



HAL
open science

Figures d'esclaves à l'opéra. Du "Code noir" à "L'Africaine" d'Eugène Scribe (1842-1865), les contradictions de l'imaginaire libéral

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Figures d'esclaves à l'opéra. Du "Code noir" à "L'Africaine" d'Eugène Scribe (1842-1865), les contradictions de l'imaginaire libéral. Littérature et esclavage, XVIIIe-XIXe siècles, Desjonquères, pp.110-123, 2010, L'esprit des Lettres. hal-00909738v2

HAL Id: hal-00909738

<https://hal.science/hal-00909738v2>

Submitted on 19 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Figures d’esclaves à l’opéra.
Du *Code noir* à *L’Africaine* d’Eugène Scribe (1842-1865),
les contradictions de l’imaginaire libéral

[p. 110] Le corpus ici retenu est formé de deux opéras français, tous deux écrits par Eugène Scribe : *Le Code noir*, opéra-comique en 3 actes créé le 9 juin 1842 au Théâtre Favart, avec une musique d’Antoine-Louis Clapissou, et *L’Africaine*, grand opéra en cinq actes sur une musique de Giacomo Meyerbeer, créé à l’Opéra de Paris le 28 avril 1865. Ces deux ouvrages forment un diptyque, regroupant les deux genres majeurs de l’art lyrique français au XIX^e siècle, l’opéra-comique et le grand opéra, sous la plume d’un même librettiste, figure centrale de l’art lyrique français : Scribe. Les deux opéras se placent chronologiquement, pour leur création scénique, de part et d’autre de la deuxième République et de l’abolition de l’esclavage. Toutefois, le livret de *L’Africaine* fut composé par Scribe dès 1838, avant celui du *Code noir* donc, dans le même contexte de lutte en faveur de l’abolition couvrant les années 1834-1840. Scribe décline ainsi de deux manières distinctes deux figures d’esclaves, selon la différence des sources exploitées, mais aussi des genres, des scènes lyriques et des publics visés. Les questions posées, face à ces deux opéras, sont les suivantes : à quel statut héroïque l’esclave peut-il accéder dans un ouvrage lyrique au milieu du XIX^e siècle ? De quel discours l’opéra peut-il être porteur face au sujet de l’esclavage ? Et comment *lire*, en croisant dramaturgie, esthétique et idéologie, selon une perspective sociocritique, un livret d’opéra ?

Le Code noir

La source littéraire de l’opéra-comique de Scribe est une nouvelle de Fanny Reybaud, dite M^{me} Charles Reybaud, publiée pour la première fois dans la *Revue de Paris* en février 1838 sous le titre *Les Épaves* – « épaves » est le nom donné aux esclaves sans maître connu. Fanny Reybaud, épouse de Charles Reybaud, gérant du journal *Le Constitutionnel* et proche des saint-simoniens, fait de cette nouvelle [p. 111] un plaidoyer pour l’émancipation des esclaves. L’action se situe vers 1720. Donatien, mulâtre, a été éduqué en France et rentre libre en Martinique, où il est né. Il sauve la vie de Cécile de Kerbran, une riche et jeune héritière (récemment arrivée de France où elle a été éduquée à Saint-Cyr), qu’il séduit. Mais il trouble également le cœur d’Éléonore, l’épouse du tuteur de Cécile, M. de la Rebelière,

gouverneur de l'île. Par haine jalouse, ce dernier trahit le secret des origines de Donatien : il le fait reconnaître comme fils d'une esclave noire et d'un père européen inconnu ; il le déclare esclave, « épave » même, et le conduit au marché pour qu'il y soit vendu :

Le malheureux Donatien était courbé sur son banc, le visage caché dans ses mains ; une casaque de grosse toile lui couvrait les épaules, il avait les pieds nus à la mode des esclaves.

- Voilà l'épave que vous allez acheter ; c'est le plus bel homme que j'aie vu de ma vie !

- J'en ferai mon porteur de hamac, répond M. de la Rebellière.

La rue était pleine d'un monde fort mêlé. Les acheteurs disputaient le terrain aux désœuvrés qui venaient seulement se donner le spectacle de la vente. M. et M^{me} de la Rebellière s'avancèrent, suivis de deux nègres qui portaient de larges parasols. Le cercle s'ouvrit pour les laisser passer, et l'huissier leur fit apporter des sièges près de la table. Ce fut un vieux nègre qui monta le premier sur le tréteau tandis qu'on poussait faiblement l'enchère, M. de la Rebellière s'approcha du banc et passa les esclaves en revue ; quand il fut devant Donatien il lui dit :

- Lève-toi, que je te voie un peu marcher.

L'épave ne bougea pas.

- Lève-toi, reprit plus haut M. de la Rebellière, sinon tu sauras ce que c'est qu'une lanière neuve au bout d'un bambou.

- Voilà une lâche et cruelle menace, monsieur, s'écria Donatien, le regard étincelant, la voix creuse et tremblante ; vous abusez de votre position !...

- Tais-toi, et considère la bassesse et l'infamie de la tienne : un misérable esclave !

Donatien s'était levé :

- Oui, s'écria-t-il, je suis esclave ; mais c'est au mépris de la justice et des lois. Vous ôtez à un homme qui vaut mieux que vous sa position, sa liberté, sa vie... et c'est vous qui osez parler de bassesse et d'infamie !... vous, le fils d'un commandeur ; vous qui, devenu riche à force d'iniquités avez renié jusques au nom de votre père : il s'appelait Rebel le tonnelier, vous êtes M. de la Rebellière. Étrange noblesse dont tout le monde ici peut vérifier les titres ! mon origine vaut la vôtre, je pense ; il est plus honorable d'être esclave comme moi que noble comme vous, monsieur !¹

[p. 112] La violence atteint ensuite son paroxysme : M. de la Rebellière lève sa canne sur Donatien qui s'en empare et la brise. La vente est ordonnée. Coup de théâtre : la jeune Cécile interrompt les enchères et déclare qu'elle souhaite affranchir Donatien. M. de la Rebellière invoque alors le Code noir en déclarant que Cécile peut bien le rendre libre de fait mais non de droit : « [...] nous marchons le Code noir à la main, il est bon de le faire valoir jusqu'au

¹. M^{me} Charles Reybaud (née Henriette-Étiennette-Fanny Arnaud), *Les Épaves, Revue de Paris*, t. 50 (février 1838), p. 37-62 (Première Partie), p. 73-101 (Seconde Partie). La nouvelle est reprise dans le recueil en deux volumes *Valdepeiras* (1839).

bout pour le maintien de nos droits et privilèges », prononce le Maître. Second coup de théâtre : Cécile de Kerbran se réfère à un autre article du Code noir, selon lequel « tout esclave qui épouse une femme libre est libre de droit », et annonce qu'elle veut se marier avec Donatien : « La vue d'un prodige inouï, d'un miracle comme celui des noces de Cana, n'eût pas produit plus d'effet sur la foule attentive et muette que ces paroles d'une femme libre, d'une femme blanche, d'une femme noble, adressée à un homme de couleur, à un esclave. Chacun demeura comme pétrifié² ». Ce prodige constitue le clou de la nouvelle.

L'œuvre est ainsi fondée sur la double passion éprouvée par des femmes blanches et nobles, Cécile et Éléonore, pour Donatien, de sang mêlé, fils d'une mère esclave (nommée Bécouya dans la nouvelle) – et donc esclave lui-même selon l'article 13 du Code noir invoqué dans le texte : « Voulons que [...], si le père est libre et la mère esclave, les enfants soient esclaves pareillement³ ». La romancière imagine une relation « triangulaire interrassiale », selon l'expression de Werner Sollors, dans son analyse du roman intégrée à son essai *Neither Black Nor White Yet Both (Ni blanc ni noir, les deux)*⁴. La force de la nouvelle réside dans l'inversion du parcours suivi par le héros, d'homme libre, ou qui se croit libre, à esclave, et même à épave, condition inférieure dans l'état inférieur d'esclave. L'éducation reçue par Donatien à Paris, son goût des arts, témoigne *a contrario* de l'égalité naturelle entre blancs, mulâtres et noirs, égalité dont le mariage mixte entre Cécile et Donatien est la conséquence logique dans l'ordre démonstratif de la fiction. Avant ce dénouement, Donatien traverse la déchirure identitaire propre au héros romantique des années 1830 : il souffre de voir ses qualités naturelles et ses talents acquis méconnus par la société inégalitaire et esclavagiste contre laquelle il se révolte. Quant à Cécile, elle est la figure de la femme blanche, révoltée par l'esclavage et agissant résolument pour son abolition : elle constitue un double de la romancière, assurément.

Il peut paraître étonnant de voir Eugène Scribe s'emparer en 1842 de cette nouvelle pour en faire une œuvre dramatique, qui plus est un livret d'opéra-comique en une période où le genre a retrouvé, [p. 113] avec les compositeurs Auber ou Adam, son aimable gaieté, loin du drame exploité sous la Révolution ou, dans une moindre mesure, sous la Restauration. *Le*

². *Ibid.*

³. Il s'agit de l'article 13 du *Code noir. Recueil d'édits, déclarations et arrêts concernant les esclaves nègres de l'Amérique*, édition de 1743.

⁴. Werner Sollors, *Neither Black Nor White Yet Both : Thematic Explorations of Interracial Literature*, New York, Oxford University Press, 1997.

Code noir s'intercale, en 1842 à l'Opéra-Comique, entre des productions fantaisistes ou « aimablement » fantastiques de Scribe⁵ comme *Les Diamants de la couronne* et *La Part du diable* d'Auber. Le livret du *Code noir* a en outre été écrit seul par Scribe, sans ses collaborateurs habituels, signe d'un intérêt particulier pour le sujet – il faut rappeler que seul le quart des 425 œuvres dramatiques de Scribe a été rédigé d'une seule main⁶. On retient pourtant de Scribe son éloignement résolu vis-à-vis de toute orientation sociale ou morale de la comédie, sa prédilection pour la comédie d'intrigue héritée de Beaumarchais et de Picard. La composition de « pièces bien faites » peut être perçue comme l'expression indirecte de son profond scepticisme, lequel « l'empêche d'avoir des convictions bien arrêtées⁷ ». Le biographe de Scribe, Jean-Claude Yon, ajoute : « Les quelques leçons de morale que Scribe donne sont plutôt des leçons de bon sens⁸ ». On ne saurait oublier toutefois que l'œuvre de Scribe, dans sa dramaturgie même, est au XIX^e siècle constitutive de la pensée bourgeoise et d'une vision libérale du monde et de la société, teinté de voltairianisme. Dans son discours prononcé lors des obsèques de ce maître absolu de la scène française en 1861, Augustin Thierry déclare : « Il créa la jeune bourgeoisie, pour la lui montrer à elle-même, et elle se reconnut en s'applaudissant⁹ ». Si le scepticisme politique de Scribe s'exprime à merveille dans une comédie comme *Bertrand et Raton ou l'art de conspirer*, ses grands opéras écrits pour Halévy (*La Juive*) ou Meyerbeer (*Les Huguenots*, *Le Prophète*, et en particulier *L'Africaine*) reposent sur une dénonciation virulente du fanatisme religieux et en appellent à une concorde civile fondée sur l'exercice de la raison et la pratique de la tolérance¹⁰.

En l'absence de traces documentaires précises permettant de retracer les étapes de la découverte par Scribe de la nouvelle *Les Épaves* de Fanny Reybaud (*Le Code noir* n'est guère évoqué dans la correspondance de Scribe partiellement publiée¹¹), force est d'émettre une

⁵. Je me permets de renvoyer ici aux analyses du « fantastique aimable » propre au genre « moyen » de l'opéra-comique français, notamment à propos de *La Dame Blanche* de Scribe et Boieldieu, présentées dans mon ouvrage *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zurich, New York, Georg Olms Verlag, 2001.

⁶. Voir Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Nizet, 2000.

⁷. *Ibid.*, p. 76.

⁸. *Ibid.*, p. 319.

⁹. Discours cité par Jean-Claude Yon, *ibid.*, p. 73.

¹⁰. J'ai tenté de cerner cette philosophie libérale du grand opéra romantique français dans mon article « *La Juive* de Scribe et Halévy : un opéra juif ? », dans *Juifs, judéité à Paris au début du XIX^e siècle*, sous la direction de Roland Chollet, *Romantisme, revue du XIX^e siècle*, 2004, 3^e trimestre, n° 125, p. 75-89.

¹¹. Eugène Scribe, Daniel-François-Esprit Auber, *Correspondance*, publiée par Herbert Schneider, Liège,

série d'hypothèses issues de la lecture du livret. Il faut tout d'abord reconnaître les vertus dramatiques de la nouvelle originelle, sa qualité théâtrale qu'a su saisir juste avant Scribe, au Danemark, Andersen : ce dernier a donné au Théâtre Royal Danois en 1840 un drame en cinq actes intitulé *Mulatten*, d'après Fanny Reybaud¹². Le roman sera encore adopté en 1854, sous son titre original des *Épaves*, mêlé aux souvenirs de l'œuvre de Beecher Stowe par M^{me} Massart¹³. Sans doute l'accès de Scribe à la nouvelle originale s'est- [p.114] il fait par l'intermédiaire de la première adaptation théâtrale française, *Le Marché de Saint-Pierre* de Benjamin Antier et Alexis Decomberousse, donné au théâtre de la Gaîté le 20 juillet 1839¹⁴. Le noyau dramatique de la nouvelle, susceptible d'attirer les dramaturges, est assurément la scène de la vente aux enchères des esclaves que Scribe étend et prolonge à l'acte III, scène 4, de manière à en faire un morceau d'ensemble entièrement filé en musique, sur le modèle, qu'il avait lui-même forgé en 1825, de la scène de la vente aux enchères du château dans *La Dame blanche*, modèle accompli de la scène d'ensemble dans la dramaturgie musicale de l'opéra français au XIX^e siècle. Une autre raison du choix de la nouvelle tient à l'exotisme du sujet, qui permet à Scribe de s'inscrire d'une autre manière, sur les plans thématique et esthétique cette fois, dans l'histoire de l'opéra-comique français : l'exotisme des décorations et des costumes a assuré le succès d'*Élisca ou l'amour maternel* de Favières et Grétry en 1799, et des esclaves peuplent la scène de l'Opéra-Comique depuis la fin du XVIII^e siècle, dans *Paul et Virginie* de Favières et Kreutzer, d'après Bernardin de Saint-Pierre, en 1791, ou encore dans *Les Créoles* de Lacour et Berton en 1826. L'occasion de séduire les yeux et l'imagination du public a été saisie par le librettiste, bien secondé par les décorateurs si l'on en croit Hector Berlioz dans son compte rendu de l'ouvrage paru dans le *Journal des Débats* : « Scène de vente. Magnifique décoration représentant le jardin du gouverneur, couvert de

Mardaga, 1998. Nicole Wild et David Charlton donnent la nouvelle de M^{me} Reybaud comme source directe du livret de Scribe dans leur *Répertoire du Théâtre de l'Opéra-Comique*, Liège, Mardaga, 2005, p. 195 (notice 413).

¹². Hans Christian Andersen, *Mulatten : originalt romantik drama i fem akter*, Kjøbenhavn, C. A. Reitzel, 1840.

¹³. M^{me} Massart, *L'Épave, drame en sept actes, en prose, d'après M^{me} Charles Reybaud, M^{me} Beecher Stowe, etc.*, Bruxelles, J.-A. Lelong, 1854.

¹⁴. La pièce est publiée chez Marchant, dans la collection « Magasin théâtral », en 1839 ; elle est reprise dans le *Théâtre* d'Alexis Decomberousse, Paris, Hachette, 1864, t. II, p. 369-403. Sur cette pièce et les transformations opérées par ses auteurs sur la nouvelle de M^{me} Reybaud, voir l'article de Barbara T. Cooper, « Purloined Property : A Study of Madame Reybaud's *Les Épaves* and Its Theatrical Adaptation, *Le Marché de Saint-Pierre* » (à paraître). Je remercie vivement Barbara T. Cooper de m'avoir communiqué cet article.

l'éblouissante végétation tropicale¹⁵ ». Une autre raison de l'intérêt de Scribe pour *Les Épaves* tient encore à la dimension dramatique du roman, plus exactement à ses emprunts au drame ou au mélodrame : un héros à l'identité incertaine, enfant abandonné en quête de ses origines, Donatien, la tentation de l'adultère chez Éléonore, la figure de mère pathétique, l'esclave Bécouya cherchant à affranchir son enfant, plus généralement la confrontation d'un sujet opprimé avec un ordre socio-politique constituent autant d'éléments fondamentaux du drame dit bourgeois tel qu'il se forme au XVIII^e siècle et tel qu'il nourrit l'opéra-comique depuis ses origines. Enfin, le choix du *Code noir* en 1842 devait également permettre à Scribe de s'inscrire dans la vogue théâtrale du moment, sur fond de campagne active, en France, pour l'abolition de l'esclavage, et d'abolition de l'esclavage dans les colonies britanniques : le drame *La Traite des Noirs* donné au Cirque-Olympique date de 1835¹⁶, et *Le Code noir* de Scribe et Clapisson sera suivi à l'Opéra-Comique, le 1^{er} décembre 1843, par *L'Esclave du Camoëns* de Saint-Georges et Flotow, d'après une tragédie de Paul Foucher.

[p. 115] Si l'ouvrage de Scribe participe d'un contexte, dont il est pour partie le produit, était-il capable *d'engendrer ce contexte* et de transformer les représentations symboliques dominantes en son temps : de *faire* à sa manière l'histoire ? La réponse se trouve dans une approche, synthétique, de l'adaptation du roman, de son passage des colonnes de la *Revue de Paris* à la scène du Théâtre Favart.

Scribe maintient la dimension référentielle de la fiction romanesque, devenue scénique, comme l'annonce le titre même de l'opéra-comique : *Le Code noir* – il ne sera pas précisé de quel Code noir il s'agit, l'action étant maintenue dans un relatif flou historique, située comme la nouvelle au XVIII^e siècle. Le gouverneur, renommé Marquis de Feuquière, concentre en lui toute la violence du système colonial et esclavagiste, directement dénoncée dans l'opéra-comique : le marquis, avatar du Comte Almaviva de Beaumarchais, est non seulement jaloux, mais brutal et inflexible face à ses esclaves : à l'acte I, scène IX, il refuse ainsi la proposition candide de Donatien, qui se croit encore libre à ce moment, d'inviter l'esclave Zoé à sa table : « Y pensez-vous ?... Jamais une esclave ne s'est assise à ma table ni à celle d'aucun blanc... Un sévère châtement punirait cette audace...¹⁷ ». Un peu plus loin, il défend la pureté

¹⁵. Hector Berlioz, *Critique musicale, 1823-1863*, t. V, édition critique d'Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Paris, Buchet/Chastel, t. V, 2004, p. 131.

¹⁶. Voir l'article de Barbara T. Cooper dans le présent volume.

¹⁷. Eugène Scribe, *Le Code noir*, Paris, Beck, collection « Répertoire dramatique des auteurs contemporains », 1842.

« raciale » du Blanc et condamne le métissage : « [...] il y a dans toutes ces races une telle confusion, que le diable lui-même n’y reconnaîtrait pas ses enfants ». Le tableau de cette violence, comme celui du sort réservé au Premier Amoureux (selon la catégorie des emplois en vigueur), Donatien tombé au rang d’esclave alors qu’il se croyait libre, ont suscité une vive émotion parmi les spectateurs du Théâtre Favart. Le critique Berlioz en témoigne lorsqu’il écrit : « Ce livret, riche de situations musicales, a toujours intéressé et souvent ému le public¹⁸. »

On ne peut toutefois passer sous silence les atténuations ou les édulcorations imposées par Scribe au roman-source. Soucieux d’adapter les personnages de Fanny Reybaud aux emplois-types et aux situations topiques de l’opéra-comique, le librettiste modifie le statut des héros de la fiction et complexifie la donne sentimentale. Les deux femmes blanches attirées par Donatien, dans la nouvelle, Cécile et Éléonore, respectivement pupille et épouse du gouverneur, deviennent Zoé, jeune esclave qui a sauvé Donatien de la mort, et Gabrielle, mariée au gouverneur. Toutes deux sont bien séduites par le mulâtre, mais l’intrigue se ramifie. Zoé est amoureuse de Donatien, mais elle est courtisée à la fois par un autre esclave, Palème, un emploi comique (indispensable au genre), et par le riche colon Denambuc. Le drame de l’épave vendu accueille ainsi une comédie d’intrigue sentimentale, fondée sur un chassé-croisé amoureux : une sorte de marivaudage [p. 116] martiniquais. Surtout, la figure du gouverneur, en position fonctionnelle et symbolique de Tyran ou de Traître (emploi issu du mélodrame), est équilibrée par la figure débonnaire de Denambuc, le colon, qui se révèle être le père de Donatien, ce fils perdu qu’il avait eu avec son esclave Zamba. Le dénouement n’est plus amené par le geste révolutionnaire de la femme blanche épousant un épave pour le sauver de la vente ; et la révolte de Donatien face au gouverneur se trouve totalement effacée. La logique comique l’emporte dans un *finale* dominé par l’heureuse Providence, identifiée au paternalisme du bon colon. Bien plus, le Code noir, après avoir été la cause des violences, des séparations et des déchirements identitaires se fait l’instrument de la réconciliation générale lorsque Denambuc l’invoque pour reprendre son fils et lui faire épouser Zoé :

¹⁸. Hector Berlioz, article cité, p. 132.

DENAMBUC

D'après le Code noir, que vous connaissez mieux que moi, la vente d'un épave est nulle, quand le maître se présente... et le maître, c'est moi !

LE MARQUIS

Monsieur...

DENAMBUC

Fils de mon esclave, c'est vous qui l'attestez ! il est mon esclave aussi... Et quant à sa mère, je suis seul juge de ses torts... (*Sévèrement*) Elle en a de très grands !...

ZAMBA, *s'inclinant.*

Maître...

DENAMBUC

Celui de s'enfuir et de quitter notre île... Sans cela... elle aurait depuis longtemps ce qu'elle a aujourd'hui... sa grâce et sa liberté... [...] (*Le morceau de musique reprend*) [...]

DENAMBUC

Nous, demain, mes amis, nous partons pour la France !

DONATIEN

Vous, à qui je dois tout !

ZOÉ

Vous, mon Dieu tutélaire !

Comment donc vous nommer ?

DENAMBUC, *leur prenant la main à tous deux.*

Nommez-moi votre père,

Car tous deux, désormais, vous serez mes enfants !...

[P. 117]

CHEUR

Guidés par l'espérance,

Embarquons-nous

Embarquez-vous gaîment !

Au rivage de la France,

Le bonheur nous/vous attend ! (FIN)¹⁹.

Une dernière torsion est imposée par Scribe au roman originel, soulignée dans son ouvrage par Werner Sollors : le mariage final unit deux anciens esclaves, le Métis Donatien et la Noire Zoé, et ne possède plus la charge déstabilisante ou provocatrice de l'union finale, imaginée par Fanny Reybaud, entre la Blanche Cécile et le Mulâtre Donatien, entre la femme libre et l'épave.

Dans son compte rendu déjà cité, Berlioz résume l'intrigue de Scribe sur le mode de la dérision, signe du peu d'importance accordée au contenu éthique et politique de l'opéra-

¹⁹. Eugène Scribe, *Le Code noir*, *op. cit.*, acte III, scène VII.

comique. Son analyse du livret et de la partition s'ouvre sur cette phrase : « Dans cette pièce l'homme libre devient esclave, l'esclave devient libre, le noir achète le blanc ». La logique spectaculaire du monde renversé retient l'attention, sans que ces jeux d'inversion ou de perversion n'entraînent visiblement le trouble idéologique ou moral chez ce spectateur privilégié. Berlioz commente encore, dans le cours de son feuilleton, à propos de l'intrigue sentimentale : « Voilà un assez bon nombre d'amours et de contre-amours ; il est probable qu'ils vont s'entre-dévorer ; car rien n'est féroce surtout comme ces amours de noire à blanc ; j'aimerais mieux inspirer une passion délirante à trois blanches les plus blanches du monde, qu'un tiède amour à une seule négresse, voire même à une mulâtresse²⁰ ». Ces considérations, dans leur trivialité même, témoignent du caractère inoffensif, ou faiblement offensif, du livret de Scribe, peu susceptible de bouleverser les habitudes de pensée. Le Noir et l'Esclave constituent assurément des objets de spectacle, si j'ose dire de consommation visuelle et imaginaire. Le principe de sérialité préside, pour une part essentielle, à la création dramatique du XIX^e siècle, où chaque sujet neuf, par déplacement kaléidoscopique des situations et des types, en engendre deux ou trois autres. Ce mouvement même alimente une forme de scepticisme inconséquent chez le public des théâtres. Le conformisme l'emporte alors sur la puissance d'ébranlement de l'œuvre capable non seulement de refléter les mentalités mais de nourrir des représentations *autres*. *Le Code noir* de Scribe et Clapisson est une variation dramatique et finalement comique sur des figures types, simplement renouvelées par le statut d'épave, originalité offerte par [p. 118] le roman source – devenu roman prétexte au déport des imaginaires et au frisson sentimental.

L'Africaine

Il convient parfois de dépasser l'anecdote dramatique pour saisir la puissance de symbolisation de quelques œuvres majeures, reçues en leur temps comme *faisant date*, et concentrant en elle les motifs imaginaires par lesquels se dit un moment de l'histoire. Invite à opérer un tel déplacement le second opéra retenu pour cette réflexion : *L'Africaine*, grand opéra en cinq actes de Scribe et Meyerbeer. Si *Le Code noir* n'a connu qu'une carrière modeste à l'Opéra-Comique, avec un total de 32 représentations²¹, *L'Africaine* atteignit les cent représentations en moins d'un an, et appartient toujours, depuis sa création à l'Opéra de

²⁰. Hector Berlioz, article cité, p. 131-132.

²¹. D'après Nicole Wild et David Charlton, *Répertoire du Théâtre de l'Opéra-Comique*, op. cit., p. 195.

Paris en 1865, au répertoire des scènes lyriques du monde – surtout d’Amérique du Nord²².

L’ouvrage témoigne d’un effort de profond renouvellement du genre du grand opéra historique à la française, illustré entre 1829 et 1849 par *Guillaume Tell*, *La Juive*, *Les Huguenots* ou *Le Prophète*. Ce renouvellement passe par l’exploitation de l’élément exotique au sein même d’un sujet historique : le spectacle du passé se double des représentations de l’ailleurs²³. Un résumé de l’opéra est ici nécessaire. Il met en scène l’explorateur Vasco de Gama à la recherche d’une nouvelle voie maritime, la route des Indes, vers un « nouveau monde ». Gama a échoué dans son premier voyage, à la suite d’une tempête, mais a ramené à Lisbonne deux preuves de l’existence de ce continent inconnu ; ce sont deux esclaves, Sélika (l’Africaine du titre) et Nélusko : « Deux esclaves, qui sont d’une race inconnue, / Sur le marché des noirs, avaient frappé ma vue, / En Afrique. [...] De peuples ignorés ils prouvent l’existence / Sous le soleil d’Afrique ils n’ont pas pris naissance, / Ni dans ce monde nouveau aux Espagnols soumis [...] »²⁴. Mais Vasco de Gama se heurte au Conseil de l’amirauté et aux Inquisiteurs, ainsi qu’à Don Pedro, son rival, qui convoite sa gloire et sa fiancée, la belle Inès. Don Pedro parvient à faire emprisonner Gama par l’Inquisition. Dans son cachot, l’explorateur est enfermé en compagnie de ses deux esclaves. Sélika, séduite par son maître, lui confie de précieux renseignements sur la route maritime des Indes. Inès, la fiancée de Gama, parvient à le faire libérer, mais en échange de son mariage avec Don Pedro. Ce dernier lance l’expédition, prenant pour guide l’autre esclave de Gama, Nélusko. Cet esclave se venge des maîtres portugais en lançant le navire sur les écueils, tout près du continent [p. 119] inconnu – qui semble être, dans l’imaginaire du livret, un mélange entre Madagascar et l’Inde. Gama avait de son côté lancé sa propre expédition, aidé par l’esclave Sélika ; il rejoint son rival mais se fait capturer comme lui par les populations indigènes. Alors que les Portugais sont menacés d’être massacrés, Sélika se révèle être la reine de la contrée ; pour sauver Vasco

²². Cet opéra et son rôle éponyme sont devenus au XX^e siècle un « cheval de bataille » pour les grandes cantatrices noires, telle l’immense Shirley Verrett.

²³. Et la noblesse tragique propre au grand opéra, à la différence de la légèreté de l’opéra-comique, permet seule l’expression littéraire, dramatique et musical de l’exotisme : « Dans un grand opéra tel que *L’Africaine* (1865) de Meyerbeer, le tragique du sujet confère à l’œuvre un sérieux nécessaire à l’épanouissement de l’expression exotique, alors que l’ironie ou toute forme de comique apportent une distanciation peu propice à la création d’une poésie. » Hervé Lacombe, *Les Voies de l’opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, collection « Les chemins de la musique », 1997 p. 194.

²⁴. Eugène Scribe, *L’Africaine*, opéra en cinq actes, musique de Giacomo Meyerbeer, Paris, Librairie internationale, G. Brandus et S. Dufour, sans date, acte I, scène IV, p. 14.

de Gama, elle prétend qu'elle l'a épousé. Troublé, l'explorateur est tenté de rester auprès de son esclave devenue reine, mais le souci de sa propre gloire l'emporte : il retourne au Portugal tandis que Sélika se laisse mourir face à la mer, en s'allongeant à l'ombre d'un mancenillier, réputée mortifère – Scribe avait déjà fait usage de cet arbre légendaire, signe d'un ailleurs lointain et périlleux, dans *Le Code noir*, où Zoé sauvait Donatien de la mort en l'éloignant d'un mancenillier des Caraïbes (transplanté à Madagascar dans *L'Africaine*).

Ce grand opéra relève à l'évidence de la fantaisie historique et exotique : la spectatrice George Sand écrit ainsi à son fils le 20 octobre 1865 : « J'arrive de l'Opéra où j'ai entendu *L'Africaine*. [...] *L'Africaine* n'est pas un chef-d'œuvre, il s'en faut, ça a tout l'air d'une chose inachevée, des passages indignes de Meyerbeer, mais des morceaux où il se surpasse lui-même et donne le dernier grand mot de son génie. [...] Le poème est un vrai drame de marionnettes, mais ça ne fait rien. C'est romanesque et fou²⁵ ». L'invraisemblance même du livret, son indécision géographique et sa libre interprétation théâtrale, verbale et musicale du monde africain ou indien en renforcent paradoxalement le pouvoir poétique d'évocation. Dans son œuvre intitulée *Le Mariage de Loti*, en 1880, Pierre Loti se représente à Tahiti, en 1872, installé au piano devant la partition de *L'Africaine* de Meyerbeer ; il évoque le grand air de Vasco de Gama « morceau où le maître a si parfaitement peint ce qu'il savait d'intuition, les splendeurs lointaines de ces pays de verdure et de lumière²⁶ ». Le lointain, l'ailleurs et l'altérité, s'atteignent aussi par des moyens purement musicaux, libérés par la fantaisie géographique et historique du livret. Le critique Lagenevais, dans la *Revue des Deux Mondes*, consent, lors de la création de *L'Africaine*, qu'on ne saurait discuter un point d'histoire avec Scribe, lequel ne se soucie guère d'exactitude. Le chroniqueur cerne bien l'art du librettiste : « Chez Scribe [...], c'est la situation qui domine, la forme ne compte pas, l'œuvre ne vaut ni par le style ni par la couleur ; mais comme matière à contrastes, comme programme musical, c'est quelquefois admirable. Vous y retrouverez jusqu'aux tendances politiques du moment²⁷ ». Ajoutons que les jeux contrastifs, l'épure dramatique, les creux ou les vides mêmes du texte offert par Scribe au compositeur [p. 120] laissent à nu quelques structures élémentaires de l'imaginaire du temps, en l'occurrence de l'imaginaire colonial du milieu du XIX^e siècle, partagé entre la mauvaise conscience de l'esclavage, le mythe de la mission civilisatrice de l'Europe et l'idéologie du progrès, hérités des Lumières. Cet imaginaire de la

²⁵. George Sand, *Correspondance*, édition de Georges Lubin, Paris, Garnier, t. XIX, 1985, p. 469.

²⁶. Cité par Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, op. cit., p. 208.

²⁷. *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1865, seconde période, t. LVII, p. 425.

possession transparait dans le grand air de Vasco de Gama, cheval de bataille de tout ténor héroïque qui se respecte, entonné lorsque le navigateur pose le pied sur l'île inconnue : « À nous, tes trésors et tes biens ! / Beau paradis sorti de l'onde, / Désormais tu nous appartiens²⁸ ».

Dans *L'Africaine*, le déchirement amoureux de Vasco de Gama entre deux femmes, Inès la Portugaise et Sélika, l'esclave redevenue princesse en son pays, rend lisible l'Histoire sur un mode métaphorique et symbolique. L'esclavage est non seulement présenté comme un fait historique, mais il est justifié dans la structure même de l'intrigue. Si l'esclave Nélusko représente l'Inassimilable, l'altérité absolue, Sélika se fait l'adjuvante de Vasco de Gama, celle qui indique le chemin, suggère les voies maritimes, sauve de la mort en se proclamant l'épouse du Blanc. L'élan résolu du grand homme vers l'accomplissement de son destin et vers l'immortalité de son nom, s'il est d'abord contrarié par l'ordre religieux de l'Inquisition (critique caractéristique de l'esprit libéral anticlérical), est renforcé par l'amour secret de l'esclave pour son maître. Le grand duo amoureux de Sélika et Vasco de Gama laisse même miroiter, dans un moment de grâce lyrique, l'utopie d'une union entre les civilisations – ce numéro musical, pièce maîtresse de la partition, a d'ailleurs été comparé par la presse au grand duo de Raoul le Huguenot et Valentine la Catholique, dans *Les Huguenots* des mêmes Scribe et Meyerbeer (1836) : le grand opéra exploite dramatiquement les déchirures culturelles et historiques, non sans rêver à quelque annulation de l'Histoire dans la résolution fantasmée des conflits. Mais l'irrésolution amoureuse de Vasco de Gama, jugée invraisemblable à la création (le public n'ayant sans doute pas saisi sa valeur symbolique), prend fin avec la décision de rejoindre Inès, son navire et l'Europe, et d'aller y recueillir les lauriers de sa gloire : l'Histoire se remet en marche et l'Africaine en est la victime *nécessaire*.

L'esclave Sélika devient certes héroïne éponyme du grand opéra, comme après elle l'Éthiopienne Aïda dans l'opéra de Verdi²⁹, elle accède au statut de protagoniste à qui sont offertes l'éloquence et la plénitude du chant lyrique, mais en temps que figure sacrificielle – comme Aïda mourant dans le tombeau scellé, avec son amant égyptien Radamès. L'accès compensatoire de Sélika à l'effusion lyrique et l'élévation au sublime par la grâce du sacrifice consenti (rappelant la [p. 121] Didon de Berlioz dans *Les Troyens*) lui permettent simplement de dire à Vasco de Gama sur le départ : « Tu n'as jamais compris / Qu'on puisse aimer,

²⁸. Eugène Scribe, *L'Africaine*, *op. cit.*, acte IV, scène II, p. 53.

²⁹. *Aïda*, sur un livret de Ghislanzoni d'après un canevas français de Camille du Locle et une intrigue imaginée par Auguste Mariette, a été créé au Caire en 1871.

souffrir et mourir de sa peine³⁰ ». Ultime fantaisie du librettiste et autre négation de l'altérité : l'Africaine Sélika, arabe par son nom, malgache ou indienne d'origine, on ne sait vraiment, meurt certes sous le Mancenillier de son île, mais elle disparaît en chrétienne, dans l'ivresse du martyr et du don de son « éternel amour » :

NÉLUSKO

Déjà sa main est froide et glacée ! Ô terreur !
C'est la mort !...

SÉLIKA

Non ! c'est le bonheur !

(Elle expire les yeux tournés vers le ciel ; dans le lointain, le chœur aérien reprend et semble accompagner son âme vers les cieux. Dans ce moment, une foule de peuple se précipite sur le théâtre, mais elle s'arrête effrayée, n'osant avancer sous l'ombrage du mancenillier. Nélusko reste seul à genoux près de Sélika qu'il soutient dans ses bras).

ENSEMBLE

CHŒUR DU PEUPLE, *avec effroi.*

N'approchez pas ! n'approchez pas !
Ces rameaux donnent le trépas !

NÉLUSKO, *avec amour et exaltation.*

Auprès de toi je reste, hélas !
Je veux partager ton trépas !

CHŒUR AÉRIEN

Pour elle s'ouvre le séjour
Où règne un éternel amour !

(Nélusko tombe expirant aux pieds de Sélika. Le navire paraît encore à l'horizon)³¹.

Dernière ambiguïté révélatrice : l'esclavage est, dans la lettre du livret, dénoncé avec virulence par Nélusko à qui on demande son origine : « Que vous importe donc d'où peut venir un homme, / Qui n'est pour vous qu'une bête de somme ?³² ». À propos de Vasco de Gama, il déclare encore à Sélika : « Nous lui fûmes vendus... Voilà tous ses bienfaits, / À prix d'or, au marché !... pour l'acheteur jamais / L'objet vendu n'eut de reconnaissance³³ ». Mais l'esclavage en tant que pratique et réalité économique, juridique et humaine, s'efface peu à peu du dialogue pour se faire métaphore à l'intérieur des répliques de Vasco de Gama :

³⁰. *L'Africaine*, *op. cit.*, acte IV, scène V, p. 60.

³¹. *Ibid.*, acte V, scène IV, p. 72.

³². *Ibid.*, acte I, scène V, p. 16.

³³. *Ibid.*, acte II, scène II, p. 24.

le navigateur, empêché de partir par le pouvoir politique et religieux portugais, rêve, dit-il, de briser « [son] esclavage³⁴ » ; et il évoque la Vieille Europe dont la « route nouvelle » « aura brisé les fers³⁵ » (selon l'idéologie libérale et [p. 122] expansionniste dominante). Vasco de Gama sauve donc l'Europe de « l'esclavage » de ses frontières et de sa religion ! Par ce travestissement poétique et cette inversion logique, le livret de Scribe trahit la mauvaise conscience historique de l'esclavage et esquisse dans le même mouvement sa justification philosophique par la vision progressiste et téléologique de l'Histoire européenne, *nécessairement* conquérante.

Olivier Bara

Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

³⁴. *Ibid.*, acte II, scène III, p. 27.

³⁵. *Ibid.*, acte IV, scène III, p. 53.