

# Le fantastique à l'Opéra-Comique au XIXe siècle : une exception révélatrice ?

Olivier Bara

▶ **To cite this version:**

Olivier Bara. Le fantastique à l'Opéra-Comique au XIXe siècle : une exception révélatrice ?. Opéra et fantastique, Presses universitaires de Rennes, pp.155-168, 2011. hal-00909756

**HAL Id: hal-00909756**
**https://hal.science/hal-00909756**

Submitted on 29 Nov 2013

**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.

Le fantastique à l'opéra-comique au XIX^e^ siècle :
une exception révélatrice ?

Faut-il parler d'une absence relative ou d'une rareté signifiante du fantastique dans l'opéra-comique français du XIX^e^ siècle ? Si l'hypothèse fondatrice de ce colloque pose le caractère consubstantiel de l'opéra et du fantastique, force sera alors d'interroger, au cours de cette communication, le mode d'appartenance du genre à demi-lyrique de l'opéra-comique (parlé/chanté) au monde artistique de l'opéra. Le postulat peut sembler paradoxal si l'on se rappelle que le répertoire de l'Opéra-Comique est dominé, à partir de 1825, par l'ombre de la Dame blanche, merveilleuse héroïne de Scribe et Boieldieu, ombre révélatrice d'une fascination pour le mystère et sa cohorte d'effets dramatiques, visuels et musicaux, mais ombre trompeuse tant elle laisse présupposer la domination d'un *genre* dit « fantastique », lequel ne constitue peut-être qu'un *mode* de représentation étroitement circonscrit dans la composition d'opéra-comique. Aussi s'agira-t-il de comprendre et d'interpréter la rareté et la relative pauvreté du fantastique à l'opéra-comique dans une époque dite romantique élargie au XIX^e^ siècle, du *Solitaire* de Carafa en 1822 au *Roi d'Ys* de Lalo (1888), et cela à partir d'approches poétique, thématique et enfin structurelle[1]. Peut-être sera-t-il possible, à terme, de cerner la nature des jouissances lyriques du spectateur d'opéra-comique.

Il convient de fonder cette réflexion sur une définition notionnelle précise du fantastique. Celle-ci doit permettre d'établir un premier corpus grâce à un travail d'exclusion fondé sur l'opposition entre le fantastique et le merveilleux ou le féerique. Certaines contributions modernes célèbres, indispensables à la saisie du fantastique, sont d'un précieux secours, celle de Roger Caillois en particulier : « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne[2] ». Dans cette même perspective, Pierre-Georges Castex écrit, et confirme : « Le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle[3] ». Second

[1] Pour l'approche institutionnelle du fantastique à l'Opéra-Comique, je me permets de renvoyer à ma communication présentée en janvier 2009 lors du colloque de la Salle Favart (« Fantastique ou comique ? La peur en spectacle ou la tradition du Trial à l'Opéra-Comique ») : je m'y suis concentré sur les contraintes esthétiques et dramaturgiques imposées par la troupe et en particulier par l'emploi récurrent du Trial, ou ténor comique, tel Charlot dans *Le Solitaire* de Carafa, Dickson dans *La Dame blanche* de Boieldieu, Daniel Capuzzi dans *Zampa* d'Hérold, Corentin dans *Dinorah ou le Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer. En tant que personnage populaire, il apporte avec lui tout un univers de croyances superstitieuses et de légendes folkloriques ; en tant que niais ou grotesque, il suscite le rire par son adhésion sans recul à ces mêmes croyances – par sa peur ridicule, il empêche les spectateurs de croire durablement aux miroitements d'une possible sur-nature.

[2] Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

[3] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

rappel commun mais méthodologiquement nécessaire : Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique,* concentre son attention sur « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît pas les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel[4] ». Les premières définitions se situent sur le plan de la composition et supposent un processus d'irruption ou de fracture à l'intérieur d'un monde représenté comme connu, commun, soudainement traversé par l'étrangeté d'un phénomène inassimilable par la raison ; la définition de Todorov insiste sur un mode particulier de réception, caractérisé par l'incapacité à trancher, par le trouble persistant causé par des phénomènes interprétables sur des modes tantôt rationnel, tantôt irrationnel. Ces définitions fameuses s'appliquent essentiellement aux genres narratifs, et d'abord, chez Caillois, au conte ; leur transposition dans le genre théâtral, mimétique et non diégétique, ne va pas forcément de soi, comme la coupure, peut-être trop nette, entre le fantastique et le merveilleux. Retenons pour l'instant qu'à l'inverse du fantastique, le merveilleux représente un monde cohérent, sans fracture scandaleuse pour la raison, où les événements étranges obéissent à une logique intrinsèque au genre et se déroulent, en son sein, sur un mode parfaitement vraisemblable – la vraisemblance du merveilleux relève encore d'une modalité de la réception : une réception sans trouble ni heurt, dès lors que les objets de la représentation sont reconnus à l'intérieur d'une convention poétique communément acceptée. Apparaît ici une première difficulté : tout thème, personnage, accessoire, effet reçu à sa première apparition comme fantastique, étrange, inconnu, inquiétant, par le spectateur ébranlé dans ses représentations symboliques ordinaires n'est-il pas susceptible, par sa récurrence sur les scènes de création et de répertoire comme l'Opéra-Comique, de se faire attirail conventionnel du mode ou du genre fantastiques ? Une fois produit en série, ne fait-il pas basculer l'œuvre dans le registre du reconnaissable et, partant, du vraisemblable[5] ?

Les définitions liminaires permettent néanmoins, à ce stade, d'éliminer de notre corpus d'opéras-comiques dits « fantastiques » un ensemble d'œuvres relevant, explicitement dans leur dénomination, de « l'opéra-féerie » : *Cendrillon*, d'Étienne et Isouard (1810), ou *Cendrillon*, « conte de fées » de Cain et Massenet (1899), *La Clochette ou le Diable page*, de Théaulon et Hérold en 1817, d'après les *Contes des mille et une nuits*, *Le Petit Chaperon rouge* de Boieldieu, autre « opéra-féerie », de Théaulon et Boieldieu, en 1818, d'après le conte de Perrault, *Corisandre ou la rose magique* d'Ancelot, Saintine et Berton, en 1820, ou

4 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.

5 Sur la vraisemblance du merveilleux hérité du classicisme, voir les belles études de Catherine Kintzler dans *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2004.

encore, sans prétendre à l'exhaustivité (la liste est longue), *Le Cheval de bronze* de Scribe et Auber, encore d'après les *Mille et une nuits* (1835) ou, dans la seconde moitié du siècle, *Philémon et Baucis* de Barbier, Carré et Gounod (1876), que la source ovidienne ancre dans la tradition merveilleuse de la métamorphose. Ces titres s'inscrivent dans la descendance de l'opéra-féerie du XVIII[e] siècle et prolongent des opéras comme *La Fée Urgèle* de Favart et Voisenon (1765) ou *Zémire et Azor* de Marmontel et Grétry (1771), d'après *La Belle et la bête*. La fécondité de l'opéra-comique dans le genre merveilleux, et ses liens avec le conte[6], sont tout à fait remarquables, fondateurs sans doute, essentiels peut-être même[7] – le rapport au fantastique demeurant, à l'opposé, accidentel, *tangentiel* ou parodique.

À partir de ce premier travail d'exclusion drastique, un corpus restreint peut être établi, formé d'œuvres où l'événement étrange, échappant a priori à la raison, se produit à l'intérieur d'un univers commun, non destiné à l'accueillir : *Le Solitaire* de Planard et Carafa (1822), *La Dame blanche* de Scribe et Boieldieu (1825), *Zampa* de Mélesville et Herold (1831), *Le Revenant* de Calvimont et Gomis (1833), *Le Diable à l'école* de Scribe et Boulanger (1842), *La Part du diable* de Scribe et Auber (1843), *La Sirène* de Scribe et Auber (1844), *Cagliostro* de Scribe, Saint-Georges et Adam (1844), La Dame de Pique de Scribe et Halévy (1850), *Dinorah ou le Pardon de Ploërmel* de Barbier, Carré et Meyerbeer (1859), *Les Contes d'Hoffmann* de Barbier et Offenbach (1881), *Le Roi d'Ys* de Blau et Lalo (1888). La liste ne prétend aucunement être complète mais constitue un échantillon significatif, restreint et aisé à circonvenir ici.

Une première approche de ce corpus peut être thématique et privilégier la description des situations et des objets. Le fantastique de l'opéra-comique existe d'abord en tant que collection de thèmes ; il entraîne un profond renouvellement des sujets, des personnages et des sources (notamment romanesques : scottiennes) à partir de la Restauration : *La Dame blanche* en 1825 est représentatif de cet enrichissement de l'opéra-comique en contexte romantique, après *Le Solitaire* (d'après le vicomte d'Arlincourt) et avant *Le Revenant*, puisant aussi chez Walter Scott (*Redgauntlet*), ou *La Dame de Pique*, adaptée de Pouchkine. Selon une démarche synthétique, on repérera dans les ouvrages précédemment cités, en premier lieu, l'être mystérieux, tutélaire, ou au contraire maléfique, surgi au beau milieu du monde familier : *Le Solitaire* et son mystérieux ermite bienfaiteur, *La Dame blanche* et son mystérieux fantôme, *La Sirène* et sa non moins mystérieuse voix envoûtante, la figure de la

6 Voir la communication de Raphaëlle Legrand dans les Actes du présent colloque.

7 Sur la constitution de la féerie en genre dramatique autonome au XIX[e] siècle, voir Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007.

Dame de Pique parmi les « caractères inconnus qui décorent les murs[8] » du château de Polosk chez Scribe et Halévy, Satan dans *La Part du diable*. La présence étrange et étrangère au monde commun peut ainsi révéler une identité diabolique. Dans *Le Diable à l'école* de Scribe et Boulanger, la créature mystérieuse est Babylas, présenté comme le fils d'Astaroth et le cousin et filleul de Belzébuth. Ce dernier tente de séduire par tous les moyens infernaux Lélia Bentivoglio, et d'accaparer l'âme de Sténio, amant malheureux de la belle Lélia[9]. Il anticipe, dans le répertoire de l'opéra-comique, les trois incarnations du diable que sont Coppélius, Dapertutto et Docteur Miracle dans *Les Contes d'Hoffmann*. Entre-temps, le personnage d'Hoel, dans *Dinorah* de Meyerbeer, a pu apparaître momentanément comme un nouvel avatar du Tentateur lors de ses tentatives d'instrumentalisation du simplet Corentin dans sa quête du trésor des lutins. Un autre personnage-clé et un autre thème récurrent dans ce corpus concernent l'animation de l'inanimé, issu du mythe don juanesque du Festin de Pierre : c'est la statue vengeresse d'Alice Manfredi dans *Zampa,* ou l'animation de la statue de saint Corentin, à la fin de l'acte II du *Roi d'Ys*, demandant à Margared de se repentir. La statue de la madone, dans *Le Diable à l'école*, même si elle ne s'anime pas, fait partie de ces manifestations visuelles troublantes, de la Providence cette fois. Aux figures protectrices s'opposent ainsi les détenteurs de pouvoirs occultes, parfois confondus avec les avatars du diable : le magicien ou l'apprenti sorcier, le possesseur de secrets métaphysiques, communiquant avec les puissances obscures : Cagliostro chez Scribe, Saint-Georges et Adam, avant la Dame de Pique de Scribe et Halévy ou Spalanzani dans *Les Contes d'Hoffmann*.

Ces personnages mettent en œuvre une série de situations récurrentes, aisément classables selon des schémas simples. On distinguera la menace de dépossession matérielle (le château d'Avenel convoité par Gaveston et sauvé par la dame blanche ; le trésor des lutins convoité par Hoel autant que la belle Dinorah), la menace physique (la pauvre orpheline Élodie désirée par le Traître infâme dans le mélodramatique *Solitaire*, la belle Camille épousée de force par l'infâme Zampa), la tentative de possession spirituelle (le vol de l'âme) lorsque l'ouvrage met en scène quelque avatar du démon dans des variations faustiennes : Babylas et Stenio dans *Le Diable à l'école* ; Carlo Broschi et Rafaël dans *La Part du diable* ; Dapertutto, Giulietta et Hoffmann ou Miracle et Antonia dans les *Contes* offenbachiens. Le livret de *La Dame de Pique* mobilise aussi le mythe faustien lorsque le joueur André Roskaw, un mineur trop pauvre pour pouvoir épouser la fille de l'intendant de la mine, déclare : « Et

---

8 *La Dame de Pique*, opéra-comique en trois actes d'Eugène Scribe, musique de Fromental Halévy (théâtre Favart II, 28 décembre 1850), acte I, scène 6, Brandus et C^ie^, Lévy frères, s.d. [1850].

9 *Le Diable à l'école*, « légende en un acte » d'Eugène Scribe, musique d'Ernest Boulanger (théâtre Favart II, 17 janvier 1842), Paris, Beck, 1842.

moi, je me disais : si le soir, dans une des galeries de la mine, quelque démon du feu vient à m'apparaître… quelque laid qu'il soit… pourvu qu'il me fasse épouser Lisanka, je me donne à lui[10] ! » Plus rarement apparaît dans la syntaxe des situations le voyage dans un arrière ou autre monde : dans *Le Revenant* de Gomis, un paysan, arrivé trop tard pour payer son seigneur mourant, et pour obtenir de lui une quittance, est contraint d'aller aux enfers pour recevoir de l'âme de sir Arundel le précieux document, grâce auquel il ne sera pas contraint de payer une seconde fois sa dette aux héritiers. Ces sujets et ces thèmes entraînent leur cohorte de lieux reculés, exotiques ou mystérieux, des tourelles gothiques du château médiéval d'Avenel (*La Dame blanche*) à l'« arbre aux sorcières[11] » de *La Part du diable*, des sommets du Mont-Sauvage (*Le Solitaire*) aux ruines de Polosk et à la salle de jeu de Carslbad en Bohême dans *La Dame de Pique*. Sans doute revenait-il au *Revenant* de Gomis de mobiliser tout l'attirail de rigueur, dans une surenchère sémantique, thématique puis visuelle qu'annonce l'intitulé générique « opéra fantastique », partagé avec les seuls *Contes d'Hoffmann* : le château écossais de Redgauntlet, sa salle gothique, son portrait inquiétant et ses armures, son « cimetière couvert d'arbres » à partir de la scène 6 de l'acte II, avant la descente au tombeau, dans une « salle, d'un aspect lugubre, éclairée par une lumière bleuâtre » où « une musique sombre et diabolique se fait entendre », puis l'apparition, pour le tableau de la fin de la scène 10, d'une forêt où se dresse « une église dont les vitraux se colorent[12] ».

Un premier bilan de l'approche thématique permet de souligner deux points communs, ou plutôt deux fortes tendances. La première concerne la prédominance des sources littéraires romanesques : d'Arlincourt pour *Le Solitaire*, Walter Scott pour *La Dame blanche* (*Guy Mannering* et *The Monastery*) et *Le Revenant*, Byron, après Tirso de Molina et Molière, pour *Zampa* (qui mêle la figure du *Corsaire* aux réminiscences du mythe du *Festin de pierre*), le breton Émile Souvestre pour *Dinorah*, Alexandre Pouchkine pour *La Dame de Pique*, E.T.A. Hoffmann pour les *Contes*. Ce filtre littéraire, plus ou moins explicité, pleinement revendiqué dans le titre même de l'œuvre d'Offenbach, contribue à la thématisation du fantastique, matériau romanesque connu et reconnu, devenu objet de curiosité visuelle et sonore ; cela contribue à la consommation distanciée, peut-être amusée, d'un substrat imaginaire transformé en substance spectaculaire.

Le second point commun de ces opéras-comiques fondés sur l'irruption de l'étrange dans le commun est la démystification finale de l'être, de l'objet ou de la situation

[10] *La Dame de Pique, op. cit*., acte I, scène 2.

[11] *La Part du diable*, opéra-comique en trois actes d'Eugène Scribe, musique de Daniel François Esprit Auber (théâtre Favart II, 16 janvier 1843), acte I, scène 1, Paris, Tresse, 1843.

[12] *Le Revenant*, « opéra fantastique en deux actes et cinq tableaux » d'Albert de Calvimont, musique de José-Melchior Gomis (théâtre de la Bourse, 31 décembre 1833), Paris, Barba, 1834.

fantastiques. Nerval salue ainsi, à propos de *Cagliostro* qui s'achève sur la détronisation du charlatan Joseph Balsamo par son épouse même, « la clarté toute française que l'auteur sait répandre dans ses compositions les plus excentriques[13] ». Dans *La Sirène*, le directeur des spectacles de la cour, Bolbaya, est épouvanté et fasciné par le chant d'une fausse sirène, Zerlina, chargée d'attirer par sa voix les voyageurs bientôt dépouillés de leurs biens par une troupe de brigands des Abruzzes. Une même levée des mystères s'opère à la fin du *Solitaire* (l'ermite prodigieux n'est qu'un conte déchu luttant pour faire reconnaître son innocence), de *La Dame blanche* (le fantôme n'en est pas un), de *La Part du diable* (Satan n'est que le chanteur Carlo Broschi déguisé) ou de *La Dame de Pique* (le dévoilement de la fausse Dame et la combinaison gagnante des cartes). Quant à *Dinorah* et au trésor des lutins, l'événement surnaturel ne se produit guère : seul un orage foudroie (mais provisoirement !) l'héroïne et sa chèvre ; quant aux objets et êtres fantastiques (les lutins), ils demeurent enfouis dans l'imaginaire collectif des paysans bretons. Ce fantastique d'opéra-comique demeure ainsi fidèle à la tradition romanesque anglaise, pratiquée par Anne Radcliffe et théorisée par Walter Scott, tradition anti-hoffmanienne, opposée aux irrégularités de la fantaisie débridée et fondée sur la levée du trouble grâce à l'explication rationnelle finale. En ce sens, on peut parler d'un « faux fantastique » à l'opéra-comique, en parodiant le titre de *La Fausse Magie* de Marmontel et Grétry (1775) - œuvre dans laquelle le superstitieux Dalin est victime des bohémiens et de leurs manipulations trompeuses. Le modèle de ce fantastique passager, déployé sur la base d'une erreur des sens, serait donné par l'opéra-comique de Dalayrac en 1798, *Léon ou le Château* de Monténéro (1798), tiré des *Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe. Cet opéra de François-Benoît Hoffman participe de l'esprit des Lumières ; il délivre la raison des ténèbres de la superstition et des sortilèges de l'illusion ; telle est la conclusion de l'ouvrage, portée par le chœur final, lorsque la lumière est faite sur les mystères du château et les menées du traître :

> On dit que le diable est céans
> Et qu'il n'exerce sa puissance
> Que pour tourmenter l'innocent
> Et pour y servir les méchants.
> Mais patience !
> N'en jugez pas sur l'apparence ;
> Ici tout est illusion ;

[13] Dans *L'Artiste*, 25 février 1844. Repris dans les *Œuvres complètes* de Gérard de Nerval, édition de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. I, p. 775.

La bonne ou mauvaise action
A tôt ou tard sa récompense[14].

La conclusion de *Cagliostro* du libéral Scribe, autre esprit des Lumières, n'est pas éloignée : Corilla déclare à son ex-époux, le charlatan escroc qu'elle a dupé en se faisant passer pour une patiente du magnétiseur : « Toi, qui les trompe tous, on peut bien t'abuser[15] ! ». Dominerait ainsi à l'Opéra-Comique la catégorie du fantastique-étrange, regroupant les œuvres où des événements surnaturels en apparence reçoivent *in fine* une « explication rationnelle » selon la sous-catégorie de Todorov. Cette logique goûtée par le public d'opéra-comique fait le désespoir d'un Théophile Gautier feuilletoniste ; ce dernier, face au dénouement de *La Part du diable* de Scribe et Auber (1843), remarque ironiquement : « À la fin, tout se découvre, tout s'arrange : le roi reconnaît qu'il a été trompé, et n'en est pas fâché ; Rafaël reconnaît qu'il a été joué, et il en est bien aise. Cependant, tout le monde est enchanté, même le public, roi peu débonnaire qu'on trompe difficilement[16] […] ». Si l'on exclut du genre « authentiquement » fantastique ces œuvres ne laissant guère perdurer le doute et le trouble, ne reste à l'intérieur de notre corpus initial qu'un petit sous-ensemble formé de *Zampa*, du *Diable à l'école*, du *Revenant*, du *Roi d'Ys* et des *Contes d'Hoffmann*, opéras où persisterait un doute face aux événements hors du commun. Ce sous-ensemble se divise en réalité en deux et oppose d'un côté la manifestation de figures surnaturelles exerçant une fonction salutaire, qui permettent de purger le monde de l'emprise du mal : la statue animée d'Alice dans *Zampa*, celle de la madone dans *Le Diable à l'école*, celle de Saint Corentin dans *Le Roi d'Ys*, qui fait refluer les flots après le sacrifice de Margared. Cela ressortit sans doute moins au fantastique qu'au merveilleux chrétien. Le finale du « légendaire » *Diable à l'école*, avec la disparition de Babylas dans les enfers, illustre cette exploitation spectaculaire de croyances ramenées aux superstitions populaires, succédanés à l'Opéra-Comique des effets prodigieux de *Robert de diable* à l'Opéra :

Babylas
(*Minuit sonne*)
Dans ce vaste gouffre

[14] *Léon, ou le Château de Monténéro*, drame en trois actes de François-Benoît Hoffman, musique de Nicolas Dalayrac (théâtre Favart I, 15 octobre 1798), acte III, scène 2 et Chœur final, Paris, Vente, an VII [1798].
[15] *Cagliostro*, opéra-comique en trois actes d'Eugène Scribe et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, musique d'Adolphe Adam (théâtre Favart II, 10 février 1844), acte III, scène 10, Paris, Tresse, 1843.
[16] Théophile Gautier, feuilleton de *La Presse* repris dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859, t. II, p. 332.

De flamme et de soufre,
Faut-il que je souffre
De nouveaux affronts !..
Leur ardente foule
Me berne et me roule,
Et l'enfer s'écroule
Au bruit des chansons !
(*Rires infernaux*)
Ah ! ah ! ah ! ah !..
C'est leur rire affreux !
(*S'abîmant dans la terre*)
À moi l'enfer !..
FIAMMA et STENIO, *se jetant dans les bras l'un de l'autre*.
À nous les cieux[17] !

D'un autre côté restent, dans un dernier « sous-sous-ensemble » restreint, comprenant *Le Revenant* et *Les Contes d'Hoffmann*, qui semblent décidément faire office d'exceptions dans le répertoire de l'Opéra-Comique (l'absence de Scribe n'est pas étranger à cela) : le frottement entre le monde immanent et les puissances liées à quelque transcendance y produit quelques étincelles visuelles et sonores dont le trouble ne s'éteint pas au triomphe définitif du Bien.

Il convient toutefois, avant de conclure prématurément, de soumettre le même corpus à une approche désormais structurelle, attachée aux manifestations du fantastique à l'intérieur de la composition dramatico-musicale. Deux procédés dominent. Le premier concerne l'imposition d'une structure narrative à la représentation dramatique des événements ; le second touche à la concentration de « moments » fantastiques en des lieux spécifiques de l'action dramatique et musicale.

La médiation d'un récit, tout d'abord, engage un processus de mise à distance de l'élément fantastique par la narration précédant toute *monstration* et créant un effet de retardement : l'on touche ici à quelques *topoï* de l'opéra-comique, conçu comme opéra à numéros, en particulier les couplets d'exposition, relevant volontiers de la « ballade », moment privilégié du « chanter pour chanter » à l'intérieur de la composition musicale. De tels couplets, entonnés à l'acte I, dans une phase introductive de l'action, permettent efficacement de poser un univers et d'exposer les données d'une situation dramatique : Marie,

[17] *Le Diable à l'école, op. cit*., scène 13.

au début du *Solitaire*, entonne ainsi la ronde du Solitaire (n° 3, « Air » dont le refrain est : « Il voit tout, il sait tout, est partout »), Jenny dans *la Dame blanche* chante les vertus de l'aimable fantôme (n° 3, « Ballade », « D'ici voyez ce beau domaine »). Citons aussi la ballade de Diavolo chantée par Zerlina dans l'opéra-comique de Scribe et Auber – opéra qui au demeurant n'est aucunement fantastique ; ce n'est que par contamination de la ballade de Jenny de *La Dame blanche*, par les connotations de son nom et par le halo sonore terrifiant qui entoure la chanson, que le mystérieux Diavolo évoqué dans les trois couplets ressemble à quelque créature fantastique, lui qui n'est qu'un bandit de légende et de grands chemins. Un autre exemple serait fourni par les couplets de Lisanka au premier acte de *La Dame de Pique*, rapportant la « légende » des trois cartes magiques :

> Soudain un démon apparut ;
> C'était monseigneur Belzébuth,
> Habillé d'or et de satin,
> Tenant trois cartes à la main :
> L'une était la dame de pique,
> Reine noire au sceptre magique,
> Et Belzébuth la lui montre,
> Disant : pour dame, prenez la.
> La dame noble et belle
> Que vous voyez là,
> À sa foi fidèle,
> Jamais ne la trahira[18] […].

Les chansons à couplets de Corentin dans *Dinorah* remplissent le même office d'introduction souple et progressive de l'élément étrange, de préparation des esprits à sa réception, et de mise à distance préalable de la représentation à venir par les protocoles de la narration chantée. Celle-ci peut être simplement parlée, comme dans *La Part du diable*, lorsque le jeune Rafael d'Estuniga confie à son précepteur la somme des peurs et des superstitions qui peuplent son imagination :

> Et dans les livres saints en qui j'ai toute croyance, j'ai lu… et toi-même me l'as répété, qu'on avait bâti ce monastère pour éloigner de cette forêt les sorciers et les démons qui, toutes les nuits, s'y donnaient rendez-vous !… Et que, malgré cela, ils revenaient deux ou trois fois dans

[18] *La Dame de Pique*, *op. cit*., acte I, scène 7.

l'année… entre autres à Noël et à Saint-Jean… et qu'à dix heures du soir, sous le grand chêne du carrefour… en appelant trois fois : Asmodée… Tu me l'as dit[19] !

Se déploie ainsi, dans une phase liminaire, de parole et de musique, sans théâtre encore, un univers de croyances caractéristiques du « peuple » : déclamés simplement ou plus souvent chantés en présence d'un chœur, ces discours et ces couplets mettent en scène la transmission de la légende aux origines anciennes. La ballade ou la chanson à refrain instaurent une temporalité cyclique, celle de l'éternel retour du mythe[20]. Le fantastique est donc moins ici surgissement, déchirure, retour brutal et irrépressible du refoulé, que mode rituel d'expression, de transmission légendaire et de représentation du monde par un peuple idéalisé, figuré en scène aux yeux d'un public urbain et cartésien. Le « phénomène » (revenant, être menaçant, divinité tutélaire) se trouve intégré à un univers quotidien, lointain et passé, figurant un bienheureux état antérieur à la civilisation moderne ; il s'inscrit dans le *continuum* de l'existence naïve d'une collectivité soudée par la croyance[21]. Ainsi préparé par les couplets, dévoilé à l'avance, partagé par le groupe mis en scène, le phénomène fantastique à l'opéra-comique se rapproche de la logique merveilleuse du conte en ce qu'il s'inscrit sans brutale solution de continuité dans l'ordre du monde – d'un monde de paysans ou d'amoureux d'opéras-comiques, de naïfs Colins et de tendres Ponchard. Sur le plan macrostructurel, *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, par leur titre même, relèveraient du même procédé de filtrage narratif, de distanciation du matériau spectaculaire (d'abord littéraire), si les événements et les phénomènes n'étaient ici, dans le prologue puis dans l'épilogue, la projection d'un imaginaire individuel halluciné, celui du poète ivre et désespéré, tendu vers sa chimère. Le cadre narratif, dans *Les Contes d'Hoffmann*, maintient certes à distance le matériau fantastique en rappelant la transmission orale du conte, mais il permet d'une part d'ancrer l'étrangeté dans le monde concret, matériel et connu, et d'autre part d'assurer chez le public l'hésitation productrice du fantastique : le spectacle des actes enchâssés, essentiellement des actes II et III, déploie des personnages et des actes surnaturels, à moins que l'on ramène ceux-ci à la production fantasmatique d'un cerveau malade…

Le second effet structurel est aussi remarquable. Le récit fantastique, ou plutôt le récit *du* fantastique, précède son déploiement scénique et musical ; mais celui-ci se produit

[19] *La Part du diable, op. cit*., acte I, scène 1.

[20] Je me permets de renvoyer sur ce point à mon ouvrage *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2001, troisième partie, chapitre 3.

[21] Sur la dimension contre-révolutionnaire et réactionnaire de cette représentation, surtout sous la Restauration, voir les analyses éclairantes de Damien Colas dans son commentaire littéraire et musical de *La Dame blanche* dans *L'Avant-Scène Opéra*, n°176, mars-avril 1997.

généralement moins par rupture qu'au terme d'une série de paliers menant au phénomène mystérieux. La structure en trois actes de *La Dame blanche* de Scribe et Boieldieu constitue, on le sait, un modèle pour tout le XIX$^{e}$ siècle. On y observe l'apparition très progressive de l'élément inquiétant : d'abord dans le dialogue informatif entre Jenny, Dickson et Georges, à la scène 5 de l'acte I : les croyances populaires se heurtent à un esprit fort, Georges ironisant sur le « conte charmant » qu'on lui débite. La deuxième apparition de l'événement troublant est la lettre reçue par Dickson et signée de la Dame blanche, laquelle lettre déclenche le trio de la peur qui fait office de premier finale, enchaînant un ensemble de perplexité et un nocturne, rythmé par l'orage. Un basculement dans une nuit de plus en plus profonde s'opère, assurant la continuité entre les actes I et II : ce dernier culmine aux scènes 6 et 7, situées après minuit, et fondées sur l'attente fébrile de Georges puis sur l'apparition, précédée de quelques mesures de harpe, de la dame blanche tant désirée : « *Anna, sortant par le panneau à droite, qui tourne sur un pivot ; elle est habillée en blanc, et la tête couverte d'un voile*[22] ». Toutefois, le fantôme, dans cette véritable fantasmagorie, se révèle vite bien séduisant, et le duo qui suit correspond à une baisse soudaine de la tension par son marivaudage galant et spirituel. La parenthèse surnaturelle semble se refermer avant même que Gaveston ne revienne dans la pièce et n'annonce après le duo « le point du jour » : la fin des mystères et des peurs nocturnes. Cet effet de parenthèses, ce bouclage de la boucle de l'événement fantastique, se retrouve à l'échelle de l'œuvre entière, dès lors que la seconde apparition du fantôme, dans le finale de l'acte III, prélude à son dévoilement et à la révélation de la supercherie. Il est alors « midi » dit la didascalie, ramenant avec le plein soleil les lumières de la raison et de la vérité. Une même progression temporelle, enfoncement dans la nuit puis retour au clair soleil, s'observe dans *Dinorah*, qui passe de la nuit dans la forêt à l'acte II au matin après la pluie et au lever du soleil à l'acte III. On peut certes insister sur l'habileté de ces compositions très souples, glissant d'un monde connu aux manifestations d'un univers inconnu, organisant moins la confrontation que la rencontre provisoire, légèrement troublante, des deux. Toutefois, semblent l'emporter l'effacement de l'énigme et l'extinction du trouble, seulement passager. Même lorsque la dernière apparition nocturne de l'être ou de la *chose* mystérieuse se produit au troisième finale, comme dans *Zampa* ou dans *La Dame de Pique*, celle-ci prélude à la punition du méchant, salué par un chœur final de libération, ou par la percée à jour de l'énigme. Le fantastique est donc conçu comme une parenthèse, un spectacle à l'intérieur du spectacle, peut-être un ensemble de « scènes à faire », du moins un matériau

[22] *La Dame blanche*, opéra-comique en trois actes d'Eugène Scribe, musique de François Adrien Boieldieu (théâtre Feydeau, 10 décembre 1825), acte II, scène 7, livret édité par l'Avant-Scène Opéra, *op. cit*., p. 39.

verbal, visuel et sonore cantonnés à sa juste place, après décantation des éléments réalistes, reflets d'un quotidien, et installation lente des conditions d'apparition d'une étrangeté essentiellement traduite par l'invention sonore. La structure en trois actes (une nouvelle fois, la structure binaire et en tableaux du *Revenant* fait exception) privilégie le déploiement harmonieux de ce spectacle sans reste, où tout, à la fin, est consommé, expliqué, clarifié - où le spectacle peut se replier comme on referme un livre. Dans *La Dame blanche,* la reconquête de la mémoire, de la propriété et du titre nobiliaire par George Brown, métaphore de la Restauration et du retour des émigrés, est aussi la figuration d'un temps réparateur, involutif ou cyclique, celui, justement, de la légende, laquelle ignore l'Histoire, ses fractures et ses béances. Le même enroulement temporel se retrouve dans le *Roi d'Ys*, après le reflux des eaux et la purification symbolique de la cité. La présence du fantastique ne saurait être à l'Opéra-Comique permanente, inscrite dans une continuité inquiétante, celle de la menace toujours latente ; au contraire, le fantastique relève de l'épisode, donc de *l'épisodique*, voire de l'anecdotique, sans constituer jamais la substance étale du drame, encore moins celle du monde représenté. Ici encore, *Les Contes d'Hoffmann*, avec sa structure enchâssée mais la continuité des incarnations successives du Mal dans les actes intérieurs, donneraient matière à discussion.

Assurément, les exigences de la pièce bien faite, de la structure tripartite, dominante, bloquent le déploiement du fantastique conçu comme fantaisie créatrice, composition littéraire, dramatique et musicale de mondes autres grâce à l'invention de signes inouïs, à la sortie des cadres communs de la création. Les thèmes et effets fantastiques récurrents, et donc vite balisés, sont trop rapidement identifiables pour troubler durablement les sens et les imaginations : c'est le prélude de harpe avant quelque apparition, la présence de l'orgue dans *Zampa*, contemporain de *Robert le diable*, les jeux de spatialisation sonore, les accords de 7$^{e}$ diminuée, le déchaînement orchestral de l'orage ou de la tempête. Une exception serait la composition musicale de Gomis pour *Le Revenant* qui semble correspondre à la définition donnée par Fétis dans *La Musique mise à la portée de tout le monde* en 1834 : « Fantastique. Ce mot s'est glissé jusque dans la musique. La musique fantastique est composée d'effets d'instrumentation sans dessin mélodique et avec une harmonie incorrecte ». Berlioz salue ainsi l'originalité de Gomis parmi les compositeurs d'opéra-comique en ces termes :

> M. Gomis a déployé dans la partition un luxe d'harmonie que les habitués de l'Opéra-Comique ont dû trouver étrange. Il ne s'agit plus en effet ici d'une phrase de huit mesures chantée à trois parties, qu'on appelle un *trio*, ni d'une suite de ponts-neufs joués par la flûte

avec accompagnements de *pizzicato* qu'on appelle une *ouverture*. M. Gomis est un savant musicien, un artiste consciencieux ; il déteste la routine, les vieilles traditions[23] […].

De même, face au *Diable à l'école*, Berlioz loue l'adresse d'Ernest Boulanger qui a su éviter l'écueil de « l'imitation des effets d'orchestre popularisés par Weber et par Meyerbeer[24] ». Les mêmes louanges sont réservées à Adam, l'auteur de *Cagliostro* pour sa scène du magnétisme : « Le compositeur a employé, pour accompagner la voix de la somnambule, des harmonies de violons en sons harmoniques dont l'effet est excellent[25] […] ».

En dehors de ces heureuses créations d'un univers musical fantastique transcendant les simples suggestions du livret, on assiste régulièrement dans le spectacle d'opéra-comique à la consolidation et au bon usage des représentations communes, au jeu avec les codes et les clichés, plutôt qu'au trouble des catégories de la représentation et à la mise en cause du « réel ». La limite et la grandeur de l'opéra-comique sont finalement là : renouer avec une conception du théâtre lyrique fondée sur le divertissement collectif, garant de la sociabilité née de la connivence plus que des ravissements des sens et de l'imagination. Une certaine fidélité aux origines parodiques du genre, né sur les foires du XVIII$^{e}$ siècle, explique assurément cette distance, propice au sourire de la fine ironie, mais sans doute contradictoire avec les modalités de réception du fantastique conçu par le romantisme. Tel est l'exemple du *Revenant*, qui rejoint finalement le répertoire traditionnel de l'Opéra-Comique dont il semblait s'écarter : le paysan contraint de descendre aux enfers est un avatar d'Orphée, héros sans qualité appelé l'« Orphée montagnard[26] » par Berlioz dans son compte rendu. Et l'incise humoristique est susceptible, comme avec le Leporello mozartien, d'éclairer les moments les plus sombres : pendant l'épisode de la mort de Sir Robert Redgauntlet, qui fantastiquement trouve brûlante l'eau par laquelle on apaise ses souffrances, Steenie a cet aparté à l'arrivée du médecin : « La chose est singulière ; / Après la mort vient le docteur, / J'avais toujours vu le contraire[27]. » *Le Diable à l'école* de Scribe et Boulanger se lit comme une réécriture parodique à la fois de *Faust* (la tentation de Sténio de livrer son âme), de *Robert le Diable* (la pure Fiamma est un avatar d'Alice) et du roman *Lélia* de George Sand, d'où proviennent les prénoms de Lélia et de Sténio. Quant à *La Part du diable*, avec son faux pacte faustien (« Surprise sans égale ! / le diable qui me prêche et me parle morale / Mieux que mon

[23] Hector Berlioz, *Le Rénovateur*, 5 janvier 1834, repris dans *Critique musicale*, édition de H. Robert Cohen et Yves Gérard, Paris, Buchet/Chastel, 1996, t. I, p. 132.
[24] H. Berlioz, *Journal des débats*, 30 janvier 1842, *ibid.*, t. 5, p. 30.
[25] H. Berlioz, *Journal des débats*, 17 février 1844, *ibid.*, p. 419.
[26] H. Berlioz, *Le Rénovateur*, 5 janvier 1834, *ibid*., t. I, p. 132.
[27] *Le Revenant, op. cit*., acte I, scène 16.

précepteur[28] ! »), il relève à son tour d'un fantastique aimable, ménageant par la dégradation burlesque la part du rire : « Les divers incidents du marché conclu entre le prétendu diable et l'étudiant sont fort comiques et de la bonne façon de Scribe[29] » note le *Dictionnaire des opéras*.

L'opéra-comique serait en définitif étranger aux protocoles inédits de l'adhésion, de l'égarement ou de l'effroi mis en place par le romantisme ; il cultiverait une autre conception de l'art lyrique, plus sociale et rationnelle que morale, spirituelle et métaphysique. Les déchirures du sens et le vacillement des signes ne sauraient être, dans l'opéra-comique du XIX$^{e}$ siècle, que des exceptions révélatrices des spécificités culturelles, sociales, anthropologiques peut-être, de ce genre aimable.

Olivier Bara
UMR Lire

[28] *La Part du diable, op. cit*., acte I, scène 8.

[29] *Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras et opéras-comiques représentés en France et à l'étranger depuis l'origine* de Félix Clément et Pierre Larousse, Paris, Larousse, 1897-1904, p. 514.