

L'AMANT JALOUX

D'ANDRÉ-E.-M. GRÉTRY ET THOMAS D'HÈLE

Livret, études et commentaires



REGARDS SUR LA MUSIQUE

Textes réunis par Jean Duron

MARDAGA

CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

SOMMAIRE

Jean DURON	
<i>Quelques réflexions autour de l'Amant jaloux, une comédie mêlée d'ariettes, de d'Hèle et Grétry</i>	p. 1
Benjamin PINTIAUX	
<i>L'Amant jaloux : Commentaire littéraire et musical</i>	p. 101
Avant-propos	p. 103
Synopsis	p. 107
Introduction au commentaire	p. 109
Livret et commentaire	p. 114
Dominique LAUVERNIER	
<i>Les décorations scéniques de l'œuvre lyrique de Grétry : premiers inventaires, premières analyses</i>	p. 187
Jacqueline WAEBER	
<i>Grétry héritier de Rousseau : l'intégration du récitatif dans l'opéra-comique</i>	p. 231
Pierre FRANTZ	
<i>Variations ailées</i>	p. 263
Index des noms cités	p. 273
Biographie des auteurs	p. 277

INTRODUCTION AU COMMENTAIRE

Benjamin PINTIAUX

Le musicien se considère comme intervenant second (chronologiquement) dans la composition de l'œuvre. Le poète « a la liberté de créer au gré de son imagination : tout est bon s'il forme un bel ensemble ; mais le compositeur dramatique est assujéti au genre, à l'action, à la prosodie qui lui défend souvent une note d'expression qui donnerait la vie à un trait de chant. Toutes ces difficultés rendent son travail plus important. »²⁷. Le compositeur travaille avec un nouveau collaborateur, Levasseur, « ancien capitaine de dragons »²⁸, qui versifie les parties chantées comme l'avait effectué Anseume pour *Le Jugement de Midas*, sans doute en collaboration étroite avec Grétry. Il ne faudra pas attendre des vers de *L'Amant jaloux* autre chose qu'un caractère fonctionnel et qu'une proposition de matériau sonore propre à la musique. L'ouvrage doit également répondre aux attentes de ses interprètes, du public, et se prêter aux conditions de la création. L'orchestre de Grétry est ainsi absolument conforme aux effectifs de la période²⁹ (cordes, ainsi que flûtes – seulement à partir de l'acte II –, hautbois, bassons et cors, par deux), ce qui n'exclut pas l'emploi occasionnel d'autres instruments telles les deux mandolines de la Sérénade de Florival (II,14). Dans la décennie 1760, l'orchestre ne compte guère que vingt-deux instrumentistes, et l'effectif croît ensuite sensiblement (le nombre des cordes en particulier), sans que l'on puisse déterminer un nombre exact d'instrumentistes en 1778³⁰. Il est cependant évident que Grétry n'use, dans *L'Amant jaloux*, que d'un effectif minimal³¹.

La prise en considération des exigences d'une troupe³² et d'un répertoire oblige Grétry à insérer un air virtuose pour M^{me} Trial (II,1). La créatrice du rôle de Léonore est alors la cantatrice la plus admirée de la Comédie-Italienne. La distribution lui adjoint Clairval (pilier de la Comédie-Italienne depuis de nombreuses années) dans le rôle de Don Alonze, Nainville dans celui de Lopez, Julien dans celui de Florival, M^{lle} Billioni dans le rôle d'Isabelle, et M^{lle} Dugazon dans celui de Jacinte, bientôt remplacée par M^{lle} Billioni tandis que M^{lle} Colombe reprenant le rôle d'Isabelle³³. Grétry

27. *Mémoires, op. cit.*, p. 236.

28. *Ibidem*, p. 243.

29. Dans une configuration « minimale ». On a ce même « petit » orchestre par exemple dans *Lucile, Silvain* ou *Le Huron. Le Magnifique*, en 1783, ou *L'épreuve villageoise*, en 1784, utilisent un orchestre autrement étoffé avec trompettes et timbales. L'ouverture de *Guillaume Tell* (1792) ajoute encore les clarinettes (et les cornets de vache).

30. Karin Pendle, « L'opéra-comique à Paris... », *op. cit.*, p. 82.

31. Une trentaine d'instrumentistes.

32. Sur cette question, on se reportera aux travaux de Raphaëlle Legrand sur Marie-Thérèse Laruette et Marie-Jeanne Trial », colloque « L'Opéra-Comique à l'époque de Boieldieu », Rouen, 2001 (inédit) ; « Libertines et femmes vertueuses : l'image des chanteuses d'opéra et d'opéra-comique en France au XVIII^e siècle », *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, éd. par Hélène Marquié, Noël Burch, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 157-175 ; et (avec Nicole Wild) *Regards sur l'opéra-comique, Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 2002, 290 p.

33. Voir Édouard Fétis, *op. cit.*, p. V et VI.

réemploie ici les meilleurs acteurs et actrices à sa disposition, bien connus de lui. M^{lle} Colombe doit ainsi ses débuts au musicien; elle était Hortense dans *Le Huron*. Clairval fut le créateur du rôle d'Azor en 1771. Julien avait joué dans *L'Ami de la maison* en 1771 et Marmontel ne tarit pas d'éloges à son égard: « moins difficile que Caillot, plus jeune que La Ruette, avec une voix brillante, une action vive, une tournure leste »³⁴.

Ainsi, un commentaire littéraire et musical se devra de faire à l'occasion référence à ces conditions externes de la création lyrique, qui peuvent de toute évidence influencer sur l'œuvre ou la caractérisation des personnages, en même temps qu'il insistera sur l'organisation macrostructurale et les liens étroits entre texte et musique. Marmontel témoigne, dans ses *Mémoires*, de l'aspect collectif de la création d'un opéra-comique, en partenariat réel avec la troupe. Il évoque aussi bien sa collaboration avec Grétry que l'influence déterminante des chanteurs et acteurs:

« Mes acteurs de prédilection, Clairval, Caillot, M^{me} La Ruette, étaient les maîtres de leur théâtre. M^{me} La Ruette nous donnait à dîner. Là, je lisais mon poème, et Grétry chantait sa musique. L'un et l'autre étant approuvés par ce petit conseil, tout se préparait pour mettre l'ouvrage au théâtre, et après deux ou trois répétitions, il était donné. La sincérité de nos acteurs à notre égard était parfaite: soit pour leurs rôles, soit pour leur chant, ils savaient ce qu'il leur fallait; et ils avaient un pressentiment des effets, plus infaillibles que nous-mêmes. Pour moi, je n'hésitais jamais à déférer à leurs avis; quelquefois même ils m'accusaient d'être trop docile à les suivre. »³⁵

L'attention aux membres de la troupe est d'autant plus essentielle que:

« l'art de la scène n'est pas encore né [...]. Si un comédien est toujours chargé de 'semainier', et dirige ses confrères, chaque acteur a son jeu particulier et l'ensemble confine souvent au disparate. »³⁶

L'Amant jaloux propose quatorze numéros musicaux et une ouverture qui prépare à la structure de la pièce. L'alternance texte parlé/ chant est la suivante (en italique grisé les passages en musique):

Ouverture

(*allegro moderato, andantino quasi allegretto, allegro moderato; RéM, réM, RéM*)

– Acte I –

Scène 1 Lopez seul
2 Lopez, Jacinte

n° 1 – Ariette de Jacinte (andantino): « Qu'une fille de quinze ans » (sibM)

Lopez, Jacinte

34. Jean-François Marmontel, *Mémoires*, éd. établie, présentée et annot. par Jean-Pierre Guicciardi et Gilles Thierriat, Paris, Mercure de France, 1999, p. 313.

35. *Ibidem*, p. 303.

36. Raphaëlle Legrand, « La scène et le public de l'Opéra-Comique de 1762 à 1789 », *L'Opéra-comique en France, op. cit.*, p. 195.

n° 2 – Air de Lopez (andantino) : « Plus de sœur ! Plus de frère ! » (MibM)

- 3 monologue de Jacinte
- 4 Jacinte, Florival, Isabelle
- 5 Isabelle, Florival
- 6 Isabelle, Florival, Jacinte
- 7 Isabelle, Jacinte, Léonore)

n° 3 – Trio (largo, allegro, allegretto, allegro, andantino [menuet]) : “Victime infortunée” (mim/ SiM / MiM)

- Isabelle, Jacinte, Léonore
- 8 Léonore, Isabelle
- 9 Léonore Alonze, Jacinte
- 10 Léonore, Alonze
- 11 Léonore Alonze, Jacinte

n° 4 – Final (allegro, trio)

- 12 *n° 4 (suite : quatuor, allegro, andante, allegro) : « Plus d’égards, plus de prudence » (réM, miM, réM)*

– Acte II –

Scène 1 Léonore

n° 5 – Air de Léonore (allegro maestoso) : « Je romps la chaîne qui m’engage » (LaM)

- 2 Jacinte, Léonore
- 3 Lopez, Jacinte, Léonore

n° 6 – Couplets (duo, allegretto) : « Le mariage est une envie » (solm)

- Lopez, Jacinte, Léonore
- 4 Lopez seul
- 5 Lopez, Florival
- 6 Florival seul
- 7 Jacinte, Florival, Lopez
- 8 Florival, Lopez

n° 7 – Duo (allegretto) : « La gloire vous appelle » (RéM)

- 9 Lopez, Jacinte
- 10 Jacinte, Alonze
- 11 Alonze seul
- 12 Jacinte, Alonze
- 13 Jacinte seule

n° 8 – Ariette (andante) : « D’abord, amants soumis et doux » (UtM)

- 14 Jacinte, Léonore, Alonze

n° 9 – Duo (allegro) : « Cruelle, cruelle ! » (solm, SolM, RéM)

*n° 10 – Sérénade de Florival (dans la coulisse) : « Tandis que tout sommeille » (solm)
[Alonze, Léonore, Florival (trois brèves répliques)]*

n° 9 (bis) – Reprise du duo (SolM)

– Acte III –

Scène 1 Isabelle seule

n° 11 – Ariette d'Isabelle (andante et allegro alternés) : « O douce nuit, sous ton ombre paisible » (MibM) [courte transition récitatif modulant vers SolM]

2 Isabelle, Florival

n° 12 – Duo (menuet et allegretto alternés) : « Je sens bien que votre hommage » (UtM)

Isabelle, Florival

3 Isabelle, Florival, Alonze

n° 13 – Duo Alonze, Florival (andantino, faM)

4 Isabelle, Florival, Alonze, Lopez

n° 13 (suite) – Trio Alonze, Florival, Lopez

5 Isabelle, Jacinte, Florival, Alonze, Lopez

n° 13 (suite) – Quatuor Alonze, Florival, Lopez, Jacinte

6 Les mêmes, Léonore

n° 13 (suite et fin) – Quatuor (Léonore dit « me voilà ! »)

7 tous, quelques répliques parlées

n° 14 – Final (air puis duo puis sextuor [quelques répliques parlées insérées au final] allegretto, larghetto, allegro) : « Prenez pitié de ma douleur » (MiM, SolM, mim, MiM)

Cette structure montre des éléments essentiels de la composition des *Amants jaloux* : chaque acte comprend entre quatre et six passages musicaux chantés, au moins un air solo et deux duos ou trios. Les actes I et III s'achèvent par des ensembles plus élaborés, les ensembles conclusifs des actes I et III présentant des modèles de « final en chaîne » à l'exemple des expériences de Monsigny³⁷ et de l'*opéra buffa* italien et tel qu'employé bientôt dans les *Nozze di Figaro* de Mozart³⁸. La place du texte parlé est de moins en moins importante au cours de l'ouvrage, sans pourtant jamais disparaître tout à fait : quelques répliques sont parlées au sein même du final. Le sextuor conclusif est le *climax* naturel de la construction dramatique et remplace ici le vaudeville sur des vers toujours conventionnels et moralisant. La recherche d'équilibre et de continuité dramatique paraît d'emblée assez remarquable, au sein d'une œuvre sans prétention mais qui devient un modèle du genre. Les passages chantés montrent un souci comparable :

37. *Le Roi & le fermier* date de 1762. L'œuvre marque une quête de continuité dramatique dont d'Hèle et Grétry s'inspirent probablement. Le découpage en numéro devient inopérant dans le cas de ces ensembles élaborés.

38. Au moment de la création de *L'Amant jaloux*, Mozart a achevé son second séjour parisien (23 mars – 26 septembre 1778). L'opéra-comique de Grétry circule cependant rapidement en Europe (l'œuvre est jouée à Bruxelles dès 1780, la partition ou ses arrangements sont amplement diffusés). Mozart a en outre montré son intérêt pour la musique de Grétry dans la composition de ses variations sur « Dieu d'amour », K 352/374c, dont le thème est tiré des *Mariages samnites* (1778). C'est dans *Les Noces de Figaro* qu'on trouvera les réminiscences les plus probables de *L'Amant jaloux*.

alternance de chant soliste et d'ensembles, variété des *tempi* et des mesures employées, multiplicité des tonalités avec une prédilection pour les *Ré* et *Mi* Majeurs, et l'utilisation plus rare des tonalités mineures (le *ré* mineur de l'*andantino* de l'ouverture, le *sol* mineur de la *Folie d'Espagne*). Cette faible fréquence des tonalités mineures est habituelle à l'Opéra-comique. Si on ne saurait construire un plan tonal d'ensemble, l'utilisation de la sérénade comme motif récurrent (ouverture, n° 10, rappel dans le n° 11) annonce le procédé développé dans *Richard Cœur-de-lion* (romance de Blondel, « Une fièvre brûlante »). Elle marque de nouveau cette quête de continuité dramatique qui est l'un des aspects les plus passionnants de l'œuvre, au service d'une comédie d'intrigue qui tend à se dégager de types trop figés (ceux de l'*opera buffa* au début de l'œuvre) pour proposer, avec les personnages d'Isabelle et de Léonore, d'attachants portraits de femmes. De la même manière, la réutilisation du premier motif de l'ouverture dans l'acte II ou l'association du menuet avec le couple Isabelle/ Florival, contribuent à élaborer un jeu interne de renvois qui unifient l'œuvre tout en multipliant les clins d'œil complices au spectateur.

Ainsi, la « combinaison » d'éléments à l'œuvre dans l'opéra-comique ne conduit pas à un éclectisme déroutant, ni à une suite de passages décousus. Au contraire, elle autorise l'élaboration d'une structure originale qui sait à la fois rester simple et efficace, tout en permettant la composition de morceaux isolables³⁹ qui sont également pour beaucoup dans la postérité de l'œuvre. La sérénade (n° 10) de Florival rencontre le plus grand succès, sans aucun doute préparé par l'utilisation du motif dès l'ouverture. Cette variété au service de l'intrigue montre en revanche la porosité des genres dramatiques. Avant *L'Amant jaloux*, l'élaboration du *Barbier de Séville*, autre comédie « espagnole », montrait déjà cette complexité des sources, des effets, des genres. Avant de devenir « comédie », *Le Barbier* avait été successivement parade et opéra-comique⁴⁰.

Nos analyses s'appuient sur l'édition Breitkopf et Haertel (Leipzig et Bruxelles, s. d.). Elles sont particulièrement redevables des travaux publiés par Philippe Vendrix chez Mardaga, et du livre essentiel de David Charlton : *Grétry and the Growth of Opéra-comique* (Cambridge, Cambridge University Press, 1986). Un chapitre entier (p. 164-178) y est consacré à l'œuvre⁴¹. On écouterait enfin toujours avec profit le seul enregistrement intégral de l'œuvre par l'Orchestre de chambre de la RTB dirigé par Edgard Doneux, qui réunit Mady Mesplé, Bruce Brewer, Charles Burles, Jules Bastin, Danielle Perriers et Christiane Château⁴².

39. En particulier les n° 1, 5, 10 et 11.

40. La pièce est créée en 1775. L'opéra-comique avait été refusé en 1772. Voir Véronique Anglard, *Le Barbier de Séville*, « Connaissance d'une œuvre », Paris, Bréal, 2000, p. 26. La pièce de Beaumarchais a été peut-être source d'inspiration pour d'Hèle. De nombreux rapprochements sont possibles entre Isabelle et Rosine, Bartholo et Lopez. Enfin, Don Alonzo est le nom d'emprunt du comte à l'acte III. La réussite de *L'Amant jaloux* peut être vue comme une réponse aux positions de Beaumarchais sur la musique et l'opéra-comique en particulier (*Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville*).

41. On pourra également se reporter aux commentaires succincts de Ronald Lessens dans *Grétry, ou le triomphe de l'opéra-comique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 143-148.

42. Enregistrement complet avec les dialogues parlés, EMI, 1977-2002.

LES FAUSSES APPARENCES
OU
L'AMANT JALOUX

PERSONNAGES

Don Alonze, gentilhomme espagnol, amant de Léonore

Lopez, négociant

Florival, officier français

Isabelle, sœur de Don Alonze

Léonore, fille de Lopez

Jacinte, suivante de Léonore

La scène est à Cadix. Les deux premiers actes se passent dans la maison de Lopez. Le troisième dans le jardin.

OUVERTURE

COMMENTAIRES

Benjamin PINTIAUX

Ouverture
allegro moderato C , *andantino* $\frac{2}{3}$, *allegro* C
Ré M, *ré m*, *Ré M*

L'ouverture de *L'Amant jaloux* utilise un orchestre réduit (hautbois, bassons, cors et cordes) sans les flûtes, qui n'interviennent qu'à partir de l'acte II. Elle est en *Ré* Majeur avec modulation centrale dans le ton minoré ; la tonalité est fréquemment utilisée dans les ouvertures de Grétry : *Le Huron*, *Lucile*, *Le Tableau parlant*, *L'Amitié à l'épreuve* en témoignent. Le caractère de la tonalité est traditionnellement gai et brillant, en raison des possibilités d'entendre les cordes à vide.

D'apparence traditionnelle, elle est pourtant un compromis entre l'ouverture à l'italienne (*vif*/ *lent*/ *vif*) et le mouvement de sonate, en insérant un épisode central (lui-même en deux parties avec reprise) qui anticipe la sérénade de l'acte II. « On a remarqué, sans doute, que le petit air *pizzicato*, qui est au milieu de l'ouverture, indique d'avance la sérénade que Florival donne, au second acte, à la prétendue Léonore »⁴³. Rarement la simplicité apparente de Grétry n'aura masqué une élaboration aussi complexe. De toute évidence, cet exorde n'a pas pour seul objectif d'amener le silence dans la salle, elle a une fonction annonciatrice de la structure de l'œuvre et d'un épisode central crucial pour l'intrigue, dont elle prépare le succès. Elle provoque chez l'auditeur un « travail mental d'anticipation puis de reconnaissance »⁴⁴. Grétry a lui-même proposé une typologie des ouvertures : à programme, citant des airs connus, annonçant des thèmes de l'opéra, décrivant une couleur locale. Il semble que l'ouverture de *L'Amant jaloux* propose ici une synthèse : les trois sections dont une centrale qui prépare à l'acte II calquent la structure de l'opéra, la sérénade est directement annoncée, et le choix de cet air permet d'exposer dès le début de la pièce la couleur locale dominante : les *pizzicati* imitent la guitare espagnole, en outre seul élément musical exotique de l'œuvre⁴⁵. Enfin, comme on le verra, le motif initial (*Ré* Majeur) peut être considéré comme « motif de la jalousie » par sa réutilisation, toujours dans le final de l'acte II qu'anticipe donc nettement l'ouverture de *L'Amant jaloux*.

A.

a/ Exorde en fanfare, premier thème, qui insiste non sans quelque lourdeur sur la tonalité de *ré* Majeur, *allegro moderato*, avec *tutti*, quasi unisson sur accord de tonique, rapide alternance des nuances *forte* et *piano*. Ces premières mesures presque martiales jouent le rôle de *captatio benevolentiae*, procédé récurrent de l'ouverture d'opéra⁴⁶ qu'on retrouve par exemple dans *La Fausse Magie* (1775) ou *Richard-Cœur de Lion* (1784). Les *forte* initiaux (avec timbales et trompettes dans *Richard*) y sont également suivis d'arpèges conduisant à une pause rapide sur la dominante. Dans *L'Amant jaloux*, le motif ne joue cependant pas seulement ce rôle oratoire : il sera réutilisé dans le final de l'acte II et semble alors particulièrement accompagner le thème de la jalousie.

43. Grétry, *Mémoires*, op. cit., p. 246.

44. Michel Noiray, article « Ouverture », op. cit., p. 159.

45. Mais élément tellement incontournable que l'on peut sourire du cliché : « Chanter sans guitare à Séville ! Vous seriez bientôt reconnu, ma foi, bientôt dépisté ! » dit Figaro au Comte dans *le Barbier de Séville* (I, 6).

46. Sur la formation du goût musical français autour des années 1769-1774 et les procédés liés aux fonctions dramatiques de l'ouverture, voir Patrick Taïeb, *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Paris, Société Française de Musicologie, 2007.

Allegro moderato

b/ La gamme de *Ré* Majeur aux violons, ascendante puis descendante, amène donc une première pause (après la dominante) suivie de l'énoncé du thème 2, *piano*, ici sur pédale de tonique. On entend un balancement léger (violons, altos et bassons) et quelques commentaires gracieux des hautbois, puis un nouveau passage *forte* (« marqué et soutenu ») et l'apparition d'un troisième thème par les violons 1, plus rythmique que mélodique (motif de 5 brèves et une longue, avec temps fort sur la quatrième brève).

c/ La structure est perturbée par un premier événement musical dramatique et modulant (*fortissimo*, premier accord sur *Fa* Majeur et modulation vers *Mi* Majeur, nouvelle dominante), suivi d'une modification gracieuse du troisième thème (*piano*) en *La* Majeur, le motif se faisant plus mélodique et léger,

La mélodie est à son tour rapidement modulante par chromatisme descendant et conduit à une nouvelle pause (neuvième de dominante sans fondamentale) avant l'*andantino* central.

B.

a/ Cette référence à la sérénade de Florival de l'acte II est en deux sections (« deux couplets » indique la partition), le hautbois soliste est accompagné des *pizzicati* des cordes. La récurrence des interruptions dramatiques semble prédire le rôle clé de la sérénade dans la comédie. La mélodie ne calque pas l'air de Florival, mais on peut chanter le texte sur les notes du hautbois (« tandis que tout sommeille dans l'ombre de la nuit »). Grétry lui-même souligne le procédé.

Andantino quasi Allegretto (hb)

pizz.

Tan - dis que tout - som - meil - le Dans l'om - bre de - la nuit, tan

f

tan

Cinq mesures *tutti* et *con arco*, « plus vite » – suspension dramatique, *forte* en *tremolo* des cordes, hors *tempo* – lie les deux couplets qui, précise la partition, « sont censés être joués dans l'éloignement », ainsi que la sérénade, chantée depuis les coulisses.

b/ La seconde partie présente une reprise du solo de hautbois, cette fois avec un contre-chant particulièrement virtuose de l'alto. L'*andantino* s'achève par une nouvelle rupture dramatique, la mélodie s'interrompant brusquement.

c/ Une surprenante et longue septième (*Fa*, tremolo des cordes) annonce un bref passage en *SibM*, et des modulations successives, avant le retour du *Ré* Majeur initial.

A.

Un nouvel épisode de « fanfare » (et des rappels du motif rythmique du second thème) réinstalle cette tonalité de *Ré* Majeur (d'abord *pianissimo*, puis *crescendo*) et la reprise (qui n'est pas exactement à l'identique) de la première section de l'ouverture conduisant cette fois à une véritable *coda* assez bruyante, les cadences terminales faisant pour finir réentendre le premier thème – *fortissimo* – aux dernières mesures, tandis qu' « on lève la toile vers la fin de l'ouverture ».

ACTE PREMIER

(Le Théâtre représente une chambre avec un cabinet, deux portes et une fenêtre grillée à l'Espagnole.)

Scène 1

Lopez

LOPEZ, *assis, écrivant une lettre*

Voilà qui est fait – Voyons ce que j'ai écrit, (*il lit la lettre*)

« Seigneur Don Diègue mon très cher ami, après un voyage de quatre mois, me voilà enfin à Cadix. J'ai appris en arrivant la mort de mon pauvre gendre, notre associé. Dieu veuille avoir son âme ! au demeurant il a bien fait les choses, il a tout laissé à ma fille, les cent mille piastres qui sont dans notre commerce, et un mobilier considérable. Je crains seulement qu'il ne prenne envie à Léonore de se remarier et de retirer ses fonds. Vous jugez bien, mon cher associé, que je ne négligerai rien pour empêcher ma fille de contracter un second mariage qui serait si contraire à nos intérêts, et que j'emploierai tous les moyens pour l'engager à rester veuve, et à remplacer feu son époux dans notre association ; mais par malheur elle est jeune et indépendante ; son premier mariage a été fait contre son gré, elle voudra peut-être s'en dédommager. Nous avons ici un grand nombre d'officiers français ; ils vont faire la guerre contre nos ennemis les Portugais, et tous les maris et les pères font des vœux pour leur prompt départ. Je baise les mains de votre Seigneurie, et suis son très humble serviteur.

Lopez de la Plata »

(*Il plie la lettre*)

Jacinte !

(*Il écrit l'adresse.*)

« Au Seigneur Don Diègue Mercado, Négociant à la Vera-Cruz au Mexique. »

Jacinte ! – les visites de ce Don Alonze m'inquiètent. – On dit qu'il est jeune, bien fait, d'une haute naissance, et sans fortune. – Léonore a le cœur sensible... Jacinte !... Cette fille doit en être instruite, il faut la questionner. Ja...

Scène 2

Lopez, Jacinte

JACINTE

Me voilà, Monsieur. – Vous sortez ?

LOPEZ

Oui, je vais parler à ce capitaine qui part pour le Mexique. Que fait Léonore ?

JACINTE

Elle se promène tristement dans son appartement.

LOPEZ

Quoi ! toujours pleurant le défunt ?

JACINTE

Oui, le défunt, vous l'avez deviné.

LOPEZ

Cependant elle ne l'aimait pas excessivement.

JACINTE

Non pas de son vivant ; mais depuis qu'il est mort... ah !

LOPEZ

Jacinte, parle-moi avec franchise. Ne serait-ce pas plutôt mon retour qui afflige ta maîtresse ? Depuis six mois qu'elle est veuve, et pendant mon absence, n'aurait-elle pas écouté les douceurs de quelque galant, quelque aspirant, quelque...

JACINTE

Ciel ! quelle idée ! pendant l'absence de son père ! une femme raisonnable comme elle ! une femme de vingt ans ! ah ! Monsieur !

.....
ARIETTE

Qu'une fille de quinze ans,
Dans l'ombre du mystère,
Sans consulter son père,
Écoute les tendres serments
De l'objet qui sait lui plaire ;
À quinze ans

Je passe cette faiblesse.

C'est le printemps,

C'est la saison de la tendresse.

Mais, une femme de vingt ans,

Une femme raisonnable,

Une veuve respectable,

À vingt ans !

ACTE I

Scènes 1 et 2 (début)

L'action de *L'Amant jaloux* débute par un monologue du père, scène 1, Lopez lisant une lettre. Les passages parlés seront en prose. L'exposition, qui s'efforce d'être la plus concise possible, présente d'emblée quelques éléments à forte couleur locale : Lopez lit son nom (« Lopez de la Plata »), écrit à un « Seigneur Don Diègue », cite la ville de Cadix, tandis que la scène se déroule près d'une « fenêtre grillée à l'espagnole ». Déjà, Lopez, de retour du Mexique, s'inquiète d'un Don Alfonso et demande les éclaircissements de Jacinte. La nécessité de concision du genre ne recule pas, ici, devant le procédé topique de la lecture d'une lettre, puis de l'interrogatoire de la Suivante. L'exposition place immédiatement *L'Amant jaloux* dans la filiation des pièces espagnoles, dans lesquelles le thème de la jalousie est primordial. *Le Barbier de Séville* a été représenté trois ans auparavant à la Comédie-Française. La proximité avec les types de la *Commedia dell'arte* reste également perceptible. Si on rapprochera aisément le personnage d'Isabelle de celui de Rosine chez Beaumarchais, on rappellera qu'il s'agit d'un personnage-type des Italiens, nommé précisément *Isabelle*, jeune amoureuse, souvent poursuivie des assiduités d'un vieux tuteur. Jacinte, de son côté, ressemble évidemment aux servantes chez Molière ou au modèle offert dans l'*opera buffa* italien. Le nom est fréquent dans les ouvrages inspirés par l'Espagne, par exemple chez Dancourt (*La trahison punie*) ou Lesage (*Gil Blas*).

C'est Jacinte, scène 2, qui amorce le virage franchement comique de la pièce, répondant ainsi à Lopez qui demande si Léonore n'aimait pas son défunt mari « excessivement » : – « Non pas de son vivant ; mais depuis qu'il est mort... Ah ! ». L'interjection de Jacinte prépare à une succession d'exclamations faussement outrées dans la réplique précédant l'intervention musicale, puis dans l'ariette « Qu'une fille de quinze ans ». On relèvera également la musicalité de plus en plus affirmée au cours de cette brève scène 2, par des jeux d'assonances de plus en plus nombreux : « tristement », « appartement », « pleurant », « cependant », « excessivement », « de son vivant », « quelque galant », « quelque aspirant », « une femme de vingt ans ». Cette succession prépare le premier vers de l'ariette, et nombre de ses rimes à venir (« ans, serments, printemps, galants »). La prose se poétise progressivement et amène assez naturellement à une prosodie plus régulière, rimée, et au chant.

n° 1, ariette de Jacinte, « Qu'une fille de quinze ans »

Andantino $\frac{2}{4}$
Sib M

On distingue trois sections dans ce petit air de la Suivante, que Grétry commente cependant dans ses *Mémoires* en insistant sur le respect scrupuleux de la ponctuation du texte. En *Sib* Majeur, l'ariette est ornée sans excès de roulades, et l'influence de l'*opera buffa* italien est sensible dans les réminiscences de *La Serva Padrona* à la fin du passage. Grétry – qui séjourna plusieurs années en Italie – ne cachait pas une admiration sans borne pour Pergolèse.

La musique suit la structure du texte : deux neuvains hétérométriques – des mètres courts depuis le trimètre jusqu'à l'octosyllabe – et un tercet conclusif en hexamètres musicalement perturbés par les interjections et les répétitions : première section sur la possible faiblesse d'une « fille de quinze ans », seconde sur « une femme de vingt ans » qui est « respectable » et injustement soupçonnée ; la troisième partie (multipliant les exclamations) feint de croire à une plaisanterie de Lopez. La fréquence des interjections et exclamations laisse une grande marge de création au compositeur par le jeu des reprises possibles (« à vingt ans ! », « bon », « monsieur badine ») et calque de près l'effet comique habituellement lié à ce type de répétitions chez les Italiens. L'ariette impose d'emblée Jacinte comme type de la soubrette ou de la domestique rusée rencontrée dans l'*opera buffa* depuis Pergolèse, mais aussi dans l'opéra-comique ou le

Écouter des propos galants !
Un tel soupçon ; d'où peut-il naître ?
Apprenez à nous mieux connaître.

À vingt ans.
Écouter des propos galants !
Fî donc ! Mais je devine,
Bon, bon ! Monsieur badine,
Oui, oui, Monsieur badine.

LOPEZ

Non, en vérité, Jacinte, je n'ai pas voulu badiner. Mais je vois que j'ai été dans l'erreur. Tu m'en as convaincu par des raisons sans réplique ; et tous les discours qu'on m'a tenu dans la ville....

JACINTE

Sont faux, sur ma parole.

LOPEZ

J'en suis persuadé....

JACINTE

Depuis trois jours que vous êtes de retour ici, vous ne pouvez pas savoir les choses mieux que moi ; et vous ne croyez pas que je veuille vous tromper.

LOPEZ

Tu n'en es pas capable. – D'ailleurs, je n'avais pas réfléchi à l'âge mur de ta maîtresse. A-t-elle bien vingt ans ?

JACINTE

Oui, Monsieur, et moi aussi.

LOPEZ

Diable ! et toi aussi ! voyez ce que c'est que la médisance, calomnier deux femmes aussi sensées ! deux matrones ! me parler d'un Don Alonze... hein !... qu'as-tu, mon enfant ? tu me parais troublée !

JACINTE

Moi, Monsieur ? pas¹ du tout.

LOPEZ

Tu ne connais pas ce Don Alonze ?

JACINTE, *à part*

Le vieux renard en sait trop pour lui nier le fait. Il faut chercher à y donner une tournure.

LOPEZ

Hé bien ?

Jacinte

Oui, Monsieur... je... je connais Don Alonze... et même beau-coup.

LOPEZ

Ah ! parlons.

JACINTE

Il n'est plus dans ce pays-ci ; il est allé voir son oncle, qui est bien riche, et bien malade.

LOPEZ

Et cette absence a sûrement fait couler des larmes ?

JACINTE

Je vous en réponds. Sa sœur l'a bien pleuré.

LOPEZ

Sa sœur !

JACINTE

Oui, sa sœur. Don Alonze est le frère de Donna Isabelle.

LOPEZ

Tu veux me faire connaître toute sa parenté.

JACINTE

Ah ! Monsieur, si vous connaissiez Isabelle, que vous la plaindriez !

LOPEZ

Je la plains d'avance. Que lui est-il arrivé ?

JACINTE

Son tuteur veut l'épouser malgré elle.

LOPEZ

Tu m'attendris. – Revenons à Don Alonze.

JACINTE

Ce vilain tuteur la tient enfermée dans un château à un quart de lieue de la ville. On le voit de notre jardin.

1. livret : « point ».

INDEX DES NOMS CITÉS

Alembert, Jean Le Rond d'	253	Broulhiet, Jean-Baptiste	23
Anglebert, Jean-Henri d'	149	Burney, Charles	235-236
Anseume, Louis	2, 4, 7, 51, 59, 104, 109, 263	Bury, Bernard de	1
Arnauld, François	4	Bussa, Alexandre Placide	11
Artois, Charles-Philippe de France, comte d'	190	Bussa, M ^{me} , voir BILLIONI	
Arnould, voir MUSSOT		Cadoret, Mr, dit Terodac	9
Audinot, Nicolas-Médard	6	Cailleau, Marie-Antoinette, V ^{ve} Duchesne	16-23
Aumont, Louis-Marie-Augustin, duc d'	2	Caillot, Joseph	5, 10, 82, 110
Bach, Johann Christian	6	Campan, voir Berthollet-Campan	84
Bach, Johann Sebastian	26	Carrelus, Gabriel-Jean	6
Bachaumont, Louis Petit de	4, 6, 8, 41, 98-100	Caux de Montlebert, Gilles de	130
Ballard, Pierre-Robert-Christophe	15-23	Centlivre, Susannah	10, 106
Ballard, V ^{ve}	16	Chabanon, Michel Paul Gui de	1, 3, 37-39, 232, 234, 236
Ballot de Sauvot, Mr (librettiste)	241	Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas	252
Barry, Jeanne Bécu, comtesse du	2	Champmeslé, voir CHEVILLET	
Baurans, Pierre	243	Chastellux, François-Jean, marquis de	234
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de	105, 113, 119, 121, 191, 263-269	Chevillet, Charles, dit Champmeslé	6
Belin, François	24	Choiseul-Stainville, Étienne-François, duc de	2
Benda, Georg Anton	261	Choron, Alexandre	237
Bernard, Pierre-Joseph	5	Ciceri, Pierre-Luc-Charles	217
Berthollet-Campan, Pierre-Dominique François	83	Clairval, Jean-Baptiste Guignard, dit	7, 10-11, 14, 36, 45, 57, 83, 91, 109-110
Bianchi, voir ZANERINI		Clariss de Florian, Jean-Pierre	9
Biancolelli, Pierre-François, dit Dominique	8-9	Colalto-MattiuZZi, Antonio Cristoforo, dit Pantalon	9
Billion, Michel, dit Billioni	11	Collé, Charles	241
Billioni, Catherine-Ursule Bussa, M ^{me}	7-8, 10-11, 36-37, 45, 51-52, 57, 91, 109	Colnet Du Ravel, Charles Joseph	71
Blaise, Adolphe Benoît	9	Colombe, Marie-Thérèse-Théodore [Rombocoli-Riggieri, «M ^{lle} Colombe l'aînée»]	7-8, 11-13, 45, 51-52, 91, 109-110
Blavet, Michel	124, 241-242	Commolet, Jean-Gabriel	10
Boquet, Louis-René	205	Conti, Louis-François de Bourbon, prince de	2
Bornet, Claude	217	Corelli, Arcangelo	81, 149
Boutet, Jacques-Marie, dit Monvel	6		

Corneille, Thomas.....	130	Francoeur, François.....	239
Cotte (graveur).....	15	Fréron, Élie Catherine.....	10
Creutz, Gustaf-Philip, comte.....	2	Friedrich, Caspar David.....	219
Da Capua, Rinaldo.....	243-244	Fronsac, Louis-Antoine-Sophie de Vignerot du Plessis, duc de.....	5
Dalayrac, Nicolas.....	167	Frossard, Mr (chorégraphe).....	7
Dancourt, Florent Carton.....	119	Gandini, Dionisio, dit Scaramouche.....	9
Da Ponte, Lorenzo.....	135, 142, 190	Garcin, Laurent.....	232
Dauphin, voir LOUIS XVI		Gardel, Maximilien-Léopold-Philippe-Joseph, dit Gardel aîné.....	5
Dauphin, voir LOUIS-FERDINAND		Garrick, David.....	10, 87-88
Delatre, Jean-Marie.....	13	Geoffrin, Marie-Thérèse Rodet, M ^{me}	4
Denis d'Halicarnasse.....	232	Gibert, Paul-César.....	1
Deshayes, François-Nicolas.....	6	Giroust, François.....	25
Desprez, Louis-Jean.....	206	Gluck, Christoph Willibald von.....	5, 237-238
Destouches, Philippe Néricault.....	245, 269-270	Goldoni, Carlo.....	5, 9, 103, 234
Dezède, Nicolas Alexandre.....	6	Gossec, François-Joseph.....	6, 25
Diderot, Denis.....	232, 260	Greuze, Jean-Baptiste.....	66
Dominique, voir BIANCOLELLI		Grimm, Melchior.....	3, 6-8, 11, 41, 65, 92, 199, 234
Duchesne, Nicolas-Bonaventure.....	16	Guichard, Jean-François.....	250
Duchesne, V ^{ce} , voir CAILLEAU		Guignard, voir CLAIRVAL	
Dugazon, Louise-Rosalie.....	7, 11, 13, 36, 42-43, 45, 51-52, 57, 91, 109	Gustave III, roi de Suède.....	206
Du Halde, Jean-Baptiste.....	199	Guyot, Laurent.....	14
Duni, Egidio.....	1-2, 245-250, 252	Hales, Thomas, dit D'Hèle.....	1-6, 8-10, 19, 24, 33, 36, 39, 41-43, 47, 49, 51-52, 56-60, 65, 68-73, 81, 83-85, 91-100, 104, 106, 112-113, 142, 145, 253, 257, 260, 263-264, 267, 269
Duras, Emmanuel-Félicité de Durfort, duc de.....	2	Haydn, Joseph.....	6, 25-26
Durosoy, Barnabé Farmian.....	7	Houbault (marchand de musique).....	24
Dutertre, André.....	14	Huault (graveur).....	15, 25
Farneze, Élisabeth.....	16	Huguet (graveur de musique).....	24
Favart, Charles-Simon.....	1, 9, 93-94, 97, 104, 243-244, 263	Julien (chanteur).....	7, 11, 15, 36, 45, 57, 91, 109-110
Favières, Edmond de.....	223	La Chaussée, Pierre-Claude.....	269
Fayolle, François-Joseph-Marie.....	237	Lacombe, Jacques.....	232, 234
Fenouillot de Falbaire de Quingey, Charles-Georges.....	1	La Fontaine, Jean de.....	6
Ferrari, Giacomo Gotifredo.....	83		
Floquet, Étienne-Joseph.....	7		
Fontaine, Pierre-François-Léonard.....	225-226		
Framery, Nicolas-Étienne.....	12		

La Grange, Nicolas	46, 56, 94	Martianus Capella	232
La Grange-Chancel, François-Joseph de	46	Martini, J.-P.-E., voir SCHWARZENDORF	
La Harpe, Jean François de	4, 8, 19, 39, 41, 46, 56, 93-94, 104, 176	Maziere (décorateur)	205
La Marre, abbé de	245	Méhul, Étienne-Nicolas	167, 221
La Pouplinière, Alexandre Jean Joseph Le Riche de	240	Ménégault, A.-P.-F.	11
La Ribardière, Mr de	223	Mengozzi, Bernardo	83
La Ruette, Jean-Louis	110	Méreaux, voir LEFROID	
La Ruette, Marie-Thérèse	12	Metastasio, Pietro	221
Laujon, Pierre	104	Mimique, citoyen (peintre)	221
Lefroid de Méreaux, Nicolas-Jean	2, 25	Mique, Richard	196
Léger-Larbouillat (décorateur)	214, 217-218, 220	Molière	27, 38, 45-46, 56, 86-88, 90, 119, 270
Le Grand, Marc-Antoine	8	Mondonville, Jean-Joseph Cassanéa de	245
Lemaître (graveur)	217	Monsigny, Pierre-Alexandre	2, 5, 112
Le Monnier, Pierre-René	7	Montaigne, Michel de	88, 90
Lenoir, Jean-Charles-Pierre	2	Montansier, Marguerite Brunet, dite M ^{lle}	12, 83, 221
Lesage, Alain-René	119	Montesquieu, Charles-Louis de Secondat	78
Le Tourneur, Pierre-Prime-Félicien	87	Montesson, Charlotte-Jeanne Béraud de La Haie de Riou, marquise de	3, 69, 100
Le Vacher de Charnois, Jean-Charles	14	Monvel, voir BOUTET	
Levasseur, F. (poète)	4, 8, 19, 33, 73, 104, 109, 145	Morel, Alexandre-M.-Th.	199
Louis XIV	38	Mouret, Jean-Joseph	245
Louis XV	188, 203	Mozart, Wolfgang Amadeus	25-26, 30, 112, 135, 142, 185, 190, 261
Louis XVI	16, 188, 190, 220	Mussot, Jean-François, dit Arnould	6
Louis-Ferdinand de France, dauphin	16	Nainville (chanteur)	7, 10, 36, 45, 57, 109, 139
Louis, Victor	221	Nanteuil, Denis Clerselier de	8
Lully, Jean-Baptiste	78, 149, 190	Napoléon I ^{er}	192
Luneau de Boisjermain, Pierre-Joseph-François	58	Née de La Rochelle, Jean-Baptiste-François	87
Mairet, Jean	130	Noailles, Louis-Philippe Marc Antoine de, comte de Poix	2
Mandeville, M ^{me} , voir TRIAL		Origny, Antoine d'	11
Marais, Marin	149	Orléans, Louis-Philippe d'	69, 71
Marie-Antoinette	2, 5, 84, 190, 196-197, 202	Oultremont, François-Georges d'	2
Marie-Thérèse-Charlotte, (Madame Royale)	5	Pâris, Pierre-Adrien	192-196, 199-201, 208-213, 221
Marivaux, Pierre de	16, 270	Patrat, Joseph	253
Marmontel, Jean-François	1-2, 8, 49, 92-93, 104-105, 110, 202, 252-254, 263		

Percier, Charles	225-226	Santeul, Jean	86
Pergolesi, Giovanni Battista	81, 119, 123, 149, 239, 242-243	Saurin, Bernard-Joseph	87
Pezay, Alexandre-Frédéric-Jacques Masson	253	Savoie, Marie-Thérèse de	190
Philidor, François André Danican	1-2, 7, 25, 51, 249-253	Saxe, Charles-Christian de	2
Piccinni, Joseph-Marie	6	Saxe, Marie-Josèphe de	16
Piccini, Niccolò	5, 28	Scaramouche, voir GANDINI	
Pitrot, Jean-Baptiste	12	Scarlatti, Domenico	26
Poinsinet, Antoine-Alexandre-Henri	7, 51, 250, 252	Schwarzendorf, Johan Paul Aegidius, dit Martini	7
Prévost, Antoine-François	4, 87	Sedaine, Michel-Jean	5, 93, 104, 249-250
Quétant, François-Antoine	252	Stark, Friedrich Philipp Johann	161
Quinault, Philippe	260	Slotz, Paul-Ambroise	189, 197
Rabelais, François	199	Slotz, René-Michel	189, 197
Rachmaninov, Sergej Vasil'evi	149	Suard, Jean-Baptiste-Antoine	4, 105
Racine, Jean	72, 82, 188, 260	Thibault, Jean-Thomas	224-226
Rameau, Jean-Philippe	2, 5, 78, 240-241, 245, 250	Trial, Antoine	10
Rebel, François	239	Trial, Marie-Jeanne Milon, (Félicité Mandeville), M ^{me}	7, 10, 12, 14, 36, 45, 52, 57, 81, 91, 109, 145, 264
Restif de La Bretonne, Nicolas-Edme	10	Troubetskaia, Catherine Petrowna	2
Riccoboni, Antoine-François, dit Lélios fils	9	Vasse, Cornélie de	87
Richardson, Samuel	4, 87	Velbruck, François-Charles de	2
Richelet, César-Pierre	245	Verlaine, Paul	215
Richelieu, Louis-François-Armand Du Plessis	5, 269	Veronese, Pietro-Antonio, dit le Docteur	9, 37
Rigel, Henri-Joseph	25	Villetaneuse, Godefroy de	78
Robineau, Alexandre-Louis-Bertrand, dit Beaunoir	6	Voisenon, Claude-Henri de Fusée de	1
Robertson, William	4	Voltaire	1, 6, 234, 269
Romagnesi, Jean-Antoine	8-9	Watelet, Claude-Henri	1
Rousseau, Jean-Jacques	77, 161, 231-241, 245, 250, 260, 262	Zanerini-Bianchi, Angélique, dite Argentine	6, 9, 41, 72, 84-85, 92, 99-100
Sacchini, Antonio	12		