

Le fantastique à l'Opéra de Paris sous Napoléon I^{er}

David Chaillou

Comment le fantastique s'est-il manifesté à l'Opéra au début du XIX^e siècle, et plus exactement sous le règne de Napoléon I^{er}, de 1804 à 1814 ? Cette période de dix années est non seulement importante pour l'histoire des idées, car elle se situe à la charnière entre classicisme et romantisme, mais aussi pour l'histoire de l'institution elle-même qui a connu, avec l'avènement de l'empereur, un essor nouveau : moyens et privilèges accrus en contrepartie d'un contrôle étroit et direct du pouvoir.

Devenu « Académie impériale de musique », l'Opéra de Paris, malgré la lourdeur légendaire de son administration et sa lenteur de réaction (excepté dans le cas des pièces dites « de circonstance »), ne pouvait rester à l'écart des thèmes en vogue depuis près d'une trentaine d'années. Sans entrer dans le détail de ces thèmes, rappelons-les brièvement. De 1780 à 1800, une vague de terreur s'abat sur la production littéraire. Pour mémoire, la traduction en français du *Château d'Otrante* date de 1767. Les frissons gagnent aussi les planches parisiennes et plus particulièrement celles de l'Opéra-Comique. On ne peut que faire un rapprochement avec la situation politique des années 1780-1790, faite de bouleversements rapides, de morts et d'incertitudes. L'Académie royale de musique n'allait pas non plus échapper à cette imagerie diabolique, pour preuve le ballet *Psyché* de Pierre Gardel (1790) qui met en scène une troupe de quinze démons, dont la Haine et l'Envie.

Au même moment, et pendant tout le premier tiers du XIX^e siècle, un autre courant enflamme les esprits, c'est l'ossianisme. Il s'agit d'un

nouveau champ pour l'imaginaire offert par la publication des prétendus poèmes d'Ossian, barde gaélique du III^e siècle, édités par l'Écossais James Macpherson, dont les *Fragments of Ancient Poetry* paraissent en 1760 et les *Works of Ossian* en 1765. Cette passion ne touche pas que la France. Outre l'adaptation en français (1777) par Pierre le Tourneur, Ossian est traduit en italien, allemand, espagnol, danois, hollandais, tchèque, russe, hongrois et grec. Chateaubriand lui-même pastiche Ossian dans son *Génie du christianisme*. Ainsi peut-on lire cette évocation sous la plume de l'auteur des *Mémoires d'Outre-Tombe*, devenu pour l'occasion le barde de Combourg :

Quatre pierres couvertes de mousse marquent sous les bruyères de la Calédonie la tombe des guerriers de Fingal ; Oscar et Malvina ont passé, mais rien n'est changé [...] ; le montagnard écossais se plaît encore à redire le chant de ses ancêtres.

Enfin, le début du XIX^e siècle est marqué par le retour du catholicisme. C'est encore Chateaubriand qui illustre sur le plan littéraire le nouveau climat créé par le Concordat du 16 juillet 1801, lequel redonne à la religion catholique un statut officiel. Avec le *Génie du christianisme*, paru le 14 avril 1802 et dédié au Premier Consul, l'auteur d'*Atala* entend démontrer les attraits de la religion chrétienne. Il introduit une thématique neuve où sont mises en valeur les charmes du merveilleux chrétien, si décrié par le siècle des Lumières. Le fantastique n'est cependant pas si loin car, en parlant de Dieu, Chateaubriand réintroduit également Satan, auquel il consacre plusieurs pages. Il évoque les grandeurs du *Paradis perdu* et du *Paradis reconquis* de John Milton, qu'il allait par la suite traduire.

Revenons-en à l'Opéra de Paris en ce début du XIX^e siècle, cette scène de la rue de la Loi que le dramaturge August von Kotzebue salue en 1804 comme « le premier théâtre du monde par la qualité de l'orchestre, des décorations, des chœurs, des machines et de la danse ». Si l'on n'y parle pas encore de fantastique, du moins reconnaît-on ce théâtre comme la scène par excellence de l'illusion et du merveilleux, servis par les moyens

les plus fastueux. Depuis sa création, tout le répertoire repose en effet sur l'évocation du surnaturel.

Entre le merveilleux et le fantastique la frontière est difficile à tracer. Toutefois, au tournant du XIX^e siècle, une nouvelle thématique s'est introduite plus ou moins subrepticement dans le répertoire habituel de l'Opéra, et cela à travers trois œuvres : *Ossian ou Les Bardes* créé le 10 juillet 1804, quelques mois après le sacre de Napoléon I^{er}, *La Mort d'Adam* en 1809 et *La Mort d'Abel* en 1810. Les deux premiers opéras sont de la plume du compositeur Lesueur, protégé de l'Empereur, le troisième est écrit par Rodolphe Kreutzer, dédicataire de la fameuse sonate pour piano et violon de Beethoven dite *Sonate à Kreutzer*. *Ossian* participe évidemment de l'engouement général pour l'étrange univers de la poésie de l'ancienne Écosse transmis par Macpherson. *La Mort d'Adam* et *La Mort d'Abel*, aux titres si voisins, relèvent d'une forme de merveilleux qui n'avait pas encore été exploitée à l'Opéra : un merveilleux chrétien qui fait évoluer sur la scène des personnages directement sortis de la Bible, entourés d'anges et de démons.

La Mort d'Adam, tragédie lyrique en trois actes sur un livret de Nicolas-François Guillard, prend comme point de départ un thème biblique, extrait de la Genèse, thème qui avait aussi inspiré l'Allemand Klopstock au milieu du XVIII^e siècle. C'est surtout au drame de cet auteur, *Der Tod Adams*, traduit en français par l'abbé Roman en 1762, que 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 d'un chœur de démons – prétend voler

à Dieu l'âme du premier homme. « Le Ciel d'Adam » marque la première apparition de Satan sur la principale scène lyrique parisienne. Ce personnage, le véritable héros de l'épilogue (des scènes 8 à 12 de l'acte III), est absent du drame de Klopstock. Il provient de différents textes dont *Le Paradis perdu* de Milton, Isaïe, l'Apocalypse. C'est lui qui donne à l'œuvre de Lesueur et Guillard une dimension proprement fantastique.

De païen dans *Ossian ou Les Bardes*, le fantastique de *La Mort d'Adam* devient religieux chrétien. On peut s'étonner que l'Opéra de Paris, en ce début de XIX^e siècle, admette dans une tragédie lyrique (et non dans un oratorio) une thématique ouvertement religieuse. En effet, depuis le Concordat, la censure, renforcée par l'Empereur, n'a de cesse de veiller au respect de la religion catholique, l'un des socles de la nouvelle société impériale. Elle traque impitoyablement dans les pièces de théâtre tous les signes de dépréciation. Ainsi, le 21 juillet 1808, les censeurs n'autorisent la reprise à l'Opéra-Comique de *Ninon chez Madame de Sévigné* qu'à la seule condition « que le prier de Coulanges n'y paraisse point en habit ecclésiastique ». Même type de remarque pour la reprise de *Tarare* en 1808, où les censeurs proposent de retrancher « les maximes sur les prêtres », très présentes dans l'œuvre de Beaumarchais datant de 1787. Savary, ministre de la Police, résumera plus tard l'opinion générale du pouvoir envers la religion : « Les ministres de la religion sont des personnages trop graves pour être persiflés ; et il faut toujours les présenter comme des objets de vénération et non pas de ridicule ». La censure pousse même le scrupule jusqu'à interdire, dans *Monbars l'exterminateur, ou les derniers flibustiers*, un mélodrame retraçant les exploits d'un flibustier, l'emploi des cloches annonçant une cérémonie religieuse. L'Église est un facteur de paix civile, à préserver au même titre que l'armée. Elle devient ainsi intouchable.

Avec *La Mort d'Adam*, le problème posé aux censeurs est d'une tout autre nature. Représenter sur scène un passage de la Bible, montrer Adam, c'est en quelque sorte toucher au cœur du dogme. Comment expliquer l'indulgence du comité ? Le rapport de censure du 12 avril 1808 nous éclaire : l'œuvre de Lesueur et de Guillard n'a pas qu'une signification religieuse. Le librettiste a habilement introduit dans son troisième acte

un second niveau de lecture – politique cette fois – qui n'a pas échappé aux censeurs :

Le but de l'auteur a été de consacrer cet acte tout entier à la gloire de l'Empereur, et y marche de deux manières : 1^o Il met en scène l'âme de l'Empereur telle qu'il la suppose exister il y a six mille ans. Elle y paraît comme le conquérant, le génie prédestiné, le second sauveur promis au genre humain. 2^o Il exprime dans des chants la prédiction du règne de Napoléon le grand caractérisé par plusieurs circonstances justes et brillantes tirées des livres hébraïques, et vérifiées par l'histoire de nos jours.

Deux personnages de *La Mort d'Adam* appartiennent à l'univers du fantastique. Nous en avons déjà mentionné un, le Diable, qui occupe l'acte III. Un autre personnage irréel le précède à l'acte I, c'est l'Ange de la mort qui annonce à Adam sa fin prochaine. Chacune des apparitions de l'Ange est traduite par une atmosphère musicale propre à créer l'effroi, cet élément si caractéristique du fantastique, et qui le distingue du merveilleux. La musique exprime la terreur des humains devant l'inconnue qu'est la mort. Dans un long récitatif Adam s'adresse à sa fille Seth :

La main d'un Dieu puissant ébranle l'Univers, les monts sont agités, la foudre éclate et tonne, de longs sillons ont embrasé les airs : voici l'ange terrible, il avance, il s'arrête, le vois-tu ? le vois-tu ?

C'est à la musique instrumentale qui accompagne les chants d'Adam et de Seth que revient le rôle de figurer la descente de l'Ange, encore invisible, et sa soudaine apparition. Après les mots « Le vois-tu ? » prononcés par Seth, le compositeur provoque un premier frisson grâce à une angoissante septième diminuée répétée *ff* aux cordes, interrompue brusquement par des silences. Lesueurs imagine alors de plonger la scène du théâtre dans le noir total au moment même où il utilise une orchestration céleste et lumineuse propre à évoquer la descente de l'Ange. Les petites flûtes à l'unisson doublent à l'octave la ligne mélodique des flûtes

et hautbois, le tout se déroulant sur un tapis de cordes en tremolos *fff*. Cette courbe mélodique descendante en arpèges brisés traduit, par un figuralisme sans détour, la descente invisible de l'Ange. La répétition de ce même motif à chacune de ses apparitions renforce son impact sur le public. Finalement, un roulement de timbale, l'entrée des cuivres et un bruit de tonnerre annoncent la présence effective de l'Ange sur la scène, en pleine lumière. Le fantastique réside à la fois dans les paroles, les sonorités et le spectacle visuel.

Mais c'est surtout dans l'apothéose, à partir de la scène 8 de l'acte III, que Lesueur explore pleinement la veine fantastique. Satan va bientôt faire son entrée. Comme pour l'Ange de la mort, le surnaturel est d'abord annoncé par le décor. Lesueur le décrit en ces termes :

La nature prend le deuil, les nuages s'amoncellent de plus en plus sur la forêt de cèdres. L'obscurité devient absolue ; un silence profond et terrible est quelquefois interrompu par des gémissements vagues et lointains. À mesure que le théâtre s'éclaircit, on aperçoit sur l'avant-scène les rochers du puits de l'abîme d'où les anges rebelles avaient déjà été précipités.

Après un chœur invisible suivi d'une transition orchestrale, Satan (voix de basse) apparaît. Grâce aux costumes dessinés par François-Guillaume Ménageot (et conservés à la Bibliothèque de l'Opéra), on sait quelle était son apparence. Satan entre en scène vêtu comme un démon de fantaisie, le serpent tentateur autour du corps, dans un habit noir et rouge au symbolisme transparent. Lesueur le décrit ainsi :

Sa contenance, sa stature et sa forme qui n'ont point perdu leur noblesse primitive, doivent représenter une ancienne puissance des cieux, un archange courageux, mais qui a été vaincu. Il a le diadème infernal. Sa couronne brille d'un éclat sinistre. [...] Son visage noirâtre doit paraître sillonné de cicatrices profondes que la foudre y a gravées, mais que l'Enfer regarde comme ses titres de gloire. Son front plein d'audace et d'orgueil doit annoncer la vengeance.

Bref, une représentation du diable quelque peu convenue aujourd'hui. Après un récitatif non mesuré s'élève un chœur de basses proprement effrayant, personnifiant le chœur des démons qui forme la suite de Satan. Tout l'épisode fonctionne comme une scène continue alternant soliste et chœurs. Suit alors une « symphonie infernale » sur laquelle se mettent à danser les démons de la guerre. Cette symphonie, d'après les intentions de Lesueur, représente le combat ultime entre le Bien et le Mal. La sonnerie des trompettes infernales, qui appellent les démons guerriers, est confiée aux cors de l'orchestre, et non aux trompettes. Deux timbales figurent les sept coups de tonnerre de l'Apocalypse. L'ascension vers le ciel se traduit par un motif en arpèges brisées.

Le Satan de *La Mort d'Adam* s'apparente à un démon assez traditionnel. La traduction du *Faust* de Goethe (1808) en présente une image bien différente. Alors que Guillard, comme son modèle Milton, fait de Satan un « dieu du mal », Goethe propose une image du diable d'autant plus effrayante qu'elle est proche du lecteur, créant ainsi un troublant effet de miroir. Il faut alors évoquer l'autre visage de Satan, celui que propose *La Mort d'Abel*, tragédie lyrique en trois actes (ramenée en deux actes en 1825), musique de Rodolphe Kreutzer, livret de Hoffman, créée à l'Académie impériale de musique le 23 mars 1810. Contrairement à *La Mort d'Adam*, acceptée à l'Opéra grâce à sa mission de propagande, *La Mort d'Abel* eut beaucoup de difficultés à parvenir sur la scène. Bien qu'approuvée par la censure sous l'argument que la dignité du spectacle pouvait soutenir un tel sujet, c'est Napoléon lui même qui fit part de ses réserves dans une lettre au surintendant des spectacles. Il écrivit ainsi, le 13 février 1810 :

En général, je n'approuve pas qu'on donne aucun ouvrage tiré de l'Écriture Sainte ; il faut laisser ces sujets pour l'Église.

Napoléon autorise pourtant la pièce par souci d'économie (« Puisque l'opéra *La Mort d'Abel* est monté, je consens qu'on le joue ») et affirme plus loin un principe trop vite oublié par le surintendant des spectacles : « Désormais, j'entends qu'aucun opéra ne soit donné sans mon ordre. »

À ces réticences de l'empereur s'ajouta la querelle opposant les auteurs de *La Mort d'Abel*, Kreutzer et Hoffman, à ceux de *La Mort d'Adam*, Lesueur et Guillard. L'académicien François-Benoît Hoffman s'était inspiré du poème en prose *La Mort d'Abel* de l'écrivain suisse Salomon Gessner publié en 1758. Il n'était pas le premier à l'adapter pour le théâtre. Gabriel Legouvé en avait tiré une tragédie en trois actes et en vers représentée au théâtre de la Nation le 6 mars 1792. Hoffman ajoutait à l'original la figure de Satan, corrompueur de l'âme de Caïn et des hommes.

Le Satan d'Hoffman est un génie oriental du nom d'Anamalech. Sa première apparition est particulièrement effrayante. C'est sous la forme d'une voix cachée qu'il intervient, dans une scène réunissant Abel et Caïn entourés de toute leur famille. Tandis que les deux frères ennemis se jurent une paix inaltérable, une voix souterraine surgit soudain, troublant cette belle harmonie : « La paix ! Jamais ! Non, jamais ». C'est la voix de Satan. Caïn s'écrie alors : « Vous l'entendez ce monstre horrible. Vous l'entendez. » L'assistance – sauf Adam – répond : « Quels accents ! quelle voix terrible. D'horreur tous mes sens sont saisis. » Adam en appelle à Dieu et aux pieux sacrifices pour « tromper les enfers ».

Comment le public réagit-il à ces trois opéras ? *Ossian* fut un des grands succès de la période, avant que *La Vestale* (créée en 1807) ne vienne l'éclipser. Quant à *La Mort d'Adam* et à *La Mort d'Abel*, les deux œuvres tombèrent toutes deux très vite. Seule *La Mort d'Abel* eut la chance d'être représentée une seconde fois en 1825. Berlioz, jeune homme, y assista et écrivit à Kreutzer une lettre devenue célèbre. Même si ces trois pièces reprennent des *topoi* de la tragédie lyrique baroque, comme la scène de sommeil, la descente aux enfers ou le combat contre les monstres, le sens en est ici très différent : il s'agit bel et bien de l'entrée de nouvelles « sensations » à l'Opéra. Nous les avons appelées, peut-être abusivement, « fantastiques », parce que le mot « merveilleux » ne suffisait plus à les qualifier.



Jean-François Lesueur fut accusé par Kreutzer d'avoir pillé sa *Mort d'Abel*.
Musica, septembre 1911.

Jean-François Lesueur, whom Kreutzer accused of stealing his ideas
for *La Mort d'Adam*. *Musica*, September 1911.