

LE COMIQUE DANS *PÂRIS OU LE BON JUGE* DE CLAUDE TERRASSE OU UNE FILIATION EN QUESTION

*Dans mon monde, les choses ne seraient pas ce qu'elles sont,
au contraire elles seraient ce qu'elles ne sont pas.*
Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*.

La partition de *Pâris ou le bon juge* de Claude Terrasse, que France Musique a eu l'excellente idée de rediffuser le 1^{er} Août, nous propose non seulement un moment de pur divertissement de grande qualité, tant par le livret de Flers et Caillavet, que par la musique finement ouvragée de Claude Terrasse. Créée en 1906, l'œuvre se réclame du rare format en deux actes, qui exige de ses créateurs une forme de concentration particulière du propos. La parenté du compositeur avec Jacques Offenbach a été maintes fois soulignée, non sans exactitude. Terrasse est, dans sa génération, le seul musicien à avoir cherché à illustrer le registre de la parodie bouffe, au moment où André Messager représente l'esthétique Belle Époque (avant de s'orienter avec une polyvalence unique, dans la voie de la comédie musicale à la française), et où Louis Ganne maintient le flambeau d'une opérette sentimentale, dans la lignée de la tradition du « petit opéra comique » qui avait valu leurs plus grands succès à Charles Lecocq, Louis Varney ou Edmond Audran. Mais cette situation particulière de Terrasse nous conduit peut-être à le réduire précisément à une continuation de la période pré-1870 du grand Jacques, sans accorder une attention soutenue à ce qui lui appartient en propre et pourrait remettre en question cette lignée, si commode pour nos classifications historiques.

Pâris ou le bon juge renvoie évidemment à *La Belle Hélène*, mais la référence s'arrête à l'allusion au jugement du prince troyen, qui n'est ici qu'un berger « de troisième classe » pour reprendre l'expression d'Eurydice dans *Orphée aux enfers*, fort laid de surcroît. La musique n'est pas imitative, et s'il est vrai qu'elle exploite un registre parodique, il est peut-être souhaitable d'examiner lequel. Le duo initial entre Glycère et Pâris déploie tous les artifices de l'opéra comique, sur le mode ironique. Les *tourelourelou* qui singent des volutes agrestes de flûte, la structure en questions – réponses, quasiment sans polyphonie, sont évidemment d'une parfaite fausse naïveté. Mais quel est ici le modèle parodié ? C'est précisément Offenbach lui-même, et il suffit pour s'en persuader de comparer avec le duo entre Saphir et Fleurette – Hermia au début de l'acte I de *Barbe-bleue*. Terrasse reprend une orchestration similaire, et il ajoute une dimension supplémentaire, celle d'un objet qui n'ironise plus sur un précédent, mais sur lui-même. La finesse de chaque numéro de cette partition réside dans le fait que l'opérette s'y auto-parodie, ce qu'aucun autre compositeur n'a pratiqué ... du moins consciemment. De même, les couplets d'entrée de Sylvain, le satyre timide, sont originaux à double titre. Dans le refrain, la courbe conduit à un appui sur l'accord de tonique avec un sixième degré ajouté dans la ligne de chant, appoggiature non résolue de la quinte, encore rare chez Offenbach. De plus, au-delà de considérations propres au langage, Sylvain est un écho stylistique de Saphir ou de Bernabille, mais que le livret tourne en ridicule. Les deux antécédents sont des séducteurs presque malgré eux, mais ils l'assument et c'est même ce trait de caractère qui fonde leur consistance dramatique. Sylvain en est le reflet dans un miroir, dépourvu désormais de tout recul, et qui affiche à visage découvert son caractère anti-faunesque.

De même, si Offenbach reste le musicien de la maîtresse-femme à timbre de *contraltino*, de ces figures qui « prennent l'initiative », y compris dans le domaine amoureux, il s'est toujours montré soucieux de les ennoblir. Il n'est que de penser au rôle de Metella pour le cerner mieux, à la noblesse que peut manifester, dans son désir de vengeance, La Grande Duchesse de Gerolstein, ou dans un registre différent, à l'obstination avec laquelle Madame Favart défend sa vertu de femme honnête en entraînant tous les autres protagonistes dans ses déguisements. Claude Terrasse prend le contrepied de cette donne initiale. Sa Vénus ne va pas rentrer en catimini d'un « petit voyage à Cithère », elle affiche comme en plein soleil ses désirs et son côté charnel. Ce qui chez Offenbach réclame pour rire le concours des apparences sauvées n'a plus ici le même masque, et si la crudité de la situation et du personnage reste tolérable, c'est qu'elle n'existe que comme un miroir de l'opéra bouffe Offenbachien.

La filiation que Claude Terrasse n'est pas une descendance passive de fait, elle est une mise en perspective parodique du moule d'Offenbach lui-même, que certainement le compositeur, s'il avait vécu, n'aurait pas dédaignée. Le final du premier acte est un galop chanté par trois déesses. Ici encore, les précédents sont marquants dès *Ophée aux enfers*. Mais ce qui, dans le livret d'Hector Crémieux, renvoie à l'idée de femmes « de condition » s'amusant presque incognito a évolué ici. Terrasse évacue la polyphonie au profit d'une monodie accompagnée : ses déesses n'en sont plus, elles n'en possèdent que le costume, ce qui n'est pas qu'un signe des temps, mais encore une fois la volonté d'agir sur son modèle.

Notons que le réseau de références que tisse Terrasse témoigne d'une culture qui dépasse le seul exemple d'Offenbach. La romance de Pâris au début du deuxième acte adopte volontairement un ton proche de celle que l'on peut trouver chez un Louis Ganne (dans les couplets de Yoris au premier acte de *Hans le joueur de flûte*), à ceci près que nous ne croyons pas un instant que ce prosaïque berger (« assis sur son derrière » au début de l'ouvrage) se soit réellement mué en amoureux transi.

Le ressort comique ne vient plus du détournement d'un contexte mythologique, auquel le public de 1906 était sans doute déjà moins sensible que celui de 1858, mais du fait que le détournement affiché est, avec un vocabulaire musical constamment en décalage, relatif au modèle même de l'opéra bouffe parodique. Le duo entre Vénus et Glycère, au deuxième acte, prolonge la scène de l'écho au premier, et le traitement ne ménage aucune différence entre la déesse et la bergère. L'une est effectivement l'écho de l'autre, et Terrasse ne nous laisse pas croire un seul instant au caractère divin de la première (alors que jamais Jupiter n'y renonce chez Offenbach). La ligne homophonique de ce duo *Ah que c'est méchant l'amour et que c'est gentil tout de même* montre bien que les deux voix sont interchangeable, et non plus hiérarchisées.

Un court article ne saurait à lui seul avoir valeur de conclusion quelle qu'elle soit, et n'a pas d'autre ambition que de fixer quelques impressions d'auditeur réentendant un ouvrage, ou de soulever des questions sur ce qui constitue peut-être la subtilité de Claude Terrasse : nous ne sommes pas en présence d'un fils d'Offenbach, mais d'un fin connaisseur qui reproduit envers son devancier ce que ce dernier avait pratiqué vis-à-vis de l'opéra comique d'Hérold ou Auber. Aucun autre musicien du registre que nous appelons, à tort, léger, ne justifie de la même démarche, et Terrasse est le seul à avoir bâti son cheminement de créateur sur une telle mise en perspective. *Pâris ou le bon juge* en constitue une claire et irrésistible démonstration.

Lionel Pons
Marseille, Août 2009