague of a ... Comminge!

Scène 5

*Cantarelli, Comminge*

COMMINGE, *fronçant le sourcil*  
Te voilà ?

CANTARELLI  
Oh c'est toi ! C'est moi, ton camarade chéri !

COMMINGE  
Tais-toi ! Un soupçon me tourmente ; pas une figure qui ne me déplaît aujourd'hui !... et je ne sais pas si toi-même...

CANTARELLI  
Moi ?

COMMINGE  
Oui ! Tu as déjeuné avec ce cavalier de la Navarre, le baron de Mergy, et tu dois savoir ce qui l'attire ici ?

CANTARELLI, *à part, et chancelant*  
*Ma ! Per Dio !*

COMMINGE  
Écoute ! J'étais chez la reine-mère ; on a annoncé ce jeune ambassadeur. « Qu'il entre, a dit le roi, mais il n'aura qu'une seule audience. » Et Catherine, avec son sourire diabolique, a tout de suite ajouté : « Sans doute, qu'il reparte ; nous avons assez de galants cavaliers à notre cour ; les soupirants du Béarn sont inutiles ici. » Et, soit par hasard, soit à

Scene 5

*Cantarelli, Comminge*

COMMINGE, *frowning*  
Is that you?

CANTARELLI  
Oh, it's you! It is I, your dear comrade!

COMMINGE  
Silence! A suspicion torments me; there's not a single face that pleases me today! ... And I don't know if even you ...

CANTARELLI  
Me?

COMMINGE  
Yes! You had lunch with that nobleman from Navarre, the Baron de Mergy, and you must know what brings him here.

CANTARELLI, *aside, staggering*  
*Ma! Per Dio!*

COMMINGE  
Listen! I was at the Queen Mother's; the young ambassador was announced. 'Let him come in,' said the King, 'but he will have only one audience.' And Catherine, with her diabolical smile, added at once: 'Most certainly, let him be on his way; we have enough gallant gentlemen at our court; suitors from Béarn are of no use here.' And, either by accident or

dessein, son œil perçant s'est dirigé vers moi.

CANTARELLI, *à part*

Cette femme est une sorcière en fait d'amourettes !

COMMINGE

Aussitôt, cette hôtellerie d'Étampes m'est revenue dans l'esprit ; l'embarras de ces dames, le trouble de Mergy... Il est du même pays qu'Isabelle !... il peut l'avoir connue !... (*saisissant le bras de Cantarelli*) Ah ! s'il était vrai ! si je découvrais quelque ruse autour de moi !... toute la cour, mort-dieu ! viendrait au bout de ma rapière !

CANTARELLI, *à part*

Qu'est-ce que vous voulez faire avec un chrétien pareil ?...

COMMINGE

Que dis-tu ?

CANTARELLI

Doucement !... (*doucereusement*) Mon tendre ami, tu es fou... toi, des rivaux !... Mais je suis humilié de ta modestie ! tu me fais de la peine !... Il s'agit bien d'Isabelle, ma foi ! (*en confidence*) La reine de Navarre ne serait pas de cet avis.

COMMINGE

Qu'est-ce à dire ?

CANTARELLI

Te souvient-il pas du séjour dernier que fit Marguerite en Gascogne ?...

by design, her piercing gaze was fixed on me.

CANTARELLI, *aside*

That woman is a sorceress when it comes to love affairs!

COMMINGE

All at once, that hostelry in Étampes sprang to my mind again; the ladies' embarrassment, Mergy's turmoil ... He comes from the same province as Isabelle! ... Perhaps he knew her! (*seizing Cantarelli's arm*) Ah! If it were true! If I were to discover some subterfuge! God's wounds, the whole court would be skewered on the tip of my rapier!

CANTARELLI, *aside*

What can you do with someone like that?

COMMINGE

What did you say?

CANTARELLI

Gently does it! ... (*suavely*) My dear friend, you are mad ... as if you could have rivals! Still, I am humbled by your modesty; I feel sorry for you! So it's about Isabelle, eh? (*in a confidential tone*) The Queen of Navarre wouldn't take that view.

COMMINGE

What do you mean?

CANTARELLI

Do you remember the last time Marguerite went to stay in Gascony? That

c'est là que le tendre Mergy, séduit, enivré par le rang et la coquetterie de la princesse...

COMMINGE

Quoi ! aurait-il osé ?...

CANTARELLI

Oui, il a osé, et je crois même qu'il a bien fait. Apprends donc un secret dont je suis confident. Tu vois comme je te suis fidèle !...

COMMINGE

Oh ! tu m'impaticentes !

CANTARELLI

Attends !... ce soir, la compatissante Marguerite se débarrasse d'Isabelle en l'envoyant au bal, et elle reste ici pour y recevoir le jeune fou qu'elle a ensorcelé.

COMMINGE, *gaîment*

Est-il possible !

CANTARELLI

Oui ! Et c'est moi qui suis chargé de l'introduire par la petite porte, là.

COMMINGE, *désignant la porte*

Par-là.

was when the sensitive Mergy, seduced and intoxicated by the princess's rank and her flirtatious behaviour ...

COMMINGE

What? Could he have dared ...?

CANTARELLI

Yes, he dared, and indeed I think he succeeded. Let me tell a secret I'm party to. You see how loyal I am to you ...

COMMINGE

Oh, you're making me impatient!

CANTARELLI

Just wait! This evening, the compassionate Marguerite will get rid of Isabelle by sending her to the ball, and will wait here to receive the young hothead she has bewitched.

COMMINGE, *cheerfully*

Can it be possible?

CANTARELLI

Yes! And I've been given the job of letting him in by the little door over there.

COMMINGE, *pointing to the door*

That one?

CANTARELLI  
Précisément.

COMMINGE, *riant*  
Oh ! mais tout s'explique, alors !

CANTARELLI, *de même*  
Tu vois bien !

COMMINGE  
Le propos de Catherine...

CANTARELLI  
Sur les galants de la Navarre...

COMMINGE  
C'était pour sa fille !

CANTARELLI  
C'est amusant, pas vrai ?

COMMINGE  
Oui, pardieu !

CANTARELLI  
Et le pauvre roi de Navarre !

COMMINGE  
Qui l'envoie pour ambassadeur !...

CANTARELLI  
Exactly.

COMMINGE, *laughing*  
Oh, that explains everything, then!

CANTARELLI, *joining in the laughter*  
You see!

COMMINGE  
Catherine's words ...

CANTARELLI  
... about the gallants of Navarre ...

COMMINGE  
... referred to her daughter!

CANTARELLI  
Amusing, isn't it?

COMMINGE  
Yes, by Jove!

CANTARELLI  
And the poor King of Navarre ...

COMMINGE  
... who sent him here as ambassador!

CANTARELLI

Justement !

COMMINGE

C'est toujours ainsi !

CANTARELLI

Toujours !

*(Ils rient tous deux aux éclats.)*

COMMINGE

Voici ta mascarade, et je vais  
chercher Isabelle.

*(Il entre chez la Reine.)*

CANTARELLI, *à part*

Eh ! va !... À chaque pas je m'enfonce  
un peu plus !

CANTARELLI

Just what he wanted!

COMMINGE

That's always the way of it!

CANTARELLI

Always!

*(Both men laugh uproariously.)*

COMMINGE

Ah, here's your masquerade. I'll go  
and fetch Isabelle.

*(He goes into the Queen's apartments.)*

CANTARELLI, *aside*

Oh my goodness! With each step I take,  
I get in deeper and deeper!

CD II

Scène 6

*Cantarelli, masques de toute espèce ; Girot, qu'on a habillé grotesquement, et qu'on fait sauter par force ; Nicette, tenue et tourmentée par les masques.*

(N<sup>o</sup> 8 : MASCARADE)

OI MASQUES

Ah ! Quel plaisir dans ce jour de folie !  
La mascarade est vraiment fort jolie !  
Honneur au grand Cantarelli ;  
Le Roi sera content de lui.

(*Ensemble.*)

ERMITES

Venez à nous gentes fillettes,  
Confessez-nous tous vos chagrins ;  
Oui nous serons pour vos amourettes  
Toujours discrets, toujours humains.

ASTROLOGUES

Désirez-vous dans les planètes  
Voir votre sort pauvres humains ?  
Oui consultez mes notes secrètes  
Voici le livre du destin !

Scene 6

*Cantarelli, maskers of all descriptions; Girot, who has been dressed in a grotesque costume and is being forced to jump in the air; Nicette, held fast and tormented by the maskers*

(NO. 8 : MASQUERADE)

MASKERS

Ah, what pleasure on this day of folly!  
The masquerade is really very fine!  
Honour to the great Cantarelli;  
The King will be pleased with him.

(*Together.*)

HERMITS

Come to us, pretty girls,  
Confess all your amorous woes to us;  
Yes, for your little affairs, we will be  
Always discreet, always understanding.

ASTROLOGERS

Do you wish to see your fate  
In the planets, poor humans?  
Yes, consult my secret notes:  
Here is the Book of Destiny!

MASQUES

Ah ! Quel plaisir dans ce jour de folie !  
La mascarade est vraiment fort jolie !  
Honneur au grand Cantarelli ;  
Le Roi sera content de lui.

JEUNES FILLES

Non ! non ! Messieurs votre science  
Ne peut tenter notre désir ;  
Nous savons trop la pénitence  
Qu'à l'ermitage il faut subir.

MASQUES

Ah ! Quel plaisir dans ce jour de folie !  
La mascarade est vraiment fort jolie !  
Honneur au grand Cantarelli ;  
Le Roi sera content de lui.

NICETTE, *courant à Cantarelli*

Ah ! monsieur, de grâce !  
Faites-les finir !  
Ah ! que je suis lasse  
De tant de plaisir !  
Messieurs vos ermites  
Sont des hypocrites,  
Et vos Arlequins  
Sont de vrais lutins ;  
Vos Pierrots, vos Gilles,  
Font les imbéciles,

MASKERS

Ah, what pleasure on this day of folly!  
The masquerade is really very fine!  
Honour to the great Cantarelli;  
The King will be pleased with him.

GIRLS

No, no, good sirs, your learning  
Cannot tempt us;  
We know all too well the penitence  
That one must undergo in the hermitage.

MASKERS

Ah, what pleasure on this day of folly!  
The masquerade is really very fine!  
Honour to the great Cantarelli;  
The King will be pleased with him.

NICETTE, *running to Cantarelli*

Ah, sir, I beg you!  
Make them stop!  
Ah, how weary I am  
Of so much pleasure!  
Gentlemen, your hermits  
Are hypocrites,  
And your Harlequins  
Are real imps;  
Your Pierrots, your Gilles,  
Play the fool,

Mais je vois, tout bas,  
Qu'ils ne le sont pas.  
Le sorcier m'assure  
Pour bonne aventure  
Que monsieur Girot  
Ne sera qu'un sot.  
Par-là l'un me tire,  
L'autre par là-bas ;  
Et chacun de rire  
De mon embarras...  
Ah ! monsieur, de grâce !  
Faites-les finir !  
Ah ! que je suis lasse  
De tant de plaisir !

GIROT, à *Cantarelli*  
Pardon pour son impertinence ;  
Je rougis de son ignorance.

CANTARELLI, *tristement*, à *Nicette*  
Reposez-vous, ma chère enfant...  
Et j'en voudrais bien faire autant !

MASQUES  
Ah quel plaisir dans ce jour de folie, etc.

But I can see that, deep down,  
They're not fools at all.  
The wizard assures me,  
When he tells my fortune,  
That Monsieur Girot  
Will be no more than a fool.  
One pulls me this way,  
One that way;  
And each of them laughs  
At my confusion ...  
Ah, sir, I beg you!  
Make them stop!  
Ah, how weary I am  
Of so much pleasure!

GIROT, to *Cantarelli*  
Pardon her impertinence;  
I blush at her ignorance.

CANTARELLI, *sadly*, to *Nicette*  
Rest now, dear child ...  
I wish I could do the same!

MASKERS  
Ah, what pleasure on this day of folly, etc.

Scène 7

*Les mêmes, Marguerite, Comminge, Isabelle*

MARGUERITE, à *Cantarelli*

Merci de la galanterie.

Vous faites passer devant moi

Cette mascarade jolie

Qui s'en va divertir le roi.

CANTARELLI, *soupirant*

Vous voyez mon zèle extrême !

MARGUERITE, à *demi-voix*

Mais soyez donc gai vous-même !

CANTARELLI, *bas, désignant Comminge*

Ce pauvre ami me fait souffrir !

MARGUERITE, *bas*

Allez, songez à m'obéir.

(à *Girot qui la salue*)

Monsieur Girot, suivez la fête ;

Ici je garderai Nicette.

MASQUES

Allons, partons, honneur au grand Cantarelli.

Ah quel plaisir dans ce jour de folie, etc.

*(Ils vont pour sortir, Comminge, Isabelle et Cantarelli à leur tête, quand la*

Scene 7

*The same, Marguerite, Comminge, Isabelle*

MARGUERITE, to *Cantarelli*

Thank you for your gallantry.

You have shown me

This elegant masquerade

Which is on its way to entertain the King.

CANTARELLI, *sighing*

You see my great zeal!

MARGUERITE, *in a lower tone*

But be jolly yourself!

CANTARELLI, *softly, indicating Comminge*

That wretched fellow is making me suffer!

MARGUERITE, *softly*

Come now, make sure you obey me.

(to *Girot, who bows to her*)

Monsieur Girot, go along with the revellers;

I shall keep Nicette here.

MASKERS

Come, let's be off: honour to the great Cantarelli!

Ah, what pleasure on this day of folly, etc.

*(They are on the point of leaving, headed by Comminge, Isabelle and*

*grande porte du fond s'ouvre, et l'on voit Mergy descendre l'escalier, précédé de deux officiers des cérémonies : on s'arrête.)*

## Scène 8

*Les mêmes, Mergy, deux Officiers*

02 UN OFFICIER, *annonçant*

L'ambassadeur de Navarre !

*(La musique reprend.)*

MERGY, *à la reine*

Le roi, madame, a commis à mon zèle  
Le soin flatteur de venir en ces lieux  
Pour y chercher la comtesse Isabelle  
Qui, dans l'instant,  
doit paraître à ses yeux.

*(Ensemble général, à demi-voix.)*

TOUS, *sauf Isabelle et Mergy*

Quelle démarche solennelle  
Et qui doit nous surprendre tous !  
Pourquoi veut-il voir Isabelle ?  
Et pourquoi donc ce rendez-vous ?

ISABELLE, *à part*

Quelle démarche solennelle  
Et qui doit nous surprendre tous !

*Cantarelli, when the large door at the back opens, and Mergy is seen coming down the stairs, preceded by two ceremonial officers: the party halts.)*

## Scene 8

*The same, Mergy, two Officers*

AN OFFICER, *proclaiming*

The Ambassador of Navarre!

*(The music begins again.)*

MERGY, *to the Queen*

The King, Madame, has entrusted to my zeal  
The flattering duty of coming here  
To fetch Countess Isabelle,  
Who is summoned to appear before him  
at once.

*(Ensemble, sung softly.)*

ALL, *except Isabelle and Mergy*

What a solemn summons,  
Which must surprise us all!  
Why does he wish to see Isabelle?  
And what can this appointment mean?

ISABELLE, *aside*

What a solemn summons,  
Which must surprise us all!

Hélas ! je sens crainte nouvelle ;  
Ah ! pourquoi donc ce rendez-vous ?

MERGY, *à part, regardant Comminge*  
Eh quoi ! toujours, toujours près d'elle !  
De son bonheur je suis jaloux.  
Mais cependant mon Isabelle  
Tourne vers moi ses yeux si doux !

MARGUERITE, *à Mergy*  
Contentez mon impatience ;  
Racontez-moi votre audience.

MERGY  
De la part du Roi, mon maître,  
Et remplissant mon devoir,  
Sans détour j'ai fait connaître  
Son désir  
de vous revoir.  
J'ai dit, messenger fidèle,  
Que dans sa modeste cour,  
Et de vous, et d'Isabelle  
Il demande le retour.

COMMINGE, *à part*  
Isabelle !... téméraire !...

MARGUERITE, *à Mergy*  
Et qu'a répondu mon frère ?

Alas! I feel a new fear;  
Ah, what can this appointment mean?

MERGY, *aside, looking at Comminge*  
What, will he always be beside her?  
I am jealous of his good fortune.  
Yet my Isabelle  
Turns her gentle eyes on me!

MARGUERITE, *to Mergy*  
Satisfy my impatience;  
Tell me of your audience.

MERGY  
On behalf of the King, my master,  
And in execution of my duty,  
I informed His Majesty forthwith  
Of your royal husband's desire  
to see you again.  
As faithful messenger I told him  
That he requests the return  
Of both yourself and Isabelle  
To his modest court.

COMMINGE, *aside*  
Isabelle! How dare he!

MARGUERITE, *to Mergy*  
And what did my brother reply?

MERGY

« Allez dire à votre maître  
Que je l'attends à ma cour ;  
Alors je rendrai peut-être  
Marguerite à son amour ;  
Mais pour la jeune Isabelle,  
Allez lui donner la main ;  
Devant vous et devant elle  
J'ordonnerai de son destin. »

MARGUERITE, à *Cantarelli*

Plus que jamais je vous rappelle  
Ce que bientôt j'attends de vous  
Soyez prudent, soyez fidèle,  
Sur le traité fait entre nous.

*(Reprise de l'ensemble.)*

ISABELLE

Quelle démarche solennelle ! etc.

MERGY

Eh quoi ! toujours, toujours près d'elle ! etc.

TOUS LES AUTRES

Quelle démarche solennelle ! etc.

MASQUES, *en sortant*

Allons, partons, honneur au grand Cantarelli.

MERGY

'Go tell your master  
That I await him at my court;  
Then, perhaps, I shall restore  
Marguerite to his love;  
But as for young Isabelle,  
Go and take her by the hand;  
In her presence and yours  
I shall decree her destiny.'

MARGUERITE, to *Cantarelli*

More than ever now, I remind you  
Of what I expect of you soon!  
Be prudent, be faithful  
To the agreement between us.

*(Reprise of the ensemble.)*

ISABELLE

What a solemn summons, etc.

MERGY

What, will he always be beside her, etc.

ALL THE OTHERS

What a solemn summons, etc.

MASKERS, *as they leave*

Come, let's be off: honour to the great Cantarelli!

Ah quel plaisir dans ce jour de folie, etc.

*(Mergy offre respectueusement la main à Isabelle ; Comminge se saisit de l'autre. Tous trois montent ainsi le grand escalier, suivis de Cantarelli, de Girot et de la mascarade : les portes se referment.)*

### Scène 9

*Marguerite, dans un fauteuil, pensive et agitée ; Nicette, dans le fond*

*(DIALOGUE)*

03 MARGUERITE

Le Roi les mander ensemble ! Oh ! il y a ici quelque tour infernal !

NICETTE, *à part*

Ma marraine, selon vos ordres et depuis une heure...

MARGUERITE, *la voyant, et toujours préoccupée*

Oh ! c'est toi, Nicette ?... Ah oui, je sais... ta dot... je m'en souviens.

NICETTE

Quand vous voudrez, avec plaisir. M. Girot, qui a beaucoup de vanité, vous supplie avec moi d'assister à la cérémonie.

MARGUERITE

De votre mariage ? pourquoi non ?

Ah, what pleasure on this day of folly, etc.

*(Mergy respectfully offers Isabelle his hand; Comminge grasps the other one. In this way all three go up the grand staircase, followed by Cantarelli, Girot and the Masquerade; the doors close.)*

### Scene 9

*Marguerite, seated in an armchair, pensive and agitated; Nicette, in the background*

*(DIALOGUE)*

MARGUERITE

The King has summoned them together! Oh, there is some infernal trickery here!

NICETTE, *aside*

My godmother, as you commanded, for an hour now ...

MARGUERITE, *noticing her, but still preoccupied*

Oh, is that you, Nicette? ... Ah yes, I know, your dowry; I remember now.

NICETTE

Whenever you wish, with pleasure. Monsieur Girot, who is very vain, begs you to attend the ceremony, as I do too.

MARGUERITE

Your wedding? Why not?

C'est pour demain, je crois ?

NICETTE

Oui, à six heures du soir. Oh cela ne vous gênera pas, vous passerez la rivière avec la fraîcheur.

MARGUERITE, *l'écoutant mieux*

Comment ?... À quelle église vous mariez-vous donc ?

NICETTE

Sur nos terres, madame ; à la chapelle du Pré aux clercs.

MARGUERITE, *vivement*

Ah ! c'est le ciel qui me l'envoie !

NICETTE

Vous viendrez ?

MARGUERITE

Je te le promets ; et mon chapelain me suivra.

NICETTE

Votre chapelain ?

MARGUERITE

Sans doute ; je veux qu'il marie ma filleule.

NICETTE

Est-il possible !

It is tomorrow, I believe?

NICETTE

Yes, at six in the evening. Oh, that won't inconvenience you; you'll be crossing the river when it's cool.

MARGUERITE, *listening more carefully*

What? So where is the church where you're getting married?

NICETTE

On our own land, Madame; at the chapel of the Pré aux clercs.

MARGUERITE, *excitedly*

Ah, this is a godsend!

NICETTE

Then you'll come?

MARGUERITE

I promise; and my chaplain will follow me.

NICETTE

Your chaplain?

MARGUERITE

Absolutely; I want him to marry my goddaughter.

NICETTE

What, is it possible?

MARGUERITE, *vivement*

Écoute, écoute bien...

*(La porte du fond s'ouvre.)*

Ciel ! on revient déjà ! Va m'attendre !

*(Nicette sort.)*

### Scène 10

*Marquerite, Comminge*

COMMINGE, *vivement*

Madame, je suis dans l'ivresse ! au comble de la joie !... et le Roi m'ordonne de venir vous annoncer mon bonheur.

MARGUERITE.

Expliquez-vous.

COMMINGE

À peine étions-nous près du roi qu'il a pris la main d'Isabelle et l'a placée dans la mienne, et, s'adressant à M. de Mergy : « Monsieur l'ambassadeur, a-t-il dit, cette jeune comtesse ne quittera pas notre cour pour aller choisir un époux si loin de nous ; je la donne au marquis de Comminge. Allez, portez ma réponse au Roi votre maître ; votre mission est terminée. »

MARGUERITE

Qu'entends-je !... quoi !... si peu d'égards pour un envoyé du Roi, mon époux ! et ordonner si brusquement son départ !

MARGUERITE, *excitedly*

Listen, listen carefully ...

*(The door at the back opens.)*

Heavens! They're coming back already! Go and wait for me!

*(Exit Nicette.)*

### Scene 10

*Marquerite, Comminge*

COMMINGE, *in great excitement*

Madame, I am in raptures, overjoyed! And the King has commanded me to come and tell you of my happiness.

MARGUERITE.

Explain yourself.

COMMINGE

No sooner were we in the King's presence than he took Isabelle's hand and placed it in mine. Then, addressing Monsieur de Mergy, he said: 'My Lord Ambassador, this young countess will not leave our court to choose a husband so far from us; I grant her hand to the Marquis de Comminge. You may therefore go to give my answer to the King your master; your mission is over.'

MARGUERITE

What do I hear? What, to show so little respect for an envoy from the King, my husband! And to order his departure so abruptly!

COMMINGE, *à part, et souriant*

Ah ! voilà ce qui la fâche.

MARGUERITE

Et M. de Mergy est sans doute sorti sur-le-champ ?

COMMINGE

Oui, madame ; mais peut-être...

MARGUERITE, *vivement, à part*

Ah ! ceci change tout ! Il ne pourra venir !

COMMINGE, *à part et riant*

Elle se désole.

MARGUERITE, *à part*

Cantarelli n'osera jamais me l'amener !

COMMINGE, *en courtisan*

Madame, je vois que le renvoi de M. de Mergy vous étonne et vous blesse !

MARGUERITE

Moi ?... et que m'importe ? rien ne peut m'étonner ; la reine de Navarre est résignée à tout. Adieu, monsieur de Comminge ; retournez au bal ; le bonheur vous y rappelle ; je reste seule, moi ; je suis en disgrâce ; je vais lire, écrire, rêver... que sais-je ?... j'aime parfois la solitude. Adieu !  
(*Elle sort.*)

COMMINGE, *aside, smiling*

Ah, that's annoyed her!

MARGUERITE

And I suppose Monsieur de Mergy took his leave at once?

COMMINGE

Yes, Madame; but perhaps ...

MARGUERITE, *sharply, aside*

Ah, this changes everything! He won't be able to come!

COMMINGE, *aside, laughing*

She's desolate.

MARGUERITE, *aside*

Cantarelli will never dare bring him to me!

COMMINGE, *playing the courtier*

Madame, I see that Monsieur de Mergy's dismissal astonishes and wounds you!

MARGUERITE

Me? What does it matter to me? Nothing can astonish me; the Queen of Navarre is resigned to everything. Farewell, Monsieur de Comminge; return to the ball; happiness calls you back there. I shall remain alone here; I am in disgrace; I shall read, write, dream - what do I know? Sometimes I enjoy solitude. Farewell!  
(*Exit.*)

Scène II

*Comminge, seul, et riant*

Oh ! la rusée coquette ! (*contre faisant la reine*) « Je me résigne ! je ne hais pas la solitude !... » (*riant*) Eh bien ! sur mon honneur, je m'intéresse à Mergy, depuis que je sais qu'il est épris de la reine. Oui, je le trouve aimable et gentil cavalier, je lui offrirai mes services, et si je puis prolonger son séjour à Paris... (*On entend frapper à la petite porte du parterre.*) Pardieu, il serait assez plaisant qu'en parlant de lui !... (*On frappe encore.*) Que diable ! Et quoique je ne sois pas censé être dans la confidence, ouvrons-lui !

Scène I2

*Comminge, Mergy*

COMMINGE, *ouvrant doucement*  
Entrez, entrez, monsieur.

MERGY, *très surpris*  
Que vois-je !...

COMMINGE, *refermant*  
Chut !... votre surprise est naturelle ; et vous ne vous attendiez guère à être reçu par moi.

MERGY  
Vous devez vous étonner aussi, monsieur ; mais vous saurez...

Scene II

*Comminge, alone, laughing*

Oh, the sly coquette! (*imitating the Queen*) 'I am resigned! I do not detest solitude!' (*laughing*) Well, well! On my honour, I take an interest in Mergy, now that I know he is smitten with the Queen. Yes, I find him a pleasant and courteous gentleman. I will offer him my services, and if I can prolong his stay in Paris ... (*A knock is heard on the little door leading to the garden.*) By Jove! It would be rather amusing if, just when I'm thinking about him ... (*More knocking.*) The deuce! And even though I am not supposed to be in on the secret, I'll open the door to him!

Scene I2

*Comminge, Mergy*

COMMINGE, *opening the door gently*  
Come in, come in, sir.

MERGY, *greatly surprised*  
What do I see?

COMMINGE, *closing the door*  
Shush! Your surprise is natural enough; and you were hardly expecting to be welcomed by me.

MERGY  
You must be astonished too, sir; but you will know why ...

COMMINGE

Eh ! mon Dieu ! je sais tout. Vous deviez arriver secrètement à cette porte ; j'étais là, et je vous l'ai ouverte.

MERGY

Il est vrai, je venais...

COMMINGE, *gaiement*

Il suffit, vous dis-je. Que diable ! C'est tout simple : la Reine vous protège, elle est compatissante, sensible... rien de mieux ; je suis trop amoureux moi-même pour trouver étonnant que vous le soyez aussi. Par malheur, vos amours demandent un peu plus de mystère que les miennes ; vous êtes obligé de cacher le véritable but de votre voyage à Paris...

MERGY, *à part*

Quel discours !...

COMMINGE

On refuse à la Navarre l'objet de vos vœux ; il faut repartir seul, et cet ordre du Roi vous contrarie beaucoup...

MERGY, *se contraignant à peine*

Monsieur, je ne saurais comprendre à quel dessein vous me tenez un tel langage ?

COMMINGE, *riant*

Oh ! vous faites le discret ! Me croyez-vous jaloux de voir un Béarnais venir rendre hommage à une belle de la cour de

COMMINGE

Oh, good Lord! I know everything. You were to come secretly to this door; I was here, and I opened it for you.

MERGY

It's true, I was coming ...

COMMINGE, *merrily*

That's enough, I tell you. The deuce! It's perfectly simple: the Queen protects you, she is compassionate, sensitive – what could be better? I'm too much in love myself to be amazed that you are too. Unfortunately, your affair requires more mystery than mine; you are obliged to conceal the real purpose of your journey to Paris ...

MERGY, *aside*

What is he talking about?

COMMINGE

The object of your love is refused permission to return to Navarre; you must depart alone, and this command of the King's annoys you a great deal ...

MERGY, *barely restraining himself*

Sir, I cannot understand why you are speaking to me in this way.

COMMINGE, *laughing*

Oh, you're being discreet about it! Do you think I'm jealous of a fellow who comes from Béarn to pay homage to a beauty at the court of France?

France ? Non, je suis trop heureux pour rien envier aux autres et je vous souhaite de tout mon cœur une chance favorable à vos tendres désirs.

MERGY, *éclatant*  
Ciel !...

COMMINGE, *surpris*  
Qu'est-ce donc ?

MERGY  
Ce ton de raillerie...

COMMINGE, *avec légèreté*  
De raillerie ?... quoi ! Parce que le sourire est sur mes lèvres, et que je traite gaiement un sujet qui n'a rien de mélancolique, vous penseriez, mon cher baron ?...

MERGY, *très vivement*  
Oui !... puisque vous savez le secret de mon cœur, et je ne saurais souffrir que mon malheur vous flatte, et devienne pour vous un sujet d'ironie.

COMMINGE, *très surpris*  
Perdez-vous la raison ?

MERGY  
Finissons !

COMMINGE  
Comment, finissons !

No, I'm too happy myself to envy anyone else, and I wish with all my heart that luck may favour your tender affections.

MERGY, *losing his temper*  
Oh heaven!

COMMINGE, *surprised*  
What is it?

MERGY  
That tone of mockery ...

COMMINGE, *lightly*  
Of mockery? Why? Because I have a smile on my lips, and I treat with gaiety a subject that has nothing melancholy about it, do you think so, my dear Baron?

MERGY, *with great intensity*  
Yes! Because you know the secret of my heart, and I cannot bear to have my misfortune flatter you and become a subject of irony for you.

COMMINGE, *greatly surprised*  
Are you losing your wits?

MERGY  
Let us finish this now!

COMMINGE  
Finish this? What do you mean?

MERGY

Si peu d'intelligence ! un champion tel que vous !

COMMINGE

Une provocation ?

MERGY

Oui ; je prends votre rôle.

COMMINGE, *vivement*

Je ne sais pas pourquoi le diable envoie toujours des fous sur mon chemin !

MERGY

Vous m'entendez, enfin ?

COMMINGE

Oh ! très bien, soyez tranquille !

MERGY

Ainsi donc ?...

COMMINGE

Demain.

MERGY

En quel lieu ?

COMMINGE

Pardieu ! au Pré aux clercs.

MERGY

So little intelligence! A champion such as yourself!

COMMINGE

Are you challenging me to a duel?

MERGY

Yes – I'm taking over your customary role.

COMMINGE, *with exasperation*

I don't know why the Devil always sets madmen in my path!

MERGY

Do you understand me at last?

COMMINGE

Oh, very well then, have it your way!

MERGY

And so?

COMMINGE

Tomorrow.

MERGY

Where?

COMMINGE

At the Pré aux clercs, of course!

MERGY

À quelle heure ?

COMMINGE

Sept heures du soir.

MERGY

Si tard ?

COMMINGE

Je viens de prendre le service du château ; et je n'en puis sortir que dans vingt-quatre heures ; ce n'est pas ma faute si vous choisissez mal votre jour.

MERGY

Il suffit !

### Scène 13

*Les mêmes, Cantarelli*

(N° 9 : *FINAL*)

04 ENSEMBLE, à *demi-voix*

Tout est dit : du silence !

À demain ! À demain !

À tous avec prudence

Cachons notre dessein ;

À demain ! à demain !

Tous deux sur le terrain

À demain ! À demain !

MERGY

At what time?

COMMINGE

Seven in the evening.

MERGY

So late?

COMMINGE

I have just come on duty at the castle, and I can't get off for twenty-four hours; it's not my fault if you choose the wrong day.

MERGY

That's enough!

### Scene 13

*The same, Cantarelli*

(No. 9 : *FINALE*)

COMMINGE AND MERGY, *softly*

All is said: now silence!

Till tomorrow! Till tomorrow!

Let us prudently conceal

Our intentions from everyone;

Till tomorrow! Till tomorrow,

When we meet on the duelling ground.

Till tomorrow! Till tomorrow!

CANTARELLI, *à part*  
Ah ! mon Dieu !  
Tous deux ici !

COMMINGE  
Eh bien ?

CANTARELLI  
Le bal est fini !

COMMINGE  
Comment ?

CANTARELLI  
Le Roi le veut ainsi ;  
C'est à cause d'Isabelle :  
Le Roi dansait avec elle  
Quand nous la voyons pâlir  
Et près de s'évanouir.

MERGY  
Oh Ciel !

COMMINGE  
Courons !

CANTARELLI  
Oh ! calme-toi !  
Elle arrive ; je la vois.

CANTARELLI, *entering; aside*  
Oh my God!  
Both of them here!

COMMINGE  
Well?

CANTARELLI  
The ball is over!

COMMINGE  
How can that be?

CANTARELLI  
The King wishes it so.  
It is on account of Isabelle:  
The King was dancing with her  
When we saw her grow pale  
And on the point of fainting.

MERGY  
Oh heavens!

COMMINGE  
Let us run there!

CANTARELLI  
Oh, calm down!  
She's coming here; I can see her.

Scène 14

*Les mêmes, Isabelle, Girot, Mascarade*

MASQUES

Laissons-la ! du silence !

À demain ! du silence !

Allons après la danse

Dormir jusqu'au matin ;

Oui, à demain !

Nouveau bal et festin.

COMMINGE, *à Isabelle*

Mais qu'est-ce donc, chère Isabelle ?

ISABELLE

Le bruit est si peu fait pour moi !

Scène 15

*Les mêmes, Marguerite, Nicette*

MARGUERITE, *entrant, à Nicette*

Ainsi je compte sur ton zèle.

ISABELLE, *à part, voyant Mergy*

Ô Ciel ! ici je le revois !...

MARGUERITE, *voyant aussi Mergy*

Mergy ! malgré l'ordre du roi !...

Scene 14

*The same, Isabelle, Girot, the Masquerade*

MASKERS

Let us leave her: silence!

Till tomorrow! Silence!

After the dance, let us go

And sleep until the morning;

Yes, till tomorrow!

Another ball, another banquet.

COMMINGE, *to Isabelle*

But what is wrong, dear Isabelle?

ISABELLE

Ah, noise does not agree with me at all!

Scene 15

*The same, Marguerite, Nicette*

MARGUERITE, *entering, to Nicette*

So I am counting on your zeal.

ISABELLE, *aside, seeing Mergy*

Oh heavens! Again I see him here!

MARGUERITE, *also seeing Mergy*

Mergy! In spite of the King's command!

NICETTE, *bas à la reine*  
C'est lui !

MARGUERITE, *bas à Nicette*  
Suis ses pas, et tais-toi.

MERGY, *s'avançant entre la reine  
et Isabelle*  
Madame, et vous, sa jeune amie,  
Recevez ici tous mes vœux...  
Adieu, peut-être pour la vie ;  
Demain j'abandonne ces lieux.

05 MARGUERITE, *à Mergy*

Je suis prisonnière  
Loin du beau pays  
Où j'allais naguère  
Oublier Paris ;  
Ici votre reine  
Ne fait que languir,  
Et charme sa peine  
Par le souvenir.

CANTARELLI, *bas à Comminge*  
Vois comme elle est tendre !

COMMINGE, *riant*  
Quel air de candeur !

NICETTE, *softly, to the Queen*  
He's the one!

MARGUERITE, *softly, to Nicette*  
Follow him, and keep quiet.

MERGY, *coming between the Queen  
and Isabelle*  
Madame, and your young friend,  
I offer you my deepest respects ...  
Farewell, perhaps for ever;  
Tomorrow I leave here.

MARGUERITE, *to Mergy*

I am a captive,  
Far from the fair land  
Where once I went  
To forget Paris;  
Here your Queen  
Does naught but languish,  
And charms away her grief  
With memories.

CANTARELLI, *softly, to Comminge*  
See how she tender she is!

COMMINGE, *laughing*  
What an air of ingenuousness!

CANTARELLI, *bas à Comminge*  
Pour se faire entendre  
De l'Ambassadeur !

*(Ensemble.)*

NICETTE, MERGY, GIROT, CHŒUR  
Que sa voix est tendre ;  
Elle aime à surprendre  
L'esprit et le cœur.

COMMINGE  
À demain, du silence !

MERGY  
À demain !

NICETTE, *bas à Mergy en lui montrant un papier*  
Venez, et du silence !

MERGY, *étonné*  
Quel billet dans sa main !

MARGUERITE, *bas à Isabelle*  
Écoutez l'espérance :  
À demain !

CANTARELLI  
Quel dessein ?

CANTARELLI, *softly, to Comminge*  
It's to make the ambassador  
Understand her message!

*(Together.)*

NICETTE, MERGY, GIROT, CHORUS  
How tender her voice is!  
It moves  
Both mind and heart.

COMMINGE  
Till tomorrow, and silence!

MERGY  
Till tomorrow!

NICETTE, *softly, to Mergy, showing him a piece of paper*  
Come with me, and silence!

MERGY, *astonished*  
What is this note in her hand?

MARGUERITE, *softly, to Isabelle*  
Listen to the voice of Hope:  
Till tomorrow!

CANTARELLI  
What is her plan?

*(Ensemble.)*

GIROT, à *Nicette*  
À demain, à demain  
La noce et le festin !

MARGUERITE, *bas à Cantarelli*  
Suivez-moi ! du silence !  
Vous saurez mon dessein.

CANTARELLI  
À la ruse elle pense,  
Mais quel est son dessein ?...

ISABELLE  
Son regard tendre  
Me dit sa douleur  
Et fait entendre  
Les vœux de son cœur.  
Ton Isabelle  
Au dernier soupir  
Sera fidèle  
Et veut te chérir.

MERGY  
Son regard tendre  
Me dit sa douleur  
Et me fait entendre  
Les vœux de son cœur ;

*(Together.)*

GIROT, to *Nicette*  
Till tomorrow, till tomorrow!  
The wedding and the banquet!

MARGUERITE, *softly, to Cantarelli*  
Follow me! Silence!  
You will learn my plan.

CANTARELLI  
She is thinking of a ruse,  
But what is her plan?

ISABELLE  
His tender gaze  
Tells me of his sorrow  
And reveals to me  
His heart's wishes.  
Your Isabelle  
Will be faithful  
Till her last breath,  
And wishes to love you deeply.

MERGY  
Her tender gaze  
Tells me of her sorrow  
And reveals to me  
Her heart's wishes.

Au dernier soupir  
Je veux te chérir.

MARGUERITE  
Suivez-moi ! du silence !  
Vous saurez mon dessein.  
Chère Isabelle  
Oui ton avenir  
Grâce à mon zèle  
Pourra s'embellir.  
Leur amour tendre  
A touché mon cœur ;  
Oui je veux les rendre  
Tous deux au bonheur.

CANTARELLI  
À la ruse elle pense  
Mais quel est son dessein  
Quel est-il ?  
Et l'on m'appelle  
Pour les secourir.  
Frayeur mortelle !  
Hélas que devenir ?  
Leur regard me fait comprendre  
Les vœux de leur cœur.

COMMINGE  
Tout est dit, du silence !  
À demain ! à demain !

Till my last breath  
I wish to love you deeply.

MARGUERITE  
Follow me! Silence!  
You will learn my plan.  
Yes, dear Isabelle,  
Your future,  
Thanks to my zeal,  
Can still be brighter.  
Their tender love  
Has touched my heart;  
Yes, I wish to restore  
Their happiness.

CANTARELLI  
She is thinking of a ruse,  
But what is her plan?  
What is it?  
And I am required  
To aid them.  
Mortal terror!  
Alas, what will become of me?  
Their gaze reveals to me  
Their heart's wishes.

COMMINGE  
All is said: silence!  
Till tomorrow! Till tomorrow!

Quoi ! quand mon zèle  
Voulait le servir,  
Il me querelle,  
Me brave à plaisir !  
Qui peut comprendre  
Cet accès d'humeur  
Il ne veut rien entendre,  
Et se met en fureur.

NICETTE

Mon espoir n'est pas vain  
Gardon bien le silence.  
Et cachons son dessein.  
À la ruse elle pense.  
Oui il faut les rendre  
Tous deux au bonheur.

GIROT

Au pré demain il faut vous rendre  
Et vous remettre en belle humeur  
Oui, oui ! demain en belle humeur.

CHŒUR

Au pré demain etc.

*(Marguerite emmène Isabelle et Cantarelli dans son appartement. Nicette, Girot, Mergy et la mascarade sortent par la porte à gauche. Comminge remonte le grand escalier du fond ; le rideau se baisse.)*

Why, when my zeal  
Sought to serve him,  
He quarrels with me  
And defies me just for the sake of it!  
Who can understand  
This outburst of temper?  
He will not listen  
And flies into a rage!

NICETTE

My hope is not in vain;  
Let me keep silence  
And conceal her plan.  
She is thinking of her ruse.  
Yes, we must restore  
Their happiness.

GIROT

You must go to the Pré tomorrow  
And be in good spirits.  
Yes, yes! Tomorrow, be in good spirits.

CHORUS

We must go *etc.*

*(Marguerite leads Isabelle and Cantarelli into her apartments. Nicette, Girot, Mergy and the Masquerade go out through the door on the left. Comminge goes back up the grand staircase at the back; the curtain falls.)*

## Acte troisième

*Le théâtre représente une partie du Pré aux clercs. Frais rivage, berceaux, tonnelles ; la rivière dans le fond ; de l'autre côté de l'eau, le château du Louvre, dont les croisées seront éclairées à la fin de l'acte quand la nuit arrivera. Au lever du rideau, tableau varié et animé sur le théâtre ; promeneurs de tous les rangs et de tous les états ; baladins, marchands d'oublies ; enfants qui poussent des ballons, d'autres qui se balancent sur des escarpolettes ; à droite, et un peu saillante sur le théâtre, une haie ou balustrade rustique annonçant une salle de bal champêtre : au milieu de la scène, quatre archers du guet dansant un menuet avec quatre grisettes.*

### Scène I

*Promeneurs, un Exempt et ses Archers ; Nicette et quelques personnes de sa noce, regardant le tableau*

*(N° 10 : CHŒUR, MORCEAU D'ENSEMBLE ET RONDE)*

#### 06 CHŒUR

Que j'aime ces ombrages !  
Oh ! le charmant séjour !  
Il offre à tous les âges  
Des plaisirs chaque jour.  
Pour bien passer la vie  
Nous venons tous ici ;  
Des jeux, de la folie,  
Voici le rendez-vous.

## Act Three

*The stage represents an area of the Pré aux clercs. A cool shady bank, bowers, arbours; the river in the background; on the other side of the water, the Louvre Palace, whose casements will be illuminated when night falls at the end of the act. As the curtain rises, there is a varied and lively scene on stage; strollers of all ranks and conditions; street entertainers, sellers of wafers; children playing with balls, others on swings; to the right, projecting slightly onto the stage area, a rustic enclosure or railing indicating the presence of an outdoor dance hall: in the middle of the stage, four city watchmen dancing a minuet with four grisettes.*

### Scene I

*Strollers, an Officer of the Watch and his Watchmen; Nicette and a few members of her wedding party, watching the scene*

*(No. 10: CHORUS, ENSEMBLE AND ROUND DANCE)*

#### CHORUS

How I love these leafy glades!  
Oh, what a delightful spot!  
It offers all ages  
Pleasure every day.  
To enjoy life  
We all come here;  
This is the place  
For amusement and follies.

NICETTE, *à ses parents qui la suivent*  
Venez, et que je me promène ;  
Je suis dame de ce domaine.

UN EXEMPT DU GUET  
Un instant !... arrêtons-nous,  
Madame Girot s'avance ;  
En amis de son époux  
Faisons-lui la révérence.

CHŒUR  
En amis de son époux  
Faisons-lui la révérence.

L'EXEMPT  
Et ce bon Monsieur Girot ?

NICETTE  
Messieurs il va venir bientôt ;  
Il fait dresser sa table immense  
Pour recevoir tous ses amis.

ARCHERS  
Tous ses amis !... j'en suis, j'en suis !

L'EXEMPT, *offrant la main à Nicette*  
Allons, que le bal recommence !  
Daignez me donner votre main.

NICETTE, *to her relatives, who are following her*  
Come, let me walk around here;  
I am the mistress of this domain.

OFFICER OF THE WATCH  
One moment – let's all stop!  
Here comes Madame Girot;  
As friends of her husband,  
Let's bow to her.

CHORUS  
As friends of her husband,  
Let's bow to her.

OFFICER OF THE WATCH  
And where is good Monsieur Girot?

NICETTE  
Gentlemen, he will come soon;  
He is having an immense table set out  
To receive all his friends.

WATCHMEN  
All his friends! I am one, I am one!

OFFICER OF THE WATCH, *offering Nicette his hand*  
Come, let's start the dance again!  
Pray give me your hand.

NICETTE

Votre danse m'est inconnue ;  
Mais, pour payer ma bienvenue,  
Je suis ménétrier, dansez sur mon refrain.

CHŒUR

Elle est charmante !... Écoutons et dansons.

*(Ronde.)*

*(L.)*

07 NICETTE

À la fleur du bel âge  
Georgette chaque jour  
Disait dans le village :  
« Jamais n'aurai d'amour. »  
Un soir, par imprudence,  
Au son du tambourin,  
Elle suivit la danse  
Sous le bosquet voisin...  
Aih ! Aih ! prends garde à toi  
Fuis le bal ma pauvrete  
Car le dieu des amours  
Y guette une fillette toujours.

CHŒUR ET NICETTE

Car le dieu des amours  
Y guette une fillette toujours.

NICETTE

Your dance is unknown to me;  
But to pay you back for your welcome,  
I'll be a minstrel, dance to my song.

CHORUS

She is charming! Let's listen and dance.

*(Round Dance.)*

*(L.)*

NICETTE

In the flower of her youth,  
Georgette repeated each day  
In the village:  
'Never will I find love.'  
One evening, incautiously,  
To the sound of the tambourin  
She followed the dance  
Into the nearby copse ...  
Oh dear, oh dear, beware!  
Avoid the dance, you poor little thing,  
For the God of Love  
Always lies in wait for a girl there.

CHORUS AND NICETTE

For the God of Love  
Always lies in wait for a girl there.

(II.)

NICETTE

Robert, du voisinage  
Était le beau danseur ;  
Il la voit, il l'engage ;  
Pour elle quel bonheur !  
De son bras il la serre  
Sur son cœur doucement,  
Et la jeune bergère  
Trouva ce jeu charmant...  
Aih ! Aih ! prends garde à toi  
Fuis le bal ma pauvrete  
Car le dieu des amours  
Y guette une fillette toujours.

CHŒUR ET NICETTE

Car le dieu des amours  
Y guette une fillette toujours.

(III.)

NICETTE

Tout en faisant la chaîne,  
Robert prit un baiser ;  
Et puis sous le grand chêne  
On s'en alla jaser.  
La nuit vient... comment faire ?  
Robert offre son bras ;

(II.)

NICETTE

Robert was the best dancer  
In the neighbourhood;  
He saw her and invited her to dance;  
What happiness for her!  
With his arm he pressed her gently  
To his breast,  
And the young shepherdess  
Found the game charming ...  
Oh dear, oh dear, beware!  
Avoid the dance, you poor little thing,  
For the God of Love  
Always lies in wait for a girl there.

CHORUS AND NICETTE

For the God of Love  
Always lies in wait for a girl there.

(III.)

NICETTE

As they danced in a chain,  
Robert stole a kiss;  
And then they went off to chat  
Beneath the great oak.  
Night fell: what to do?  
Robert offered his arm;

Et depuis, la bergère  
Soupire et dit tout bas :  
« Aih ! Aih ! prends garde à toi  
Fuis le bal ma pauvrete  
Car le dieu des amours  
Y guette une fillette toujours. »

CHŒUR ET NICETTE  
Car le dieu des amours  
Y guette une fillette toujours.

*(On voit passer sur la rivière deux bateaux portant des jouteurs.)*

L'EXEMPT  
Ah ! sur la rivière  
Voilà des jouteurs !  
Chacun sa bannière,  
Chacun ses couleurs !

CHŒUR  
Voyons ! voyons ! Suivons ! suivons !  
*(En sortant pour suivre les bateaux qui disparaissent en descendant la rivière.)*  
Que j'aime ces ombrage ;  
Oh ! Le charmant séjour !  
Il offre à tous les âges  
Des plaisirs chaque jour.  
Pour bien passer la vie  
Ici nous venons tous ;  
Des jeux, de la folie,

And ever since, the shepherdess  
Has sighed and said softly:  
'Oh dear, oh dear, beware!  
Avoid the dance, you poor little thing,  
For the God of Love  
Always lies in wait for a girl there.'

CHORUS AND NICETTE  
For the God of Love  
Always lies in wait for a girl there.

*(Two boats go by on the river carrying water jousters.)*

OFFICER OF THE WATCH  
Oh look, there are jousters  
On the river!  
Each team with its banner,  
Each with its colours!

CHORUS  
Let's see! Let's see! Let's follow! Let's follow!  
*(They sing as they go out to follow the boats, which disappear downriver.)*  
How I love these leafy glades!  
Oh, what a delightful spot!  
It offers all ages  
Pleasure every day.  
To enjoy life  
We all come here;  
This is the place

Voici le rendez-vous !

*(Ils sortent.)*

## Scène 2

*Nicette ; Girot arrive avec une physionomie sérieuse, arrête Nicette qui allait suivre la foule, et la conduit en silence au bord du théâtre.*

*(DIALOGUE)*

o8 NICETTE

Eh bien ! donc pourquoi me retenir ? Laissez-moi donc les suivre pour me divertir avec eux.

GIROT, *sérieusement*

Madame Girot, nous venons de prononcer le serment conjugal ; mais je n'aurais jamais cru qu'on fût de si mauvaise humeur le premier jour de ses noces.

NICETTE, *le regardant sous le nez*

Ah !...

GIROT

Je suis très mécontent, madame Girot.

NICETTE, *le contrefaisant*

Et pourquoi donc, monsieur Girot ?

For amusement and follies.

*(Exeunt.)*

## Scene 2

*Nicette; enter Girot with a serious expression. He stops Nicette, who was going to follow the crowd, and silently leads her downstage.*

*(DIALOGUE)*

NICETTE

Well, what's this? Why are you stopping me? Let me follow them and have fun with them.

GIROT, *seriously*

Madame Girot, we have just pronounced our conjugal vows; but I would never have thought one could be so ill-tempered on the first day of one's married life.

NICETTE, *with an insolent look*

Aha!

GIROT

I am most discontented, Madame Girot.

NICETTE, *imitating him*

And why is that, Monsieur Girot?

GIROT

Mais vous le savez fort bien. Hier au soir, en sortant du Louvre, vous m'avez délaissé pour vous suspendre au bras de M. de Mergy ; il est venu loger dans mon hôtellerie ; et pendant tout le souper vous avez eu des regards et des mines qui m'ont fait faire la grimace. Et pour en finir, sachez que j'ai passé la plus mauvaise nuit, que je vous guette depuis ce matin, et que je veux savoir pourquoi au point du jour, ce seigneur béarnais vous attendait auprès de la chapelle, pourquoi vous y êtes entrés ensemble, et pourquoi, quand j'y suis accouru moi-même, je n'ai trouvé que vous seule, les yeux fixés sur un tableau, pour déguiser votre embarras ?

NICETTE

Eh bien ! oui, indiscret que vous êtes ! j'ai fait cacher M. de Mergy.

GIROT

Ah !... il y a donc du mystère !

NICETTE

Beaucoup ! Et que vous importe ?

GIROT

Eh comment, que m'importe !... apprenez, madame, que les Girot, quand ils se marient, ont l'habitude de prendre une femme pour eux, et non pas pour les ambassadeurs de Navarre !

NICETTE

Apprenez monsieur, que quand les Girot se donnent les airs d'épouser la filleule d'une reine, leur femme a bien autre chose à faire que de causer avec un mari.

GIROT

You know perfectly well why. Last night, as we were coming out of the Louvre, you abandoned me to hang on Monsieur de Mergy's arm; he came to stay in my hostelry; and all through supper you kept exchanging looks and glances that made me pull a long enough face myself. And to cap it all, let me tell you that I had an appalling night, that I've kept my eye on you since this morning, and that I want to know why, at the crack of dawn, that gentleman from Béarn was waiting for you by the chapel; why you went in there together; and why, when I came running up myself, all I found was you in there alone, staring at a painting, to conceal your embarrassment?

NICETTE

Well, all right, you indiscreet fellow! I concealed Monsieur de Mergy.

GIROT

Ah, so there's a mystery here!

NICETTE

A big mystery! And what's it to you?

GIROT

What do you mean, what's it to me? I'll have you know, Madame, that when the Girots marry, they are in the habit of taking a wife for themselves, and not for the ambassadors of Navarre!

NICETTE

I'll have you know, Monsieur, that when the Girots give themselves airs and marry the goddaughter of a queen, their wives have better things to do than chat with a husband.

GIROT

Ah ! oui vraiment ! vantez-vous-en de votre marraine ! Comme elle est venue à ma noce ! Comme elle est de parole ! je n'ai vu que son chapelain.

NICETTE, *en confidence*

Entêté !... Et ces deux dames voilées sous de simples habits, pendant que nous étions à l'autel ?

GIROT

Quoi ?

NICETTE

Et qui sont restées avec le chapelain quand nous sommes sortis et qu'on a refermé les portes ?

GIROT

La reine est ici ?

NICETTE, *lui jetant une bourse*

Vous me faites pitié !... Tenez, voilà ma dot, innocent !

GIROT

Mais comment se fait-il ?...

NICETTE, *regardant*

Silence ! on sort de la chapelle.

GIROT

Ah, on vient ici ?

GIROT

Oh really? Go on, boast about your godmother! About how she came to my wedding! How she kept her word! All I saw was her chaplain.

NICETTE, *confidentially*

You stubborn mule! And what about those two veiled ladies wearing plain dresses, while we were at the altar?

GIROT

What?

NICETTE

And who stayed there with the chaplain when we came out and the doors were closed?

GIROT

The Queen is here?

NICETTE, *throwing him a purse*

I pity you! Look, there's my dowry, you simpleton!

GIROT

But how did that get here?

NICETTE, *watching*

Silence! They're coming out of the chapel.

GIROT

Ah, are they coming here?

NICETTE

Fermez les yeux. Partons.

GIROT

Eh pourquoi ?

NICETTE

Venez, vous dis-je, apprenti courtisan !

GIROT

Mais quel secret !...

NICETTE, *l'entraînant*

Oh la la ! la pitoyable chose que la bourgeoisie !

*(Ils sortent.)*

### Scène 3

*Marquerite, Isabelle, Mergy*

*(N° II : TRIO)*

*(Ensemble, à voix basse.)*

09 MERGY ET ISABELLE

C'en est fait ! le ciel même

A reçu nos serments !

Sa puissance suprême

Vient d'unir deux amants.

NICETTE

Close your eyes. Let's go.

GIROT

Why?

NICETTE

Come on, I tell you, apprentice courtier!

GIROT

But what's the secret?

NICETTE, *dragging him off*

Ooh la la! What a pitiful thing the bourgeoisie is!

*(Exeunt.)*

### Scene 3

*Marquerite, Isabelle, Mergy*

*(NO. II: TRIO)*

*(Together, softly.)*

MERGY AND ISABELLE

It is done! Heaven itself

Has received our vows!

Its supreme power

Has joined two lovers.

*(à Marguerite)*

C'est à vous, noble amie,  
Qu'appartient le succès.  
C'est trop peu de ma vie  
Pour payer vos bienfaits.

MARGUERITE

C'en est fait ! le ciel même  
A reçu vos serments !  
Sa puissance suprême  
Vient d'unir deux amants.  
Oui, mon âme est ravie ;  
Je chéris mon succès.  
Oui, je suis votre amie,  
Et veux l'être à jamais !

MARGUERITE

Oh ciel de la prudence.

ISABELLE

Ô charmant avenir !

MERGY, *à part*

Grand Dieu ! l'heure s'avance !  
Comminge va venir !

ISABELLE

Ah ! je crois faire un songe !

*(to Marguerite)*

To you, noble friend,  
Belongs this success.  
My whole life will still be too short  
To repay your kindness.

MARGUERITE

It is done! Heaven itself  
Has received your vows!  
Its supreme power  
Has joined two lovers.  
Yes, my soul is ravished;  
I cherish my success.  
Yes, I am your friend,  
And wish to remain so for ever!

MARGUERITE

Oh heavens, prudence!

ISABELLE

Oh charming future!

MERGY, *aside*

Ye gods! The hour advances!  
Comminge will be coming!

ISABELLE

Ah, I believe I am dreaming!

MARGUERITE

Que ton cœur est ravi !

MERGY, *à part*

Hélas ! par quel mensonge

Les éloigner d'ici ?

ISABELLE

Quel bonheur !

MARGUERITE

Ta patrie...

ISABELLE

Je vais donc...

MARGUERITE

La revoir.

ISABELLE

Pour toujours ?

MARGUERITE

Pour la vie !

ISABELLE, *désignant Mergy*

Avec lui ?

MARGUERITE

How ravished your heart is!

MERGY, *aside*

Alas! What lie can I invent

To get them away from here?

ISABELLE

What happiness!

MARGUERITE

Your homeland ...

ISABELLE

Then I will ...

MARGUERITE

... see it again.

ISABELLE

For ever?

MARGUERITE

For the rest of your life!

ISABELLE, *indicating Mergy*

With him?

MERGY, *à part*  
Quel espoir !

ISABELLE  
Mon pays !

MARGUERITE, *la regardant avec amitié*  
Quelle ivresse !

ISABELLE  
Quoi, je pars !

MARGUERITE  
Chère enfant !

ISABELLE  
Avec lui !

MERGY, *à part*  
Le temps presse.

ISABELLE  
Avec lui !

MERGY, *à part*  
C'est l'instant !

ISABELLE  
N'est ce point une erreur ?

MERGY, *aside*  
Some hope!

ISABELLE  
My own country!

MARGUERITE, *looking at her with friendship*  
What rapture!

ISABELLE  
So I am really leaving!

MARGUERITE  
Dear child!

ISABELLE  
With him!

MERGY, *aside*  
Time presses.

ISABELLE  
With him!

MERGY, *aside*  
Now is the moment!

ISABELLE  
Is there no mistake?

MARGUERITE ET MERGY

Non ce n'est point une erreur.

ISABELLE

Et puis-je croire à mon bonheur ?

MARGUERITE ET MERGY

Ce n'est point une erreur et tu peux croire à ton bonheur.

*(Ensemble.)*

MERGY ET ISABELLE

C'en est fait ! le ciel même

A reçu nos serments, etc.

MARGUERITE

C'en est fait ! le ciel même

A reçu vos serments, etc.

#### Scène 4

*Les mêmes ; Cantarelli, pâle, fort triste et couvert d'un grand manteau brun*

*(DIALOGUE.)*

10 CANTARELLI, *entrant*

Ah ! les voilà, mes barbares persécuteurs !

MARGUERITE, *le voyant*

Cantarelli !... Enfin !

MARGUERITE AND MERGY

No, there is no mistake.

ISABELLE

And can I trust in my happiness?

MARGUERITE AND MERGY

There is no mistake, and you can trust in your happiness.

*(Together.)*

MERGY AND ISABELLE

It is done! Heaven itself

Has received our vows, etc.

MARGUERITE

It is done! Heaven itself

Has received your vows, etc.

#### Scene 4

*The same; Cantarelli, pale, extremely gloomy and draped in a long brown cloak*

*(DIALOGUE)*

CANTARELLI, *entering*

10 Ah, here they are, my cruel persecutors!

MARGUERITE, *seeing him*

Cantarelli! At last!

CANTARELLI, *tristement*

Oui, madame, voilà votre victime infortunée.

MARGUERITE, *gaîment*

Eh ! mon Dieu ! quelle figure triste et pâle !... et ce grand manteau brun qui vous donne l'air d'un moine espagnol ?

CANTARELLI

Je grelotte ! la fièvre ; je suis anéanti ! Oh ! dans quel travail m'a lancé votre gracieuse majesté !... Je n'ai pas respiré depuis vingt-quatre heures, et pour m'achever il m'a fallu chanter jusqu'à minuit, au chevet de la reine-mère, des menuets et des barcarolles.

MARGUERITE

Pourquoi ?

CANTARELLI

Mais pour attendrir son oreille et son cœur, et en obtenir cette carte de passe à la porte de Nesle.  
(*Il remet une carte à Marguerite.*)

MARGUERITE

Ah ! donnez ! voyons vite !

CANTARELLI

Rien n'y manque : un cavalier et son page. J'ai dit que c'était pour moi... un rendez-vous galant hors des remparts.

CANTARELLI, *sadly*

Yes, Madame, here is your hapless victim.

MARGUERITE, *gaily*

Oh Lord! What a sad, pale face! And that long brown cloak makes you look like a Spanish monk!

CANTARELLI

I'm shivering with fever! I am exhausted! Oh, what work Your Gracious Majesty has given me! I haven't slept for twenty-four hours, and just to finish me off I had to sing minuets and barcarolles at the Queen Mother's bedside until midnight.

MARGUERITE

Why?

CANTARELLI

To flatter her ears and her heart, and to obtain this pass to leave the city by the Porte de Nesle.  
(*He gives Marguerite a piece of paper.*)

MARGUERITE

Ah, give it here! Let me look at it quickly!

CANTARELLI

It's all there: a gentleman on horseback and his page. I said it was for me - an assignation outside the ramparts.

MARGUERITE, *à Mergy*

À merveille. Tenez. (*à Cantarelli*) Et maintenant, les chevaux et les habits de page ?

CANTARELLI

À huit heures précises au bout de cette allée.

MARGUERITE

Et les relais ?

CANTARELLI

Ordonnés jusqu'au bord de la Loire. Point d'obstacle à leur fuite. Et plût au ciel que mon sort fût assuré comme celui de nos bons amis !

MARGUERITE

Eh ! mon Dieu !

Ne cesserez-vous vos lamentations !

CANTARELLI

Impossible ! mais vous ne savez pas que tout m'accable à-la-fois, et qu'après tant de fatigue et de tribulations je suis encore forcé, tout-à-l'heure, de tirer ma rapière au service de ce pauvre Comminge.

MERGY, *à part et vivement*

Ô ciel ! que va-t-il dire !

MARGUERITE, *to Mergy*

Splendid. Take this. (*to Cantarelli*) And now, the horses and the page's clothes?

CANTARELLI

At eight o'clock sharp at the end of this path.

MARGUERITE

And the relay horses?

CANTARELLI

Reserved as far as the banks of the Loire. There is no obstacle to their flight. And heaven grant my fate may be assured like that of our good friends!

MARGUERITE

Oh, good gracious,  
will you stop moaning!

CANTARELLI

Impossible! But you are unaware that everything overwhelms me at the same time, and that after such fatigue and tribulations I will also be forced to draw my rapier later this evening in the service of that wretched Comminge.

MERGY, *aside, anxiously*

Oh heavens! What will he say?

MARGUERITE, *vivement*  
Comminge !

ISABELLE, *de même*  
Il est ici ?

CANTARELLI  
Pas encore, mais bientôt.

MARGUERITE  
Pour se battre ?

CANTARELLI  
Sans doute. Il s'ennuyait depuis hier matin ; et, pour que je m'amuse aussi,  
il m'a nommé son second.

MARGUERITE  
Et quel est son adversaire ?

CANTARELLI  
Je l'ignore.

MERGY, *à part*  
Je respire.

ISABELLE  
Et s'il nous aperçoit !

MARGUERITE, *anxiously*  
Comminge!

ISABELLE, *anxiously*  
Is he here?

CANTARELLI  
Not yet, but he soon will be.

MARGUERITE  
To fight a duel?

CANTARELLI  
Certainly. He has been on edge since yesterday morning; and, so that I  
can enjoy myself too, he has named me his second.

MARGUERITE  
And who is his opponent?

CANTARELLI  
I don't know.

MERGY, *aside*  
I breathe again.

ISABELLE  
What if he sees us?

CANTARELLI

Dieu nous en préserve ! C'est ici le lieu de son rendez-vous, il faut quitter la place.

MERGY, à *Marquerite*

Il a raison, madame. La noce qui se fait ici a servi de prétexte à votre sortie du Louvre, et, en attendant la nuit, il serait prudent de paraître chez ces bonnes gens.

ISABELLE

Et vous, mon ami ?

CANTARELLI

Lui ? je vais l'enfermer ici proche, chez un de mes amis. Et quand à l'horloge du Louvre il sonnera huit heures...

MARGUERITE, à *Mergy*

Vous reviendrez ici ; je la mets dans vos bras...

CANTARELLI

Et vite, à cheval.

MARGUERITE, à *Isabelle*

Oui, venez, mon enfant, évitons les soupçons et les regards jaloux.

MERGY, *pressant leur départ*

Adieu.

CANTARELLI

God preserve us! This is the appointed place for the duel. We must get away from here.

MERGY, to *Marquerite*

He is right, Madame. The wedding party here served you as an excuse to leave the Louvre, and it would be prudent to make an appearance before those good people.

ISABELLE

And you, my friend?

CANTARELLI

Him? I'm going to hide him near here, in the house of one of my friends. And when the Louvre clock strikes eight ...

MARGUERITE, to *Mergy*

You will come back here; I will leave her in your arms ...

CANTARELLI

And quickly to horse.

MARGUERITE, to *Isabelle*

Yes, come, my child, let us avoid suspicion and jealous glances.

MERGY, *hastening their departure*

Goodbye, then.

CANTARELLI, *à la reine*

Et n'oubliez pas...

MARGUERITE

Non : à l'horloge du Louvre...

CANTARELLI

Sur le coup de huit heures.

MARGUERITE

Ici même ; il suffit.

ISABELLE, *à Mergy*

Adieu !

*(Elles disparaissent.)*

MERGY

Ah ! que le ciel daigne veiller sur elle !

Scène 5

*Mergy, Cantarelli*

CANTARELLI, *voulant emmener Mergy*

À notre tour maintenant...

MERGY, *le serrant dans ses bras*

Ah ! vous m'avez sauvé !

CANTARELLI, *to the Queen*

And don't forget ...

MARGUERITE

No: when the Louvre clock ...

CANTARELLI

... strikes eight.

MARGUERITE

We will be here; it's understood.

ISABELLE, *to Mergy*

Goodbye!

*(Exeunt Marguerite and Isabelle.)*

MERGY

Ah, may heaven watch over her!

Scene 5

*Mergy, Cantarelli*

CANTARELLI, *intending to lead Mergy away*

Now it's our turn ...

MERGY, *embracing him*

Ah! You have saved me!

CANTARELLI

Quel transport !

MERGY, *regardant, et agité*

Ah ! qu'il vienne, à présent, qu'il vienne, qu'il se hâte !

CANTARELLI

Qui donc ?

MERGY

Comminge ; je l'attends.

CANTARELLI

Plaît-il ?

MERGY

C'est moi qu'il vient chercher.

CANTARELLI, *s'écriant*

Comminge !

MERGY

Oui.

CANTARELLI

Ô ciel ! Mais d'où vient donc la querelle ?

MERGY

Silence ! le voici.

CANTARELLI

What transport!

MERGY, *looking around him, agitated*

Oh, let him come now, let him come, let him hurry!

CANTARELLI

Who?

MERGY

Comminge; I'm waiting for him.

CANTARELLI

I beg your pardon?

MERGY

I'm the one he's coming to fight.

CANTARELLI, *crying out*

Comminge!

MERGY

Yes.

CANTARELLI

Oh heavens! But what is your quarrel about?

MERGY

Silence! Here he is.

Scène 6

*Les mêmes, Comminge*

COMMINGE, *riant*

Dieu vous garde, messieurs ! Pardon ; le Roi m'a retenu pour me montrer le plan d'une procession nouvelle de pénitents bleus et de pèlerines roses ; cela m'a retardé ; mais enfin me voici à notre petite affaire.

CANTARELLI, *à part, et se rapprochant*

Comme il est gai !...

Je n'y comprends rien !

MERGY, *à Comminge*

Allons, monsieur.

COMMINGE

Oui, voici mon second ; où est le vôtre ?

MERGY

Je n'en ai pas, monsieur.

CANTARELLI, *à part*

Oh ! le brave garçon !

MERGY

J'arrive à Paris, je n'y connais personne, et d'ailleurs...

COMMINGE, *regardant dans les allées*

Oh ! qu'à cela ne tienne. Cantarelli que je vous cède se battra de votre côté.

Scene 6

*The same, Comminge*

COMMINGE, *laughing*

God preserve you, gentlemen! Pardon me: the King kept me with him to show me the plan of a new procession of Blue Penitents and Pink Pilgrims; that held me up. But here I am at last to settle our little business.

CANTARELLI, *aside, coming up to him*

How cheerful he is!

I don't understand a thing!

MERGY, *to Comminge*

Come, sir.

COMMINGE

Yes, here is my second; where is yours?

MERGY

I have none, sir.

CANTARELLI, *aside*

Oh, the brave lad!

MERGY

I have only just arrived in Paris, and I know no one here; moreover ...

COMMINGE, *looking down the pathways*

Oh, that doesn't matter. I'll give you Cantarelli, and he'll fight on your side.

CANTARELLI, *à part*  
Satan est après moi !

MERGY, *vivement*  
Oh ! que de temps perdu ! À nous deux, s'il vous plaît !

COMMINGE, *riant*  
Comment !... nous allons dégainer seul à seul comme deux écoliers de la Sorbonne ! ah ! ah ! les Turlupins de la cour vont se divertir de cette aventure.

MERGY, *s'emportant*  
À nous deux, vous dis-je !

COMMINGE  
Fort bien.  
Allons, Cantarelli ?

CANTARELLI  
Hé ?

COMMINGE  
À ton office. Mesure nos rapières

CANTARELLI, *passant au milieu*  
Je n'y pensais pas. (*à Mergy*) Donnez, monsieur le baron.

MERGY, *donnant son épée*  
Tenez.

CANTARELLI, *aside*  
Satan is pursuing me!

MERGY, *brusquely*  
Oh, we're wasting time! Just the two of us, please!

COMMINGE, *laughing*  
What? Are we to draw our swords in single combat like two students from the Sorbonne? Ha ha! The jokers at court will have a good laugh at this adventure.

MERGY, *losing his temper*  
Just the two of us, I tell you!

COMMINGE  
Very well, then.  
Shall we get down to it, Cantarelli?

CANTARELLI  
Eh?

COMMINGE  
To your task. Measure our rapiers.

CANTARELLI, *moving between them*  
I wasn't thinking. (*to Mergy*) Please give it to me, Monsieur le Baron.

MERGY, *handing over his sword*  
Here you are.

COMMINGE, *prenant l'épée de Mergy*

Qu'est-ce que c'est que cela ?... mais d'où vient donc cette aiguille à tricot de ma grand-mère !... et cette coquille qui estropie la main !... pitoyable ! Tenez, trois pouces de moins... je n'y vois qu'un moyen ; changeons, prenez la mienne.

MERGY, *reprenant vivement son épée*

Oh ! vive-Dieu ! je n'écoute plus rien !

COMMINGE, *badinant*

Oh ! mais vive-Dieu, tant qu'il vous plaira ! je ne me soucie pas de vous tuer, moi. Il ne s'agit ici que d'une ou deux égratignures pour le mot malencontreux qui vous est échappé...

CANTARELLI, *s'entremettant*

Comment ! Il s'agit d'un mot ?...

COMMINGE, *gaîment, prenant le bras de Cantarelli*

C'est incroyable ! il s'est mis en colère parce que je l'ai félicité sur ses amours.

CANTARELLI, *étonné*

Ses amours ?

COMMINGE

Oui ; je savais par toi sa flamme secrète, et tout en plaisantant...

MERGY, *saisissant l'autre bras de Cantarelli*

Quoi ! c'est vous qui nous avez trahis !

COMMINGE, *taking Mergy's sword*

But what's this? Where did you get this grandmother's knitting needle from? And this pommel that cripples the hand! It's pitiful! Look, three inches less ... I can only see one thing to do; let us exchange swords – you take mine.

MERGY, *seizing his sword back*

Egad! I won't hear another word!

COMMINGE, *bantering*

Egad as much as you like! I have no intention of killing you. We're just talking about one or two scratches for that unfortunate remark you let slip ...

CANTARELLI, *intervening*

What? This is all for the sake of a remark?

COMMINGE, *merrily, taking Cantarelli's arm*

It's unbelievable! He lost his temper because I congratulated him on his love.

CANTARELLI, *amazed*

His love?

COMMINGE

Yes; I knew from you about his secret passion, and as I was joking about it ...

MERGY, *seizing Cantarelli's other arm*

What? Are you the one who betrayed us?

CANTARELLI

Moi ?

COMMINGE, *riant*

Tu comprends ?

CANTARELLI

Pas du tout.

MERGY, *en colère*

Répondez !

CANTARELLI

Doucement !

COMMINGE

Tiens ! l'accès le reprend !

MERGY, *à Cantarelli*

Misérable !

COMMINGE

Quel mal ?...

MERGY, *hors de lui*

Mais je vous brave tous, les traîtres, les jaloux, votre cour si perfide !...  
Celle que j'aime est à moi pour jamais ! et la mort seule peut me séparer  
d'Isabelle !

CANTARELLI

Me?

COMMINGE, *laughing*

You see what I mean?

CANTARELLI

Not at all.

MERGY, *angrily*

Answer!

CANTARELLI

Calm down!

COMMINGE

Ah, his blood's up again!

MERGY, *to Cantarelli*

Wretch!

COMMINGE

Where's the harm?

MERGY, *beside himself with rage*

But I defy you all, the traitors, the jealous ones, your treacherous court!  
The woman I love is mine for ever! And only death can separate me from  
Isabelle!

COMMINGE, *frémissant*  
Isabelle !

(N<sup>o</sup> 12 : FINAL)

II COMMINGE  
Je frémis !

CANTARELLI  
Je frissonne !

MERGY  
Qu'est-ce donc qui l'étonne !

COMMINGE, à *Cantarelli*  
Qu'a-t-il dit ?

CANTARELLI  
Je suis mort !

COMMINGE  
Tu disais ?...

CANTARELLI  
J'avais tort.

COMMINGE  
Cet amour qui l'entraîne  
N'est donc pas pour la reine ?

COMMINGE, *shuddering*  
Isabelle!

(NO. 12: FINALE)

COMMINGE  
I shudder!

CANTARELLI  
I shiver!

MERGY  
Why is he so astonished?

COMMINGE, to *Cantarelli*  
What did he say?

CANTARELLI  
I'm a dead man!

COMMINGE  
You said?

CANTARELLI  
I was wrong.

COMMINGE  
So this love that motivates him  
Was not for the Queen?

MERGY, *très surpris*

Quel discours !

CANTARELLI, *à Comminge*

On disait...

COMMINGE

J'étais donc ton jouet ?

CANTARELLI

Cher ami, je t'en prie...

COMMINGE

Trahison ! perfidie !

CANTARELLI

Je croyais...

COMMINGE, *le faisant pivoter pour passer près de Mergy*

Attends-moi ;

Après lui c'est à toi.

*(à Mergy)*

Qu'as-tu dit d'Isabelle ?

MERGY

Tous mes vœux sont pour elle.

COMMINGE

Et son cœur ?

MERGY, *very surprised*

What does he mean?

CANTARELLI, *to Comminge*

They said that ...

COMMINGE

So I was your dupe?

CANTARELLI

Dear friend, I beg you ...

COMMINGE

Treachery! Betrayal!

CANTARELLI

I thought ...

COMMINGE, *swivelling him round in order to get next to Mergy*

Wait for me;

After him it's your turn.

*(to Mergy)*

What did you say about Isabelle?

MERGY

All my love is for her.

COMMINGE

And her heart?

MERGY

Est à moi.

COMMINGE

Ô fureur !

CANTARELLI

Quel effroi !

*(Ensemble.)*

COMMINGE

Ah ! jamais autant de rage

N'avait agité mon cœur !

Viens me payer cet outrage !

Viens !... je t'attends

Viens !... je tremble de fureur !

MERGY

Ah ! je puis braver ta rage !

L'amour m'a fait ton vainqueur.

Il redouble mon courage,

Et tu trembles de fureur !

Viens je t'attends !

CANTARELLI, *tremblant*

Ah ! j'ai fini mon voyage...

J'étais sûr de mon malheur !

Et jamais autant de rage

MERGY

Is mine.

COMMINGE

Oh fury!

CANTARELLI

What terror!

*(Together.)*

COMMINGE

Ah, never has such rage

Stirred my heart!

Come here to pay me back for this outrage!

Come! I'm waiting for you!

Come! I'm trembling with fury!

MERGY

Ah, I can defy your rage!

Love has granted me victory over you.

It redoubles my courage,

And you are trembling with fury!

Come! I'm waiting for you!

CANTARELLI, *trembling*

Ah, my journey is over ...

I was sure it would end badly for me!

And never has such rage

N'avait agité son cœur !

*(Comminge et Mergy commencent à se battre.)*

### Scène 7

*Les mêmes ; l'Exempt, Archers du Guet*

L'EXEMPT ET LES ARCHERS

Messieurs ! messieurs ! que faites-vous ?

COMMINGE, à l'Exempt

Va-t'en !

L'EXEMPT ET LES ARCHERS

Écoutez-nous !

COMMINGE, *jetant sa bourse*

Tiens ; et n'arrête point ma rage !

L'EXEMPT

Ah ! passez donc sous ce feuillage ;

Ayez égard à mon devoir :

Du Louvre ici l'on peut vous voir.

COMMINGE

Tu me connais ?

L'EXEMPT

Eh ! oui, sans doute.

Stirred his heart!

*(Comminge and Mergy start fighting.)*

### Scene 7

*The same; the Officer of the Watch, Watchmen*

OFFICER OF THE WATCH AND WATCHMEN

Gentlemen, gentlemen! What are you doing?

COMMINGE, *to the Officer of the Watch*

Go away!

OFFICER OF THE WATCH AND WATCHMEN

Listen to us!

COMMINGE, *throwing him his purse*

Take this, and don't frustrate my rage!

OFFICER OF THE WATCH

Ah, go under those trees, then;

Have a thought for my duties:

You can be seen from the Louvre here.

COMMINGE

Do you know me?

OFFICER OF THE WATCH

Oh, of course.

Je me tairai, quoiqu'il m'en coûte ;  
Mais là-bas vous serez bien mieux.

MERGY  
Allons plus loin !

COMMINGE, *toujours furieux*  
Ô justes dieux !

*(Ensemble.)*

COMMINGE  
Ah ! jamais autant de rage, etc.

MERGY  
Ah ! je puis braver ta rage, etc.

CANTARELLI  
Ah ! j'ai fini mon voyage, etc.

ARCHERS  
Ah ! sur son visage quelle terrible pâleur !  
La fureur se peint dans ses traits  
Et sa voix tremble de fureur.

*(Cantarelli veut se sauver, Comminge le saisit et l'entraîne avec lui. Un garçon de Giroton allume des lanternes qui tiennent aux arbres de la salle de bal.)*

I'll keep quiet, whatever it costs me;  
But you'll be much better over there.

MERGY  
Let's go farther on!

COMMINGE, *still furious*  
Oh, righteous gods!

*(Together.)*

COMMINGE  
Ah, never has such rage, etc.

MERGY  
Ah, I can defy your rage, etc.

CANTARELLI  
Ah, my journey is over, etc.

WATCHMEN  
Ah, how terribly pale his face is!  
His expression shows his rage  
And his voice is trembling with fury.

*(Cantarelli tries to run away; Comminge grabs him and drags him along with him. One of Giroton's serving-men lights lanterns hanging on the trees of the dance hall.)*

Scène 8

*L'Exempt, Archers*

L'EXEMPT

Pour le bal je vois qu'on éclaire ;  
On va danser : ne disons rien.

*ARCHERS, s'approchant d'une table de pierre*

Jouons comme à notre ordinaire  
Et ne faisons semblant de rien.

*(Ils jouent aux dés sur la table.)*

*L'EXEMPT, à deux archers*

Allez veiller de loin sur le combat.

DEUX ARCHERS

Fort bien.

L'EXEMPT

Quand l'étranger sera par terre,  
Prenez une barque aussitôt  
Pour l'emporter sur la rivière  
Jusqu'à l'église de Chaillot.

*LES DEUX ARCHERS, sortant*

Nous ferons comme à l'ordinaire.

Scene 8

*The Officer of the Watch, Watchmen*

OFFICER OF THE WATCH

I see they've put the lights on for the dancing.  
We'll go and dance: let's not say anything.

*WATCHMEN, going over to a stone table*

Let's gamble as we usually do  
And pretend nothing is happening.

*(They play dice on the table.)*

*OFFICER OF THE WATCH, to two watchmen*

Go and watch the duel from a distance.

TWO WATCHMEN

Very well.

OFFICER OF THE WATCH

When the stranger is down,  
Take a boat at once  
To carry him over the river  
To the church of Chaillot.

*TWO WATCHMEN, on their way out*

We'll do what we usually do.

L'EXEMPT

Oui, chez les moines de Chaillot.

12 CHŒUR D'ARCHERS, *jouant*

Nargue de la folie

De tous ces gens de cœur

Qui de jouer leur vie

Se font un point d'honneur !

Amis, notre partie

Ne nous coûte pas tant ;

Ils vont jouer leur vie,

Nous jouons leur argent.

*(La nuit augmente.)*

Scène 9

*Les mêmes, Giroton*

GIROTON, *à part*

Messieurs entendez-vous la danse ?

ARCHERS

Nous voilà dans un instant.

GIROTON

On m'a mis dans la confiance ;

Du rendez-vous c'est le moment,

Et ces messieurs par leur présence

Nous gêneraient infiniment.

OFFICER OF THE WATCH

Yes, to the monks of Chaillot.

CHORUS OF WATCHMEN, *gambling*

A pox on the madness

Of all these gallant men

Who make it a point of honour

To gamble with their lives!

Friends, our game

Won't cost us so much;

They're gambling with their lives,

We're gambling with their money.

*(Night draws on.)*

Scene 9

*The same, Giroton*

GIROTON, *aside*

Gentlemen, do you hear the dance?

WATCHMEN

We'll be over in a minute.

GIROTON

They took me into the secret;

This is the appointed time for meeting,

And these gentlemen's presence

Would be extremely awkward.

ARCHERS

Encore un coup puis  
à la danse.

*(Reprise du chœur.)*

CHŒUR D'ARCHERS

Nargue de la folie  
De tous ces gens de cœur  
Qui de jouer leur vie  
Se font un point d'honneur !  
Amis, notre partie  
Ne nous coûte pas tant ;  
Ils vont jouer leur vie,  
Nous jouons leur argent.

*(L'horloge du Louvre, dans le lointain, sonne huit heures ; les archers entrent dans la salle de verdure où l'on aperçoit les danseurs jusqu'à la fin de la pièce. Il fait tout à fait nuit à la fin du chœur.)*

Scène 10

*Marquerite, Isabelle, Nicette, Girot*

*(Ensemble, à voix basse.)*

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, à Isabelle

L'heure vous appelle,  
Et voici l'instant ;  
Un ami fidèle

ARCHERS

One more throw and then we'll go  
to the dance.

*(Reprise of chorus.)*

CHORUS OF WATCHMEN

A pox on the madness  
Of all these gallant men  
Who make it a point of honour  
To gamble with their lives!  
Friends, our game  
Won't cost us so much;  
They're gambling with their lives,  
We're gambling with their money.

*(The Louvre clock strikes eight in the distance; the watchmen go to the outdoor dance floor, where the dancers remain visible until the end of the opera. It is completely dark by the time the chorus ends.)*

Scene 10

*Marquerite, Isabelle, Nicette, Girot*

*(Together, softly.)*

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, to Isabelle

The hour strikes for you,  
And the moment has come;  
A faithful friend

Ici vous attend.  
Cette nuit tranquille  
Vous protégera,  
Et loin de la ville  
Dieu vous conduira.

ISABELLE  
L'heure nous appelle,  
Et voici l'instant ;  
Un ami fidèle  
En ce lieu m'attend.  
Cette nuit tranquille  
Nous protégera,  
Et loin de la ville  
Dieu nous conduira.

*(En ce moment un bateau éclairé par une torche paraît sur la rivière ; un archer, debout, soutient le corps d'un homme plié dans le manteau de Cantarelli ; un autre archer, assis, guide la barque avec des rames.)*

NICETTE, *voyant la barque*  
Silence ; et voyez ce bateau.

ISABELLE  
Eh quoi ! qu'est-ce donc ?

MARGUERITE  
Quel tableau !

Awaits you here.  
This tranquil darkness  
Will protect you,  
And God will guide you  
Far from the city.

ISABELLE  
The hour strikes for us,  
And the moment has come;  
A faithful friend  
Awaits us here.  
This tranquil darkness  
Will protect us,  
And God will guide us  
Far from the city.

*(At this moment a torchlit boat appears on the river; a watchman, standing up, carries in his arms the body of a man enveloped in Cantarelli's cloak; another watchman, seated, rows the boat.)*

NICETTE, *seeing the boat*  
Silence! Look at that boat!

ISABELLE  
Oh, what can that be?

MARGUERITE  
What a sight!

GIROT, *à la reine*  
Vous m'avez dit que pour nouvelle affaire  
Ce soir Comminge...

MARGUERITE  
Oui.

GIROT  
C'est cela ;  
Il a tué son adversaire  
Qu'on emporte à Chaillot  
dans cette barque-là.

*(Ils regardent et écoutent en silence.)*

PREMIER ARCHER, *à celui*  
*qui rame*  
Arrête un peu.

DEUXIÈME ARCHER, *arrêtant la barque*  
Pourquoi donc ?

PREMIER ARCHER  
Il me semble qu'un mouvement du cœur...

DEUXIÈME ARCHER, *regardant*  
Point du tout ; il est mort.

GIROT, *to the Queen*  
You told me that this evening,  
Over a new quarrel, Comminge ...

MARGUERITE  
Yes.

GIROT  
That's it, then;  
He's killed his opponent,  
Who is being taken to Chaillot  
in that boat.

*(They watch and listen in silence.)*

FIRST WATCHMAN, *to his colleague*  
*who is rowing*  
Stop for a bit.

SECOND WATCHMAN, *stopping the boat*  
Why?

FIRST WATCHMAN  
I thought I could feel a heartbeat ...

SECOND WATCHMAN, *examining the body*  
Not at all; he's dead.

PREMIER ARCHER

Oui, je me trompe ; il est mort.

DEUXIÈME ARCHER

Il est mort.

*(La barque continue sa route.)*

Scène II

*Les mêmes; Cantarelli, chancelant, et dans le plus grand désordre*

CANTARELLI

Ah ! quel combat ! quel coup du sort !

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, ISABELLE

Pourquoi ces cris ?

CANTARELLI

Tout mon corps tremble !

Ah ! Soutenez-moi !

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, ISABELLE

Que dites-vous ?

CANTARELLI

La voix me manque !

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, ISABELLE

Quel mystère !

FIRST WATCHMAN

Yes, I'm wrong; he's dead.

SECOND WATCHMAN

He's dead.

*(The boat continues on its way.)*

Scene II

*The same; Cantarelli, staggering and in the greatest distress*

CANTARELLI

Ah! What a combat! What a stroke of fate!

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, ISABELLE

What do these cries mean?

CANTARELLI

My whole body is trembling!

Ah! Support me!

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, ISABELLE

What are you trying to say?

CANTARELLI

I'm speechless!

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, ISABELLE

What a mystery!

CANTARELLI

Comminge...

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, ISABELLE

Eh bien ?

CANTARELLI

Avait pour adversaire...

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, ISABELLE

Mais qui donc ?

CANTARELLI

Mergy !

ISABELLE, *s'écriant*

Mon époux !

MARGUERITE, GIROT, NICETTE

Son époux ?

Scène 12

*Les mêmes, Mergy*

MERGY, *accourant*

Isabelle !

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, ISABELLE

Ah !

CANTARELLI

Comminge ...

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, ISABELLE

Well?

CANTARELLI

His opponent was ...

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, ISABELLE

Who was it?

CANTARELLI

Mergy!

ISABELLE, *crying out*

My husband!

MARGUERITE, GIROT, NICETTE

Her husband?

Scene 12

*The same, Mergy*

MERGY, *running in*

Isabelle!

MARGUERITE, GIROT, NICETTE, ISABELLE

Ah!

MERGY

Le ciel était pour nous !

CANTARELLI

Comminge est mort !

Partez ! Partez, songez à vous !

*(Ensemble, très vif.)*

CANTARELLI, MARGUERITE, NICETTE, GIROT

Partez, partez, quittez ces lieux ;

Partez ! adieu ; soyez heureux !

MERGY ET ISABELLE

Partons, partons, quittons ces lieux

Partons ; adieu, cœurs généreux !

LES DANSEURS, *dans la salle de bal*

Buvons, chantons amis joyeux

Nouveaux plaisirs et nouveaux jeux

Amis chantons, dansons, buvons !

*(Mergy et Isabelle sortent vivement ; Cantarelli les guide ; Marguerite les suit des yeux, appuyée sur Nicette ; la danse continue ; le rideau baisse.)*

MERGY

Heaven was on our side!

CANTARELLI

Comminge is dead!

Go! Go, think of your safety!

*(Together, very lively.)*

CANTARELLI, MARGUERITE, NICETTE, GIROT

Go, go, get away from here;

Go! Farewell; be happy!

MERGY AND ISABELLE

Let us go, let us go, let us get away from here;

Let us go; farewell, generous hearts!

DANCERS, *on the dance floor*

Let's drink, let's sing, joyful friends,

Of new pleasures and new amusements!

Friends, let's sing, let's dance, let's drink!

*(Mergy and Isabelle leave swiftly; Cantarelli guides them; Marguerite looks after them as they go, leaning on Nicette; the dancing continues; the curtain falls.)*

