

Le surnaturel sur la scène lyrique du merveilleux baroque au fantastique romantique

Ouvrage coordonné par
Agnès TERRIER et Alexandre DRATWICKI

Préface de
Jérôme DESCHAMPS

Olivier BARA – Jean-Christophe BRANGER – David CHAILLOU – Francis CLAUDON
Gérard CONDÉ – Alexandre DRATWICKI – Catherine KINTZLER – Hervé LACOMBE
Judith LE BLANC – Stéphane LELIÈVRE – Marie-Pauline MARTIN – Laura NAUDEIX
Michela NICCOLAI – Benjamin PINTIAUX – Bertrand POROT – Emmanuel REIBEL
Nathalie RIZZONI – Corinne SCHNEIDER – Pierre SÉRIÉ – Jean-Claude YON

2012

Publié en collaboration avec



**PALAZZETTO
BRU ZANE**
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

Symétrie Recherche est une collection à vocation scientifique accueillant des ouvrages de fond sur la musique. Dirigée par un comité scientifique présidé par Patrick Taïeb, elle se décline en plusieurs séries thématiques.

Le présent ouvrage est publié sous la série **Musique romantique française**, consacrée à la musique romantique française de 1780 à 1920, dirigée par Alexandre Dratwicky (Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française).

Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-76-0

dépôt légal : juillet 2012
© Symétrie, 2012

Crédits

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts
numéro d'imprimeur 101140012

ailleurs, ce modèle poétique, à supposer qu'il éclaire et détermine la théorie picturale, peut-il rendre compte d'une *pratique* du merveilleux dans la peinture ? L'enquête mériterait assurément de plus larges développements. Nous l'ouvrirons simplement ici en considérant une iconographie précise, au sein d'un corpus d'œuvres lui-même ciblé : la présence d'allégories de la fureur dans les tableaux mythologiques de Jean-Honoré Fragonard ; soit l'apparition merveilleuse de Furies dans l'espace du drame défini par le tableau, qu'il est significatif d'étudier à l'aune des discours qui règlent leur apparition sur la scène théâtrale et lyrique.

La Fureur personnifiée dans la peinture d'histoire de Fragonard

À notre connaissance, près d'une dizaine de dessins et tableaux d'histoire de Fragonard mettent en scène un même *deus ex machina* : l'intervention de la Fureur personnifiée au cœur du drame figuré, brandissant tantôt les attributs de l'Ire, tantôt ceux de la Discorde ou de la Jalousie, jouant à chaque fois un rôle efficace dans la narration de l'action. Trois exemples retiennent particulièrement notre attention.

Le premier, *Psyché montre à ses sœurs les présents qu'elle a reçus de l'Amour* (voir illustration 1, p. 89), est l'œuvre d'un jeune disciple de l'École royale des élèves protégés, laquelle prodigue, outre l'apprentissage de la peinture, les rudiments d'une solide culture littéraire. Achievé en 1753, le tableau opère ainsi la brillante synthèse de plusieurs sources poétiques et dramatiques sur l'histoire de Psyché. Redonnant vie à l'héroïne d'Apulée³ et de La Fontaine⁴, Fragonard dessine en effet ici la belle Psyché au palais de l'Amour. Elle y vit seule, dans la demeure la plus riche qui soit, comblée de bienfaits, mais elle s'y ennue. Elle obtient donc de son invisible amant, l'Amour, que l'on conduise ses deux sœurs auprès d'elle. Le tableau met précisément en scène le moment où Psyché montre à ses sœurs les dons de l'Amour, sensiblement décrits par La Fontaine : étoffes, « équipage de jour et de nuit, vases et baignoires d'or ciselé, instruments du luxe, laboratoire [...] pour les parfums⁵ »... Les deux sœurs, manifestement séduites, empruntent une pose lascive, tout à la fois curieuses et charmées par tant de richesses. Plane pourtant au-dessus d'elles une furie hurlante, armée d'une torche et de serpents. Absente des récits d'Apulée et de La Fontaine, cette figure est une pure invention de Fragonard, mais néanmoins parfaitement caractérisée : voici l'allégorie

3. Voir APULÉE, *Les Métamorphoses ou L'Âne d'or*, texte établi par Donald S. ROBERTSON, amendé, présenté et traduit par Olivier SERS, collection Classiques en poche, Paris : Belles lettres, 2007, p. 157-243 (IV, 28, 1-VI, 24, 4).

4. Jean de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, poème en prose (1669), adapté par Pierre Corneille & Philippe Quinault pour la tragédie-ballet du même nom (1671), sur une musique de Jean-Baptiste Lully.

5. Jean DE LA FONTAINE, *Les Amours de Psyché et de Cupidon suivi de Adonis*, Paris : Club français du livre, 1964, p. 59.

Les œuvres d'inspiration probablement hoffmannienne

Entre les deux extrêmes du tableau (les œuvres adaptées de récits d'Hoffmann et celles dont les liens avec l'auteur allemand sont ténus), quatre ouvrages (*Don Giovanni*, *Benvenuto Cellini*, *La Symphonie*, *Fantasio*) occupent une place médiane : ce sont les œuvres dont l'inspiration hoffmannienne est probable. Sans qu'Hoffmann ne soit jamais explicitement cité dans leurs livrets, elles doivent beaucoup aux récits et aux idées de l'auteur allemand et cette filiation hoffmannienne a d'ailleurs été immédiatement perçue par le public, signalée par les critiques, parfois même revendiquée par les auteurs.

Nous ne sommes guère surpris de compter, au nombre de ces œuvres, le *Fantasio* qu'Offenbach présente sur la scène de l'Opéra-Comique en 1872. Paul de Musset en écrit le livret à partir de la pièce de son frère Alfred, qui présentait elle-même dans son intrigue, dans les personnages qu'elle met en scène et jusque dans son titre, des affinités indéniables avec l'univers d'Hoffmann⁵.

Plus étonnante, en revanche, pourrait paraître la présence du *Don Giovanni* de Mozart dans cette catégorie d'ouvrages inspirés d'Hoffmann. Mais en fait, plus qu'une traduction même lointaine du texte de Da Ponte, c'est une véritable réécriture du livret que Henri Blaze de Bury (le fils de Castil-Blaze) et Émile Deschamps proposent pour les représentations données à l'Opéra en 1834. Représentations constituant une date essentielle, fondatrice en quelque sorte, dans le fait d'imposer Hoffmann sur les scènes lyriques françaises, car la version de *Don Juan* proposée par les librettistes français apparaît comme une transposition scénique directe de la nouvelle homonyme des *Fantaisies dans la manière de Callot*. Les affinités avec l'univers hoffmannien ne se rencontrent pas tant dans la scène finale de l'opéra, dont les couleurs certes fantastiques sont encore accusées par les pantomimes imaginées par Blaze de Bury et Deschamps⁶, que dans la caractérisation de certains personnages. Le portrait de Donna Anna proposé au public parisien de 1834 semble en particulier directement hérité de la nouvelle d'Hoffmann : les librettistes accentuent ce que l'auteur suggère dans son récit, à savoir l'amour de la jeune femme pour son séducteur, un amour fatal, impossible, bien sûr condamné par la morale, les convenances, et qui ne peut trouver d'issue que dans la mort. Aussi la Anna de *Don Juan* de l'Opéra trouve-t-elle la mort, comme celle de la nouvelle d'Hoffmann : elle meurt sur scène, dans ce qui s'apparente à une scène

5. Le nom du héros éponyme peut en effet renvoyer au recueil des *Fantasiestücke* d'Hoffmann. D'autre part, comme dans *La Symphonie* de Clapisson, l'intrigue de *Fantasio* prend place dans une principauté imaginaire qui n'est pas sans rappeler celle du *Chat Murr*, le personnage du bouffon proposant cette fois-ci une nouvelle incarnation de Kreisler. Rappelons par ailleurs que Musset avait dans un premier temps donné à la princesse de Bavière Élisabeth le nom d'Edwige, équivalent francisé de celui de l'héroïne du *Chat Murr* : Hedwiga. Voir ALFRED DE MUSSET, *Théâtre complet*, édition établie par Simon JEUNE, collection Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1990, p. 939.

6. Des « morts-squelettes » viennent creuser la tombe de Don Juan, alors qu'apparaît un cortège de jeunes filles vêtues de blanc portant le cercueil de Donna Anna, laquelle se relève de sa bière au passage du séducteur.

Paradoxalement, c'est dans le merveilleux naturel qu'on trouvera les phénomènes les plus proches dans leurs effets de ce qu'on pourrait appeler des miracles : des tempêtes surpuissantes par exemple. Mais ces effets ne sont que le résultat de notre ignorance et d'une mentalité magique toujours à l'affût, tapie en nous depuis le fond des âges. Aussi les opéras recourent-ils souvent au merveilleux naturel extraordinaire pour donner du corps au monde merveilleux – tremblements de terre, éruptions volcaniques, raz-de-marée. En outre, ce recours aux phénomènes naturels permet de « naturaliser » le monde merveilleux et de donner aux actions surnaturelles une phénoménalité naturelle. Par exemple, lorsque Borée décide d'enlever Alphise dans *Les Boréades*, il ne le fait pas directement, mais il déclenche un raz-de-marée avec un tourbillon qui enlève la jeune fille.

Zoroastre et la « fable » maçonnique

Observons à présent *Zoroastre* en nous appuyant sur les concepts qui fonctionnent *grosso modo* sur le corpus des opéras représentés à l'Académie royale de musique entre 1673 et la mort de Rameau.

Avant d'aborder la question, on ne résistera pas au plaisir de relever les références cornéliennes dans cet opéra, à commencer par le rôle très héroïque des personnages féminins, en particulier Erynice. Elle est méchante, mais justement... On n'évitera pas la sempiternelle comparaison avec *La Flûte enchantée* parce que ce sont, à des degrés différents et avec des implications différentes, des opéras maçonniques. Le personnage d'Erynice est beaucoup plus intéressant du point de vue poétique que celui de la Reine de la nuit, parce qu'il est plus tourmenté et plein de doute : elle est sans illusion sur elle-même, c'est un personnage pris sur le modèle d'une Médée ou même de la Reine dans *Rodogune*. La version de 1756 est à cet égard plus riche que celle de 1749 car le traitement des deux « méchants » y est admirable, très complexe (comme l'est du reste celui du personnage de Zoroastre lui aussi frappé par l'hésitation et le doute alors qu'il est un initiateur sans fêlure dans la version précédente). Abramane est très proche d'un Félix, d'un Perpenna, dans le genre « je suis un méchant, j'en souffre énormément, mais c'est plus fort que moi ».

Quitte à relever les références, ajoutons un détail amusant. Rameau et Cahusac se sont livrés, avec la scène maudite dans le temple souterrain, à un des meilleurs remakes d'une scène paradigmatique : l'invocation de la Haine dans *Armide* de Lully et Quinault ; c'est la même scène. On en trouve aussi un dérivé très réussi dans *Idoménée* de Danchet et Campra de 1712. Ici, Rameau et Cahusac ont fait dans le genre massif, en poussant l'horreur à un tel degré de toc qu'on éclate de rire (on pense à la statue de Zoroastre transpercée, alors que l'exorcisme que la Haine s'apprête à effectuer sur *Armide* en lui arrachant le cœur est véritablement terrifiant).

Mais revenons à la question du merveilleux et à celle de la plage de liberté pour l'invention du poète (« ce que le poète a le droit de faire »). Cette liberté se loge en quelque sorte

Les didascalies du compositeur ne rendent compte qu'imparfaitement de l'effet que dut produire sur le public cette vision du palais aérien et de sa population de fantômes fabuleux. On sait que le succès de l'opéra fut immédiat. On dit même qu'Ingres s'inspira du quatrième acte pour son célèbre tableau intitulé *Le Songe d'Ossian*²⁴. Parmi les louanges, notons cependant une voix discordante : celle du critique du *Journal des débats*, Geoffroy. En gardien de la tradition, Geoffroy s'en prend justement au climat de l'œuvre. Le surnaturel lui paraît lugubre. Il écrit :

Il me semble que les riantes fictions d'Homère conviennent mieux à l'Opéra que les vapeurs noires d'Ossian. J'aime mieux l'Olympe grec, peuplé de jeunes dieux et de jolies déesses, que ce paradis de brouillard, ces ombres dans les nuages²⁵.

Voici donc un conflit entre les sujets traditionnels et une nouvelle thématique que semble inaugurer *Ossian*.

La Mort d'Adam

Quelques années plus tard, en 1809, Lesueur allait aborder un autre aspect du fantastique avec *La Mort d'Adam*, tragédie lyrique en trois actes sur un livret de Nicolas-François Guillard.

Cette œuvre introduit dans le répertoire de l'Opéra une thématique neuve : le merveilleux chrétien. Le livret prend comme point de départ un thème biblique, extrait de la Genèse, thème qui avait aussi inspiré l'allemand Klopstock à la fin du XVIII^e siècle. C'est surtout au drame de cet auteur, *Adams Tod*, traduit en français par l'abbé Roman en 1762, que le librettiste Guillard emprunte l'intrigue principale de son texte, à savoir le récit de la dernière journée d'Adam sur terre et sa rédemption finale. L'argument est d'une grande simplicité : Adam, entouré d'Ève, de ses fils et de leur descendance – c'est-à-dire de l'humanité tout entière – s'apprête à affronter cette terrible inconnue que représente la mort pour le premier des humains.

Un argument trop simple, peut-être, et trop austère pour être accepté par l'Opéra, si bien que vers 1800-1801 Lesueur et Guillard ajoutent à leur troisième acte un épilogue plus apte à séduire le public. Ils l'intitulent *Le Ciel d'Adam*. Cette apothéose présente le combat qui oppose Dieu à Satan : alors qu'Adam transfiguré a quitté le théâtre, Satan – surgi du « puits de l'abîme » et entouré du chœur des démons – prétend voler à Dieu l'âme du premier homme. Ce grand ajout lyrique a fait l'objet d'un enregistrement, lors d'un concert en 1992 à La Chaise-Dieu, concert organisé par Jean Mongrédien.

On soulignera, avec le même Jean Mongrédien, que *Le Ciel d'Adam* marque la première apparition de Satan sur la principale scène lyrique parisienne. Ce personnage, le véritable

24. Jean-Auguste-Dominique INGRES, *Le Songe d'Ossian*, 1813, Montauban, musée Ingres, huile sur toile, H. 3,48 ; L. 2,75 m.

25. Julien-Louis GEOFFROY, *Journal des débats*, 23 messidor an XII.

Le cloître de *Robert le Diable* : une rencontre réussie entre « tableau de chevalet » et « tableau vivant »

Le succès moindre du décor fantastique signé Ciceri en 1828 sera largement rattrapé par celui du second tableau du troisième acte de *Robert le Diable* trois ans plus tard (voir illustration 12, p. 98). On sait que l'engouement du public pour les décors – et spécialement celui dont il est ici question – joua un rôle déterminant dans la réception triomphale de cette œuvre²⁵. Meyerbeer accusait d'ailleurs Véron, directeur de l'Opéra, de miser davantage sur les réalisations visuelles de Ciceri que sur sa propre musique²⁶. Le fameux épisode du cloître constituait pourtant un défi : cette scène d'intérieur s'articule, de fait, en fonction de l'architecture, cette architecture dont Ciceri s'était jusque-là efforcé de se dégager. En outre, s'agissant de ruines, celui qu'on a pu désigner comme le « Hubert Robert du théâtre²⁷ » courait le risque de succomber, ainsi que son supposé modèle, à la fascination de la « *prospettiva* » italienne, ce mode d'expression dont le paradigme est l'architecture et qui tend à abolir les frontières entre le monument de pierre, sa contrefaçon sur scène et sa représentation sur toile.

Au moment même où Joseph Vernet, suivi par Volaire, inventait le paysage dramatique (vers 1760), un certain nombre de pensionnaires de l'Académie de France à Rome, promouvait un autre genre nouveau – du moins en France – celui de la peinture de ruines. Marqués par Piranèse, Charles-Louis Clérisseau et surtout Hubert Robert²⁸ développent sur toile ce que le maître italien avait réservé à l'estampe²⁹. Les caractères propres à cette peinture du « sublime architectural³⁰ », son infinité, « l'au-delà [étant] sans cesse différencié³¹ », la mise en abyme de l'architecture, la confrontation de volumes aux poussées divergentes, bref, ces constructions totalisantes qui sont l'image de tout ce que peut virtuellement l'architecture

25. Voir à ce sujet *Robert le Diable*, catalogue de l'exposition tenue au Théâtre national de l'Opéra de Paris (20 juin – 20 septembre 1985), Paris : Bibliothèque nationale de France – Théâtre national de l'Opéra de Paris – AROP, 1985.

26. « Tout cela est très beau, me dit le *maestro* [Meyerbeer] d'un air presque fâché, mais vous ne croyez pas au succès de ma musique, vous cherchez un succès de décorations. » (Louis VÉRON, *L'Opéra de Paris 1820-1835*, Paris : Michel de Maule, 1987, p. 99).

27. ALLEVY, *La Mise en scène en France*, p. 53.

28. Clérisseau, historiquement le premier à s'intéresser, dans le sillage de Piranèse, à la peinture de ruines (il est arrivé en Italie en 1749), est rapidement éclipsé par Robert, son cadet. Sa carrière avorte littéralement et, en France même, il fait presque figure d'inconnu. Voir à ce sujet *Charles-Louis Clérisseau (1721-1820). Dessins du musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg*, catalogue de l'exposition tenue au musée du Louvre à Paris (21 septembre – 18 décembre 1995), Paris : Réunion des musées nationaux, 1995, p. 14.

29. Concernant les « piranésiens français », voir Marianne ROLAND-MICHEL, « De l'illusion à "l'inquiétante étrangeté" : quelques remarques sur l'évolution du sentiment et de la représentation de la ruine chez les artistes français à partir de 1730 », *Piranèse et les Français*, sous la direction de Georges BRUNEL, actes du colloque tenu à la villa Médicis à Rome du 12 au 14 mai 1976, Roma : Elefante, 1978, p. 475-498.

30. Voir à ce sujet Baldine SAINT-GIRONS, « L'invention du sublime architectural en peinture », *Hubert Robert (1733-1808) et Saint-Petersbourg. Les commandes de la famille impériale et des princes russes entre 1773 et 1802*, catalogue de l'exposition tenue au musée de Valence (20 juin – 3 octobre 1999), Paris : Réunion des musées nationaux, 1999, p. 10-21.

31. ROLAND-MICHEL, « De l'illusion à "l'inquiétante étrangeté" », p. 488.

Annexe 1

Présence du surnaturel dans les opéras de Jules Massenet⁷⁶

titre	sources littéraires ou légendaires	composition	création
<i>La Grand'Tante</i>		1866	1867
<i>Don César de Bazan</i>		1872	1872
<i>Le Roi de Lahore*</i>	légende indienne (rapportée par Beauvoir, <i>Voyage autour du monde</i> , 1869)	1873-1877	1877
<i>Hérodiade</i>		1878-1881	1881
<i>Manon</i>		1882-1883	1884
<i>Le Cid*</i>	1. Guillén de Castro, <i>Mocedades del Cid</i> (1618) 2. Corneille, <i>Le Cid</i> (1637)	1884-1885	1885
<i>Werther</i>		1885-1887	1892
<i>Esclarmonde*</i>	<i>Parténopeüs de Blois</i> (xii ^e siècle)	1888-1889	1889
<i>Amadis*</i>	Ordóñez de Montalvo, <i>Amadis de Gaule</i> (1508)	1889-1890 ; 1910	1922
<i>Le Mage*</i>	légende perse (Zoroastre)	1889-1890	1891
<i>Thaïs*</i>	1. Jacques de Voragine, « sainte Thaïs », <i>La Légende dorée</i> (xiii ^e siècle) 2. Anatole France, <i>Thaïs</i> (1889-1890)	1892-1893	1894
<i>Le Portrait de Manon</i>		1892-1893	1894
<i>La Navarraise</i>		1893	1894
<i>Grisélidis*</i>	1. Boccace d'après Pétrarque 2. Armand Silvestre et Eugène Morand, <i>Grisélidis</i> , « mystère » en trois actes (1891)	1894 ; 1898 ; 1900-1901	1901
<i>Cendrillon*</i>	Charles Perrault, <i>Cendrillon</i> , « conte » (1697)	1895	1899
<i>Sapho</i>		1896	1897
<i>Le Jongleur de Notre-Dame*</i>	Gautier de Coincy, <i>Miracles de Notre-Dame</i> (xiii ^e siècle)	1899-1900	1902
<i>Chérubin</i>		1902-1903	1905
<i>Ariane*</i>	légende mythologique	1904-1905	1906
<i>Thérèse</i>		1905-1906	1907
<i>Bacchus*</i>	légende mythologique	1907-1908	1909
<i>Don Quichotte</i>		1908-1909	1910
<i>Roma</i>		1909-1910	1912
<i>Panurge</i>		1911	posthume 1913
<i>Cléopâtre</i>		1911-1912	posthume 1914

76. Les titres suivis d'un astérisque correspondent aux ouvrages concernés par la thématique de ce livre.