

INTERVIEW DE HENRI DALEM,
COMPAGNIE DE QUAT'SOUS

– **Guillaume Métayer** : Vous nous avez offert un très joli spectacle lors des Journées Voltaire, en juin dernier à la Sorbonne, qui nous a valu beaucoup de félicitations. Peut-être n'est-il pas inutile ici d'en rappeler le programme ?

– **Henri Dalem** : Oui, bien sûr, il s'agissait d'une lecture des premiers chapitres de *L'Ingénu* (1767) entremêlée d'extraits musicaux du *Huron*, opéra-comique de Grétry et Marmontel (1768) adapté de ce même *Ingénu*. La partie musicale était jouée par un violon, un violoncelle, un clavecin et un baryton.

– **GM** : Voltaire et la musique, en somme... En existe-t-il un enregistrement vidéo pour les voltairistes et les amateurs qui l'auraient raté et souhaiteraient le voir ?

– **HD** : Ce spectacle a été repris le 29 novembre 2012 à la Médiathèque de Fresnes, avant de tourner certainement un peu. Et sur le site de notre compagnie¹, on peut découvrir de nombreux extraits vidéo du *Huron*, que nous avons recréé dans son intégralité au Théâtre Adyar (Paris) en novembre 2011.

– **GM** : C'était une idée très intéressante, comme un retour aux sources, d'entremêler des lectures de Voltaire au livret de Marmontel, qui prend plusieurs libertés avec le texte originel. Il y a beaucoup de coupes !

– **HD** : Oui, le livret est très elliptique, ce qui révèle, si besoin en était, le succès de *L'Ingénu* qui se devine dans la parfaite connaissance de l'intrigue que le librettiste suppose chez ses spectateurs. Rien n'est donné à entendre, aucun nom des personnages, pas de scène d'exposition : même aujourd'hui, dans un film dont chaque spectateur est censé connaître au moins le personnage principal, comme *Batman*, personne n'oserait parier sur un pareil horizon de connaissance du spectateur ! Deux siècles et demi plus tard, face à des spectateurs qui sont évidemment moins informés, ces ellipses créent des difficultés qu'il nous a fallu gérer, notamment par la mise en scène.

– **GM** : Comment en êtes-vous arrivé au *Huron* ? Par Voltaire ?

– **HD** : Non, par Rousseau ! Nous avons monté *Le Devin du village* en 2005 avec le Concert latin, un ensemble de l'ENS dirigé par Julien Dubruque, avec le philosophe Jean-Marie Chevalier. J'en avais déjà entendu un enregistrement, et j'ai accepté à la condition d'avoir la main pour modifier l'ordre des pièces.

¹ <www.compagniedequatsous.fr>.

Sur 1 h 15 de partition, cette œuvre débute par 35 mn d'intrigue, suivies par 40 mn de ballet. Comment traiter le divertissement sans corps de ballet ? Car si Rousseau tente d'apporter quelque chose de neuf dans l'opéra, il est encore tributaire du modèle français de l'opéra-ballet. Finalement, J.-M. Chevalier m'a autorisé à découper le divertissement et à l'insérer petit bout par petit bout dans l'intrigue, en utilisant notamment la vidéo, ce qui a permis de faire exister des choses en dehors du plateau...

– GM : C'est la revanche de Jean-Jacques musicien !

– HD : Oui, et en même temps, notre désir était de montrer comment cette bluette condense la pensée sociale et politique de Rousseau, dans la mesure où tout y est pensé à partir de la notion de contrat. C'est l'histoire d'un couple en crise, dont l'un des membres rompt le contrat. L'on recourt alors à un tiers, un devin (sans magie, le titre de Rousseau ne doit pas induire en erreur...) qui met en place un bon mensonge pour rétablir le contrat. En même temps, pour éviter l'excès de naïveté de la pastorale, j'ai décidé de me passer des bergers et des bergères et d'avoir des choristes costumés en moutons.

C'est forts de ce premier succès (nous l'avons joué neuf fois au lieu des trois représentations initialement prévues, et les spécialistes de Rousseau qui n'avaient jamais entendu le *Devin* et avaient un *a priori* défavorable sortaient avec une bien meilleure opinion de l'œuvre), que nous avons fouillé dans le répertoire de l'opéra-comique du XVIII^e siècle, à la recherche d'une œuvre dont l'arrière-plan philosophique aurait la même densité.

– GM : Voilà enfin Voltaire...

– HD : Grétry d'abord, dont je connaissais la musique pour avoir fait un stage sur une production de *Zémire et Azor*², son meilleur opéra-comique en collaboration avec Marmontel, qui s'empare de « La Belle et la Bête », mise en scène par Mireille Laroche à la Péniche Opéra en 2002. Et nous sommes tombés sur *Le Huron*.

– GM : Un opéra-comique avec un arrière-fond philosophique, en effet. Depuis combien de temps cette œuvre était-elle dans l'oubli ?

– HD : Nous n'avons trouvé trace d'aucune production en France depuis le XVIII^e siècle ! Mais il y en a eu une en Angleterre dans les années 1980 et une, au pupitre, en Belgique, il y a dix à quinze ans. Nous avons retrouvé la partition sur Internet, mise en ligne par une université américaine. C'était un conducteur d'orchestre d'époque. À la Bibliothèque de l'Opéra, J. Dubruque a ensuite mis la main sur tout le matériel d'orchestre.

– GM : Vous êtes allé rechercher un ouvrage oublié, et pourtant vous n'avez pas voulu faire œuvre uniquement d'antiquaire...

² 1771, livret de Marmontel.

– HD : Cela ne me semble pas la meilleure manière de retrouver la force que l'œuvre possédait en son temps. Il m'a paru nécessaire de recourir à un certain nombre de détours et d'opter pour une stratégie dramaturgique plus agressive qu'une simple reconstitution historique, qui serait, elle, un anachronisme, puisque le rapport entre la pièce et le public n'était pas par définition, à l'époque, muséal. On fait alors face à plusieurs difficultés.

On se heurte souvent à une mauvaise compréhension du terme *opéra-comique*, que beaucoup entendent comme « un opéra qui fait rire ». Il faut que ça « trucule ». Pourtant, les choses sont plus intéressantes que cela. Il s'agit, en fait, d'un projet esthétique ambitieux, qui pose les bases d'un renouveau fondamental dans le théâtre occidental, tout un mouvement qui se développe au XIX^e siècle. Mozart déjà, qui n'est pas tendre pour Grétry, lui est redevable d'énormément de choses.

Et en même temps, du fait de la délicatesse des sujets abordés par l'opéra-comique, on regarde parfois ce répertoire avec un peu de condescendance. Mais à l'époque, rien de tout cela n'était insignifiant, le répertoire, le thème, le genre : l'opéra-comique, c'était la tête de pont des gens qui voulaient que ça bouge, le lieu où les choses se passaient.

Enfin, depuis quelques années, on assiste à des réactions très frileuses d'une partie des professionnels, de la critique et du public à l'endroit de l'approche dramaturgique que je viens de décrire. Je pense qu'il s'agit en partie d'un effet pervers de la redécouverte de la musique. Peut-on appliquer à la dramaturgie ce qui a rencontré un tel succès dans l'approche musicale, c'est-à-dire l'attention aux pratiques de l'époque, aux instruments anciens... ? Il y a une tentation qui serait de s'inscrire dans le même courant, non seulement en recréant la musique, mais aussi du point de vue de la représentation. Aujourd'hui, un certain nombre de spectacles offrent, en lieu et place de toute dramaturgie, des entreprises archéologiques d'une pauvreté ou d'une inexactitude d'autant plus frappantes que l'on a en fait une idée assez peu précise des modalités réelles de la représentation à l'époque. Des gens dont l'apport musicologique a été indéniable dans la redécouverte du baroque, comme Philippe Beaussant dans *La Malscène*, se font les avocats de ces thèses.

– GM : Qu'en est-il justement du *Huron* ?

– HD : Pour *Le Huron*, il n'y a rien, ou presque. Pas de documentation iconographique. Personne n'a rien décrit des décors ni des costumes. Du reste, *Le Huron* étant le premier opéra de Grétry joué à Paris, il est fort peu probable qu'un décor ait été spécialement créé pour ce jeune inconnu. Les décors servaient à tous les spectacles et il n'y avait pas non plus alors de création originale de costumes à chaque production.

– GM : Vous vous intéressez aux liens entre la philosophie et la scène. Est-ce cela qui vous a amené au XVIII^e siècle et à Voltaire, ou du moins ses émules, en particulier ?

– HD : Oui, j’ai beaucoup travaillé sur le XVIII^e siècle. J’ai monté deux fois Goldoni, qui, d’ailleurs, pose le même problème. Pour *La Guerre* au Théâtre Mouffetard, j’ai entendu un soir des gens quitter le spectacle en disant : « Ce n’est pas ça, la comédie italienne ». Mais il faut sans cesse réexaminer le rapport entre la scène et l’époque, s’interroger sur la manière dont le théâtre parle du monde dans lequel l’auteur et les comédiens vivaient. La vraie fidélité n’est pas un esclavage, si l’on veut.

Pour Voltaire, oui, je m’intéresse aussi directement à son théâtre. À Sciences Po, où j’anime un atelier sur « Théâtre et politique », j’ai fait ainsi travailler à mes étudiants la magnifique scène 6 de l’acte III de *Mahomet* où le Prophète demande à Séide d’assassiner Zopire.

– GM : Prépareriez-vous un *Mahomet* ?

– HD : Le terrain est un peu miné, on risque une manif dans la salle – encore que ce serait peut-être amusant... En tout cas, on retrouverait la charge polémique de l’œuvre en son temps. Plus sérieusement, c’est un répertoire qui pose d’énormes problèmes. D’abord et avant tout, une question passionnante : comment s’emparer de cette versification qui n’a rien à voir avec celle de Racine ? Elle est à la fois emphatique et plus complexe, avec déjà quelque chose de plus psychologisant. Je m’intéresse aussi à Diderot et le tricentenaire de sa naissance sera sans doute aussi une belle opportunité pour réfléchir à cet auteur au théâtre. D’ailleurs, j’ai aussi fait travailler *Le Père de famille* à mes étudiants.

– GM : En somme vous êtes une compagnie dix-huitiémiste !

– HD : Pas seulement, puisque nous nous intéressons également au répertoire contemporain. Et je codirige une autre compagnie, *Paradoxe(s)*, dont le spectacle *Femmes de fermes*, monté cet été en Avignon, a remporté le prix coup de cœur du Club de la presse. Mais il est vrai que le XVIII^e siècle me passionne, comme c’est le cas pour J. Dubruque qui en est spécialiste en musicologie. J’y suis entré par Goldoni et je commence à me constituer une assez bonne connaissance de la littérature dramatique européenne de l’époque.

– GM : Ce lien entre musique et théâtre, si stimulant, n’est-il pas aussi un défi ?

– HD : L’opéra-comique est un genre hybride à mi-chemin entre le théâtre et l’opéra. À l’époque, il était certainement davantage du côté du théâtre : *Le Huron* a été créé par les Comédiens-Italiens, c’est-à-dire par des comédiens sachant chanter, mais qui étaient comédiens avant tout. Aujourd’hui, ce genre est passé du côté de la musique : les rôles sont tenus par des chanteurs, d’où une très bonne tenue musicale mais des difficultés sur le plan dramatique.

Car même si les chanteurs sont certainement plus sensibles à la dimension dramatique de leur art qu'il y a encore vingt ans, ce ne sont néanmoins pas des comédiens. Un vrai défi pour un metteur en scène. C'est le principal problème auquel nous nous sommes heurtés : dans cette œuvre qui alterne musique et théâtre, il faut tenir dans les scènes parlées avec des artistes dont ce n'est pas le métier, et qui font passer la musicalité avant la théâtralité. Ce que je dis peut paraître abstrait : mais dans un air, faut-il faire primer la ligne mélodique ou l'intelligibilité du texte et de l'action ? Ce genre de question se pose à chaque seconde.

Autre problème : nous n'avions pas les moyens de répéter avec l'orchestre avant la dernière semaine de travail. Nous avons travaillé avec le claveciniste seul ou avec une bande son. Mais dès que l'on a rajouté l'orchestre, il est devenu totalement impossible de demander aux chanteurs de se concentrer sur la dimension dramatique, toute leur énergie était tendue sur ce monstre à dompter : l'orchestre !

J'y ajoute un choix esthétique paradoxal : dans la mise en scène lyrique aujourd'hui, surtout pour le répertoire baroque, nous avons affaire à une esthétique du plein et de la métaphore. Le baroque, ça foisonne et ça rêve. Non seulement je ne suis pas convaincu par cette approche – je pense que dans le baroque l'ornement est une tentative désespérée de combler un vide –, mais surtout l'opéra-comique naît au moment d'une rupture esthétique majeure : l'essor du réalisme sur scène. J'ai donc redoublé la difficulté en demandant aux chanteurs un jeu très minimaliste, ce dont ils n'ont absolument pas l'habitude. En ajoutant cette exigence aux difficultés de ce répertoire, cela fait un travail considérable. Mais j'avoue que je suis assez content du résultat, même s'il est évidemment perfectible. Si nous parvenons à diffuser ce spectacle, nous répéterons certainement à nouveau pour corriger des imperfections, que la vidéo, notamment, m'a permis de découvrir.

– GM : J'imagine, de surcroît, que le nom de Grétry n'est pas encore de nature à remplir la salle !

– HD : Nous cumulons les difficultés ! Et en même temps, nous avons pris ce risque parce que Julien, qui édite cette musique si théâtrale au Centre de musique baroque de Versailles, n'en peut plus de la voir jouée en version de concert, au pupitre. Tout le sel de la chose échappe à ce genre d'entreprise. Mais ensuite, un opéra-comique, œuvre bâtarde, pose des difficultés de diffusion, c'est pourquoi nous avons été heureux de pouvoir présenter en Sorbonne la lecture musicale de *L'Ingénu* accompagnée de pages du *Huron*, c'est-à-dire une « petite forme » tirée du spectacle. Et nous serions heureux que d'autres institutions dix-huitiémistes nous aident aussi, le cas échéant, à faire connaître ce répertoire.

– GM : Revenons à votre mise en scène. Vous avez choisi une autre époque que le XVIII^e siècle. Pourquoi ?

– HD : Marmontel fait tendre Voltaire vers Molière. Son livret opte pour une structure comique moliéresque complètement identifiée : un projet matrimonial arrangé par les pères semble établi quand la pièce commence, et une personne arrive qui fait voler en éclat cette situation.

Or l'originalité, c'est que ce trublion n'est pas qu'un jeune premier qui serait plus beau ou mieux parlant, comme chez Molière. C'est un sauvage, qui possède non seulement la force physique, mais au-delà de ça, qui incarne quelque chose de complètement neuf. Une société se retrouve face à une nouveauté radicale, à un péril jeune. C'est comme cela qu'avec Olivier Mabile, notre dramaturge, nous en sommes arrivés à une transposition de l'action (Voltaire la situe à la fin du XVII^e siècle) en 1968. L'intérêt d'une transposition, ce n'est pas de déplacer une intrigue à une époque où elle serait plus lisible pour le spectateur. C'est au contraire de faire surgir les endroits où les choses grincent, où la friction crée du sens, où le spectateur va devoir se poser des questions qu'il ne se serait jamais posées si l'œuvre était montée avec des perruques poudrées et des pantalons à pont. C'est retrouver la force d'une œuvre en faisant un détour, quitte à dérouter une partie du public. Je ne suis pas un partisan de la fluidité qui aligne et aplatit tout.

Du reste, tout le sujet du *Huron* est celui même de la transposition.

– GM : Précisément, quel est le message de ce Huron-là dans notre monde actuel ?

– HD : L'important, c'est l'idée du décentrement. Le Huron, c'est l'élément qui nous conduit, nous spectateurs, à faire un petit pas de côté. C'est un déplacement du regard. Et ce procédé littéraire et moral assez éculé (Montesquieu, Cyrano...) est surtout éminemment théâtral. Il n'y a aucun hasard à ce que Marmontel ait vu le potentiel dramatique du texte écrit par Voltaire.

D'ailleurs, Voltaire continue d'intéresser les gens de théâtre : il y a eu un *Zadig* au Théâtre 13 cette année, sans même revenir sur *Voltaire's Folies*, un spectacle qui avait fait un tabac dans les années 1980. Il y a même eu une adaptation de *L'Ingénu* au Vingtième Théâtre, il y a quatre ou cinq ans, quelque chose de très choral, avec beaucoup de monde au plateau. En somme, Voltaire, c'est une affaire qui roule en théâtre. Pas seulement parce qu'il relève du patrimoine littéraire et attire un public scolaire, mais parce que son acidité nous parle, à nous enfants (petits-enfants dans mon cas) de 1968...

– GM : Quelle est, selon vous, la dimension politique de l'ironie voltairienne ?

– HD : Elle est immense, et nous avons souhaité la souligner, l'accentuer. Ce n'est pas pour rien que nous avons choisi pour bande annonce du spectacle l'air du Huron « C'est vous, cruels, vous et vos lois / C'est vous qu'on doit nommer

sauvages ». Le Huron révèle une société au moment où elle est en crise. Et cette société ne se survit à elle-même qu'en intégrant ce sauvage, qui y perd au passage son altérité. De ce point de vue, *Le Huron* domine de loin toutes les œuvres consacrées au thème du sauvage au XVIII^e siècle. J'ai assisté à l'université de Nantes il y a quelques mois à la recreation de *l'Arlequin sauvage* de Delille de la Drevetière, la pièce la plus jouée du XVIII^e siècle à Paris. Créée autour de 1720, elle a été jouée sans interruption jusqu'à la Révolution. Dès qu'une autre pièce tombait, elle était remontée pour sauver les finances tellement le public l'aimait. Mais le thème du sauvage y est traité sans aucune profondeur. C'est une simple arlequinade qui ne tenait sans doute que par l'interprétation des grands comédiens masqués de l'époque. Une tradition presque entièrement perdue aujourd'hui, et qu'un Strehler n'a ressuscitée que pour mieux mettre en évidence la réforme réaliste que Goldoni lui fait subir au milieu du XVIII^e siècle. Dans *Arlequin sauvage*, le jeune premier a été aux Amériques et ramène dans ses bagages un sauvage qui découvre les us et coutumes de l'Europe. C'est une comédie à tiroir où s'enchaînent des situations : Arlequin fait la cour comme un sauvage, fait du shopping comme un sauvage, parle aux gendarmes comme un sauvage... Ici, c'est du sauvage que l'on se moque. Il n'y a aucun décentrement. *Le Huron* va beaucoup plus loin. Le personnage éponyme n'est pas ridicule, même s'il est surprenant. Son altérité ne le disqualifie pas.

Il est porteur d'un charme particulier, celui de la nouveauté et de la nature, donc de la force et du sexe. Le sauvage rend tout le monde hystérique, sensuellement parlant. Tous sont attirés par ce personnage, y compris l'oncle Kerkabon, dont on dit dans les premières scènes : « Mon frère l'aime avec tendresse / En l'instruisant il le caresse ». Chez Voltaire, ce personnage est un ecclésiastique. Mais Marmontel a été obligé de gommer les attaques contre l'Église, il l'a donc doté au passage d'une sexualité...

– GM : ... qui rappelle la satire de Voltaire contre ses maîtres jésuites...

– HD : Oui. Quant à la partition, excellente, elle rend bien cette hystérie des sens, qui tourne le dos à la musique dite baroque et fait entendre des accents que l'on va trouver chez Gluck, chez Mozart, dans le *Sturm und Drang*. Le lien est flagrant dans le grand air héroïque du Huron au second acte. Au paroxysme de sa violence, il appelle à la guerre et s'apprête à enlever Mlle de Saint-Yves. C'est le triomphe de l'énergie.

Le personnage qui est vraiment disqualifié, c'est Gilotin, l'incapable fils du bailli, mentionné en passant dans le conte de Voltaire et auquel Marmontel donne ce nom d'amant ridicule qui pullule dans le répertoire du XVIII^e siècle. Le personnage du Huron, lui, est pris au sérieux. Il met en difficulté les autres, les pousse dans leurs retranchements. Paradoxalement, personne ne lui oppose de résistance réelle. Les péripéties sont très vite résolues. *In extremis* mais dans

un contretemps ridicule, seul Gilotin tente de s'opposer à lui : « Je t'arrête au nom du roi », mais le père lui enjoint de laisser là son ressentiment, car « l'ennemi vous dira pourquoi je le préfère ». Il donne sa fille au plus courageux, au principe actif, à la violence qui autrement aurait tout balayé. C'est une fable sur l'intégration de la force brutale dans la société. Du reste, le Huron est en voie d'acculturation rapide. Dans la dernière scène, il n'a que deux répliques et même pas une phrase complète. Après un « Ah Monsieur », on ne l'entend plus. Il a été intégré, absorbé, musicalement aussi.

– GM : Il y a chez Grétry (je pense à *L'Amant jaloux*, présenté à l'Opéra-Comique il y a deux ans) tout un discours lié aux caractéristiques nationales, et notamment une image idéale du Français. Qu'en est-il ici ? Et comment avez-vous traité cet aspect ?

102 – HD : C'est juste et je songe, de mon côté, à *La Caravane du Caire*, où plusieurs airs font l'apologie du Français « joyeux, vif et généreux ». Ainsi, quand une caravane est attaquée, les Arabes ne veulent pas se battre, mais le Français, lui, est courageux, guerrier, militaire, viril... De même, ce Huron qui combat pour la France – et dont on découvre qu'il est en réalité français, et non huron – peut faire penser à une sorte de chevalier. D'autre part, l'opéra-comique naissant est alors conçu comme le genre national. En ce sens, la scène de reconnaissance du *Huron*, la page où chacun s'écrie : « il est français », a quelque chose de révélateur, en abyme. Et en même temps, elle me semble pleine d'ironie dans son traitement (« Ah cela semble fait exprès », s'exclame le Huron en aparté) et par la répétition, le martèlement de la phrase « Il est français ». Il y a à l'évidence un jeu avec ce *topos* de la reconnaissance en forme de *deus ex machina*.

Dans notre première version du *Huron*, mise en espace au cours de l'hiver 2010 à l'abbaye de Bourgueil, l'interprète à moitié laotien avait vraiment l'air indien. Avec Carl Ghazarossian, qui a repris le rôle, c'est moins sensible. Nous avons traité ce moment comme une scène de famille où tous s'extasient sur la ressemblance du Huron avec ses parents décédés grâce à des diapositives. Évidemment, au milieu de la scène, la jeune première amoureuse du Huron s'ennuie à mourir, comme toute adolescente en pareille circonstance. Mais il peut être intéressant de rappeler tout le cheminement qui a abouti à ces choix pour cette scène. Au départ, nous avons imaginé un décor représentant un appartement bourgeois chargé de tableaux de famille. Nous aurions alors joué avec ces tableaux pour la scène de reconnaissance. Puis nous nous sommes avisés que, pour représenter une société sur le déclin, mieux valait que cet appartement soit un peu décrépité, avec aux murs les traces des cadres retirés, signes d'un déclassement (bourgeois ou nobles désargentés). Nous avons imaginé alors qu'avec des projections vidéo, les glorieux ancêtres de la famille pourraient resurgir dans leurs cadres vides, tels des fantômes. Il y aurait eu des Poilus de

la Grande Guerre, des soldats de la colonisation, des députés, des résistants et peut-être même aussi des collabos. Au final, il ne reste de cet échafaudage qu'un carré de lumière, une machine à diapos, et la tête horrifiée du Huron à certains moments, lorsqu'il voit défiler une histoire de la famille pas forcément glorieuse. De tout cela, nous n'avons gardé sur scène que le goût, pas la matière.

Autre exemple du travail de dramaturgie : lorsque Gilotin surgit à l'avant-dernière scène pour annoncer que le Huron a tenté d'enlever Mlle de Saint-Yves du couvent, qu'il a été déjoué, qu'on va « l'enfermer en douceur », comment ne pas penser aux « ratonnades » au moment de la décolonisation ? En répétition, nous avons fait une tentative où le Huron était ainsi passé à tabac sur scène par tous les autres personnages, mais cela rompait l'équilibre de la fin du spectacle et nous n'avons gardé que des matraques levées, mais qui ne s'abattent pas.

– GM : Marmontel et Grétry aussi ont souvent gardé le goût du texte de Voltaire, plus que sa matière...

– HD : Oui, Marmontel a fait des choix. Il se concentre sur l'intrigue amoureuse des premiers chapitres. Plus de voyage à Versailles, plus de prison, de lectures, de débats avec son compagnon de captivité... En revanche, il a accentué l'épisode guerrier, afin d'insister sur la force physique et le courage « français » du « sauvage ». Le récit, très bref chez Voltaire, d'un vague raid anglais se transforme en une grande bataille longuement racontée par le Huron dans un air (« et dans le sang, la mort nage »...) où il se livre à une terrifiante hypotypose qui rappelle plutôt *La Henriade* ou le chapitre 3 de *Candide*. Ce faisant, il a opéré une transposition fascinante : ce récit de bataille charge automatiquement le personnage, qui est ici incarné sur scène, et non une simple figure d'encre et de papier, d'une puissance et d'une violence qui sont restées à l'état nominal dans le roman. Nous avons traité toute la scène en lumière rouge pour rendre ce décalage brutal. Quand l'air se termine, tous les autres personnages regardent le Huron avec un œil complètement différent. Finalement, le projet matrimonial est réglé en cinq vers. C'est là encore une grosse ellipse que le Huron lui-même ne comprend pas, au même titre que le spectateur qu'ici il représente sur scène. Ce revirement n'est explicable que parce que le récit de la bataille, ce déferlement de violence, fait du Huron un personnage incontournable, porteur de peur. En somme, notre problématique aura été celle d'un décentrement qui suscite des bouleversements, mais qui, convenablement intégré, permet à une société de se reformer et de se dépasser. Dans ce sens, Grétry et Marmontel ont peut-être emmené leur *Huron* dans une direction un peu différente de celle de Voltaire dans *L'Ingénu*. Mais justement cet opéra-comique est suffisamment riche pour être analysé à la fois à l'ombre de son grand modèle, et à la seule lumière de ses propres qualités.