

## Offenbach et la féerie

Jérôme Collomb

Il semble que ces personnages fantasques et cette action folle soient des symboles, derrière lesquels on entend l'humanité s'agiter avec des rires et des larmes.

(Émile Zola, « La féerie et l'opérette », *Le Naturalisme au théâtre*, Paris : Charpentier, 1881, p. 357)

Tel est le regard que porte le sévère Émile Zola sur la féerie et son univers au sein du chapitre qu'il consacre au genre dans son *Naturalisme au théâtre* (1881), prônant le retour de brillants et talentueux auteurs, musiciens et décorateurs pour qu'« après nos dissections de la journée, les féeries [soient], le soir, le rêve éveillé de toutes les grandeurs et de toutes les beautés humaines » (p. 356).

*Le Voyage dans la Lune* (1875) est la dernière des cinq œuvres de Jacques Offenbach qualifiées de féeries. Lorsqu'il aborde le genre avec *Le Roi Carotte* en 1872, c'est, dans l'esprit du public de l'époque, un divertissement avant tout visuel où la musique se place par principe au second plan. Si l'on veut appréhender le positionnement d'Offenbach vis-à-vis de cet univers dont les possibilités scéniques avaient tout pour le séduire, il faut d'abord en rappeler les origines et les codes afin de comprendre l'usage qu'en fait le Mozart des Champs-Élysées tout au long de sa carrière, l'approche qu'il a de la création féerique à proprement parler et sa contribution au genre.



## LA FÉERIE : NAISSANCE ET DÉCADENCE D'UN GENRE

Les Fées se réunirent un jour, et l'une d'elles, parlant en leur nom, dit ceci : la vie des pauvres hommes, si souvent malaisée, est digne de pitié. Les réalités qui les entourent sont assez tristes. Ils n'ont de véritables joies que dans l'illusion et le mensonge. Consentons à ce qu'ils nous appellent sur leurs théâtres.

(Paul Ginisty, *La Féerie*, Paris : Louis Michaud, 1910, p. 7)

Héritière des ballets de cour, des *pièces à machines* et de la *féerie foraine* des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la féerie est initialement adossée aux genres théâtraux existants (vaudeville, mélodrame, opéra-comique, opéra...) qui reçoivent cette dénomination additionnelle dès lors qu'ils font intervenir des éléments merveilleux (fée, magicien, talisman, etc.). Adoptant un schéma manichéen et moralisateur peu avant le XIX<sup>e</sup> siècle en réaction aux événements de la Révolution française, elle fait appel au grand spectacle afin de renforcer le pathétique de ses situations et susciter ainsi l'émotion de son public à des fins pédagogiques. Elle apparaît en même temps que le mélodrame où « la Fée est représentée par la Providence » et où « le traître joue un rôle qui n'est pas sensiblement différent du mauvais Génie » (Paul Ginisty). Ainsi, pour les auteurs, qui se partagent généralement entre les deux genres, « Il faut choisir : ou la féerie ou la vie réelle » (Émile Zola).

Quand elle ne se base pas sur les contes populaires, sa dramaturgie se centre essentiellement autour d'une quête le plus souvent amoureuse ou d'une lutte entre deux entités opposées, que l'ajout d'un prologue dans les années 1840 vient parfois préciser sur le modèle des opéras-ballets du XVIII<sup>e</sup> siècle et servant de prétexte à un voyage merveilleux. « Ces voyages, en somme, sont la grande affaire, car ils permettent au décorateur de nous promener au fond des forêts enchantées, dans les grottes nacrées de la mer, à travers les royaumes inconnus et merveilleux des oiseaux, des poissons ou des reptiles » (Émile Zola). S'imposant comme le modèle du genre, *Le Pied de mouton*, mélodrame-féerie en 3 actes de Martainville et Ribié au Théâtre de la Gaîté en 1806, fait l'objet de reprises tout au long

du XIX<sup>e</sup> siècle : cette pièce donne très vite naissance à des avatars qui prendront des titres extravagants comme *Le Pied de bœuf et la Queue du chat* (en 3 actes, en prose, « mêlé de chants, danses et combats » par Charrin fils et Redon, Théâtre des Jeunes Artistes, 1807).

La féerie romantique se permet aussi d'invoquer le Diable, les fantômes et autres créatures de l'ombre, sous les influences littéraires de W. Scott, J. W. von Goethe et E.T.A. Hoffmann : *Les Pilules du Diable* (3 actes de Laloue et Bourgeois, Cirque Olympique, 1839), *Les Cinq Cents Diables* (3 actes et 30 tableaux de Dumanoir et D'Ennery, Gaîté, 1854) ou encore *Les Bibelots du Diable* (3 actes et 16 tableaux de Th. Cogniard et Clairville, Variétés, 1858). *Les Quatre Éléments* de Pixérécourt, Brazier et Dumersan (5 actes, Gaîté, 1833) moquant ce romantisme, contient même un ballet des morts. En parallèle, l'opéra-comique et l'opéra convoquent aussi ces êtres fantastiques dans des œuvres telles que *La Dame blanche* de Boieldieu (1825), *Zampa* d'Hérold (1831), *Robert le Diable* de Meyerbeer (1831) ou encore *Faust* de Gounod (1859), donnant à leur livret des teintes féériques.

Cependant, Paul Ginisty ajoute :

[...] il y a toujours une vieille Fée qu'on néglige de convier. [...] – C'est bien, fit-elle. [...] Je décide, pour me venger [...] que ce genre charmant, fait pour tenter les poètes, et les plus grands d'entre eux, tombera bientôt aux mains des vaudevillistes et de cette espèce d'êtres terribles qu'on appelle les gens de métier.

(Ginisty, *La Féerie*, p. 8)

Sous la plume d'auteurs comme les frères Cogniard (*La Fille de l'air* en 3 actes, Folies dramatiques, 1837 ; *La Biche au bois* en 4 actes et 16 tableaux, la Porte-Saint-Martin, 1845 ; *La Chatte blanche* en 3 actes et 22 tableaux, Théâtre-National, 1852), la féerie abandonne l'élément pathétique et moralisateur pour devenir une succession de plus en plus étourdissante de tableaux à la mise en scène de plus en plus spectaculaire dans le but de dépayser son public : s'engage alors une exploration des techniques de

scénographie afin de sans cesse en repousser les limites. Elle concurrence ainsi l'Opéra, bien que la musique n'y joue qu'un rôle secondaire : cette dernière est en effet essentiellement faite de *timbres* (couplets chantés sur des airs populaires) hérités du vaudeville, de musiques de scène et de ballets dont l'écriture est généralement confiée aux chefs d'orchestre des théâtres ou à des compositeurs de danses de salon ou de café-concert.

De plus en plus démesurée, la féerie finit par engendrer ses propres parodies qui lui empruntent sa trame et ses sous-titres grandiloquents, telle *Le Fils de la Belle au bois dormant*, féerie en 3 actes et 10 tableaux « soutenue par des changements à vue, des coups de théâtre et de pied n'importe où, des combats à l'hache [*sic*] ou à l'arme blanche, ornée de transformations, coq-à-l'âne, jeux d'esprit et calembredaines, enjolivée de trucs et de décors et terminée par des feux pyriques et des flammes de Bengale, le tout à la satisfaction des spectateurs » (Siraudin, Choler et Lambert-Thiboust, Palais-Royal, 1858).

Suite au décret de 1864 libéralisant l'entreprise théâtrale, le désir des directeurs d'exploiter le plus longtemps possible les spectacles pour engendrer le maximum de profits les conduit souvent à recourir à des reprises pour lesquelles le scénario original est retravaillé. La dramaturgie est sacrifiée au luxe de la mise en scène, tout devenant prétexte à changement de tableaux et à exhibition de femmes légèrement vêtues dans les ballets – les fameux « rôles à maillots » des « théâtres de genre » qu'évoque *Microscope* à propos de *Cascadine* – telle la reprise éblouissante de *La Biche au bois* en 1865 à laquelle contribue le compositeur Hervé, rival d'Offenbach.

Malgré quelques tentatives de véritables renouvellements, au travers par exemple des *Voyages extraordinaires* que Jules Verne porte à la scène, le genre tombe peu à peu en désuétude à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au terme de son exploration des techniques théâtrales et concurrencé par le cinématographe qui lui reprend ses codes avec, notamment, les féeries filmées de Georges Méliès dont le célèbre *Voyage dans la Lune* (1902) partage plus de points communs avec l'œuvre d'Offenbach qu'avec *De la Terre à la Lune*.

Exportée en Europe puis vers les États-Unis, la féerie contribuera, par son traitement scénique, son emploi de la danse et sa forme à tableaux, à l'éclosion de la comédie musicale américaine dont *Show Boat* (1927) de Jerome Kern est l'un des meilleurs exemples. Son arrivée sur le sol français dès les années 20 engendrera le retour de l'opérette à grand spectacle à partir des années 30 (*Sidonie Panache* de Joseph Szulc, *Au soleil du Mexique* de Maurice Yvain, etc.) avant d'entamer un second déclin en négligeant à nouveau sa dramaturgie au profit de la mise en scène.



## OFFENBACH ET L'UNIVERS FÉRIQUE

M. Offenbach avait créé un genre [...]. Il a été et il restera une date dans l'histoire de notre société.

(Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, p. 368)

Avec *Le Roi Carotte* (1872), *Whittington* (1874) et *Le Voyage dans la Lune* (1875), dont les livrets participent des voyages extravagants dans la plus pure tradition féerique, Offenbach répond au concept du genre : événements merveilleux, faste de la mise en scène et déploiement de ballets. Il en est de même pour les versions remaniées d'*Orphée aux Enfers* (1874) et de *Geneviève de Brabant* (1875) dont les livrets originaux emploient les mythes et légendes formant la base du répertoire féerique.

S'il n'aborde officiellement le genre qu'à partir du *Roi Carotte*, Offenbach n'est cependant pas totalement étranger au monde de la féerie : il a notamment écrit une ronde nouvelle pour Zulma Bouffar lors d'une reprise élargie de *La Fille de l'air* en 1864 et projeté un *Panurge* en 4 actes et 14 tableaux avec Meilhac et Halévy pour la Porte-Saint-Martin en 1867. De plus, espérant résorber les dettes de son administration de la Gaité dans l'année 1875, il choisit de mettre à l'affiche une autre œuvre des frères Cogniard, *La Chatte blanche*, dont le texte est révisé et pour

laquelle il écrit une partie de la musique nouvelle lui-même afin d'en renouveler l'attrait auprès du public.

Inscrit dans la mouvance romantique, Offenbach peut utiliser les codes de la féerie dans le seul but d'émerveiller. Il évoque ainsi les éléments fantastiques dans *Die Rheinnixen* (opéra en 4 actes, Vienne, 1864) dans lequel les fées rhénanes participent à l'action et à son dénouement en sauvant les protagonistes d'une mort certaine. En 1865, le compositeur emploie les mêmes procédés musicaux pour faire de l'apparition d'Éros au final du premier acte des *Berqers* un petit instant de féerie.

Cependant, l'utilisation des codes traditionnels du genre intervient dès 1857 dans *Les Trois Baisers du Diable*, opérette fantastique en 1 acte qu'Albert de Lasalle, dans son *Histoire des Bouffes-Parisiens* (1860), qualifie avec justesse de féerie en mentionnant qu'elle « comporte [...] des trucs et des changements à vue dont le jeu éclairé par des flammes du Bengale est quelquefois d'un effet agréable » (p. 53). En utilisant la dénomination *opérette fantastique*, Offenbach cherche cependant à se rapprocher d'œuvres comme *Robert le Diable* dans le cadre encore restreint de son Théâtre des Bouffes-Parisiens et ainsi se placer dans la lignée des maîtres de la génération précédente tout en démontrant son savoir-faire musical.

L'intervention diabolique se retrouve bien évidemment dans *Les Contes d'Hoffmann*, opéra fantastique en 4 actes (1881) adapté du drame fantastique de Barbier et Carré donné à l'Odéon en 1851. Il est significatif que l'œuvre, avec son univers peuplé de poupées vivantes, de docteurs maléfiques et de reflets perdus, fût initialement envisagée sous forme de féerie par Offenbach dès 1873 pour la Gaité : la vaine lutte de l'Amour contre l'être maléfique conduisant à la rédemption de l'âme par l'Art n'est-elle pas empreinte du schéma traditionnel des féeries ?

Mais le rapport entre le compositeur et le genre est plus étroit encore : il en introduit plusieurs composantes jusque dans ses opéras-bouffes afin de pointer l'absurdité des conventions théâtrales. Ainsi, lorsqu'Offenbach s'attaque au mythe de *Barbe-Bleue* en 1866 avec Meilhac et Halévy, il ne peut s'empêcher de recourir aux codes de la féerie qui a souvent puisé

dans l'œuvre de Perrault une part de son inspiration. La fausse résurrection des femmes du terrible seigneur, supposées mortes, s'accompagne donc d'une musique aux allures féeriques bien qu'aucun événement merveilleux n'ait lieu : elle n'illustre finalement que l'ouverture somme toute banale d'une porte. Mais, puisque nous sommes dans un conte, même parodié, cette appartenance thématique justifie le recours au code de la féerie, le rire naissant alors de son incongruité dans la situation. Dans le même esprit, la vision montrée par l'ermite mécanique, dont l'air parodie la manière des timbres de la féerie, dans la *Geneviève de Brabant* de 1867 donne à voir le Duc Sifroid et Charles Martel s'amusant au Bal d'Asnières. À l'image du duetto « Ô grandes leçons du passé » de *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), le compositeur place une certaine grandeur aux côtés d'une incongrue banalité : le recours à la magie ne donne ainsi à voir que des choses communes et, donc, inattendues dans le contexte. De même, les transformations sont utilisées à des fins doubles : si le démembrement du magicien Quiribibi dans *Le Roi Carotte* tient de la féerie au premier degré, la métamorphose de Jupiter en mouche pour rejoindre Eurydice dans *Orphée aux Enfers* (1858 / 1874) pare de la naïveté féerique l'allusion aux infidélités de Napoléon III et à l'abeille napoléonienne.

Quant aux talismans, dont les mérites sont largement vantés à la façon des bonimenteurs de foire, ils ne servent souvent qu'à manipuler de trop crédules personnages en leur promettant la réalisation d'un désir profond. Ainsi en est-il de Guido dans *La Chatte métamorphosée en femme* (1859) croyant donner forme humaine à l'animal dont il est épris, mais auquel se substitue en réalité sa cousine. Après que Guido a récité l'invocation à Brahma en frottant un talisman acheté, évidemment, fort cher, le livret indique que « tout à coup les rideaux du lit s'ouvrent sur un roulement de timbales », dévoilant au jeune homme la chatte Minette « métamorphosée » en jeune fille. Tel est le cas, encore, du pâté « magique » qu'apporte Drogran dans la *Geneviève de Brabant* de 1867 et dont les vertus sont censées permettre au Duc Sifroid d'enfin avoir une descendance, mais duquel il n'obtiendra qu'une bonne indigestion. Pourtant, « C'est de la reine des fées / Qu'il tient ses dons éclatants ! » proclame le petit marmiton... pour

avouer dès la scène suivante que « [son] pâté n'est pas sorcier du tout, [et que] c'est un pâté comme tous les autres, mais [qu'il voulait] arriver jusqu'à madame Geneviève ». Quant au cidre vanté par Caprice dans la scène des charlatans du *Voyage dans la Lune*, faisant « engraisser les gens maigres et maigrir les gens gras », bon à tout et servant à tout, le seul but de l'énoncé de ses mérites est d'amener Cosmos à le boire. La magie du talisman de féerie n'est alors que le fruit d'un boniment et d'un tour d'escamotage, la rapprochant ainsi du charlatanisme de foire. Son pouvoir devient dès lors beaucoup plus dangereux qu'il n'y paraît, bien qu'Offenbach pare ces discours d'une musique aux accents bon enfant et inoffensifs en apparence : en utilisant la crédulité du personnage, ce dernier est ainsi manipulé afin d'obtenir de lui ce que l'on veut. N'est-ce pas l'image même du spectateur de la féerie qui, dupé par la machinerie théâtrale et le mensonge que constitue la convention du genre, achète néanmoins sa place pour s'évader de son quotidien vers un univers factice ?

L'emploi parodique de la forme féerique n'empêche cependant pas le compositeur-directeur de dépenser des sommes colossales pour assurer un luxe de costumes et de décors, au risque, parfois, de conduire ses théâtres à la faillite. Ainsi, *Orphée aux Enfers* possède déjà des allures de féerie en 1858 que son élargissement de 1874 ne fera qu'affirmer. Albert de Lasalle témoigne :

Le dernier tableau était des plus brillants ; il représentait l'enfer mythologique sous ses plus vives couleurs ; c'étaient des palais, des arceaux, des portiques dont les perspectives vertigineuses allaient se perdre dans une mer de lave embrasée. [...] Tout tournait, tout flambait, c'était une orgie homérique donnée dans des palais babyloniens.

(Lasalle, *Histoire des Bouffes-parisiens*, p. 77)

De même, les deux premières versions de *Geneviève de Brabant* contiennent dans leur conception des éléments typiques de la féerie. En 1859, le dernier tableau présente un bal s'intitulant *Le Royaume de la Complainte* dans lequel les plus jolies interprètes des Bouffes-Parisiens personnifient

les vieilles chansons françaises. La version de 1867 pour les Menus-Plaisirs contient déjà, quant à elle, un ballet : ne doit-on pas répondre à la convention du genre dès lors qu'on s'appuie sur une légende du Moyen-Âge ?



#### COMPOSITEUR DE FÉERIES

Au théâtre, il faut laisser un vaste cadre à l'adorable école buissonnière de l'imagination. La féerie est le cadre tout trouvé de cette débauche exquise.

(Zola, *Le Naturalisme au Théâtre*, p. 355)

Face au spectaculaire que permet la féerie, la créativité d'Offenbach est plus sollicitée que jamais. Comme à son habitude, il participe activement à l'élaboration des livrets avec ses collaborateurs, leur demandant sans cesse des modifications. Par exemple, il écrit à Victorien Sardou à propos du *Roi Carotte* :

Je suis de ton avis, c'est trop long. – Et quoique j'aie fait ma musique, comme il faut avant tout que nous marchions vite, eh bien ! je crois après mûre réflexion ce qu'il faudra faire : supprimer tout le premier tableau. [...] Tout ça fera une vraie introduction assez développée et nécessaire pour une pièce de l'importance de celle du *Roi Carotte*. [...] Je trouve long et inutile un enthousiasme payé. – On l'a fait souvent, j'aimerais mieux une marche chantée.

Et, dans une autre lettre au même :

Comme musique, il n'y en aura pas trop, au deuxième acte. [...] Cette fin [du duo] vaudra mieux que l'autre, sans la facture du trop grand opéra que l'autre avait forcément et nous restons mieux dans la féerie.

Ayant conscience des exigences et des limites du genre, le compositeur s'inscrit néanmoins dans la démarche des opéras-féeries des maîtres passés en écrivant non pas une féerie teintée d'opéra, mais un opéra empreint de féerie, comme l'ont fait avant lui Halévy (*La Fée aux Roses*, 1849), Auber (*Le Cheval de bronze*, 1835), Boieldieu (*Le Petit Chaperon rouge*, 1818), Isouard (*Cendrillon*, 1810 et *Aladin ou La Lampe merveilleuse*, 1822), jusqu'à Grétry (*Zémire et Azor*, 1771) et Mozart (*Don Giovanni*, 1787 et *La Flûte enchantée*, 1791). Grand admirateur de ce dernier, Offenbach a d'ailleurs certainement vu les reprises de ces deux œuvres en 1865 et 1866 : elles font partie de la culture du musicien quant au traitement musical du fantastique, tout comme *Le Cheval de bronze* à la création duquel il participe en tant que violoncelliste dans l'orchestre de l'Opéra-Comique.

Une fois le livret et sa musique rédigés, le compositeur opère des modifications pendant les répétitions, pour garantir un effet : si un élément lui semble ralentir l'action, il le coupe sans hésiter. Dans son ouvrage *Sur le plateau : souvenirs d'un librettiste* (1917), Albert Vanloo écrit, à propos du *Voyage dans la Lune* :

Avec cela, l'homme de théâtre qu'il était, ne se laissait, à aucun moment, dominer par le compositeur. Je me souviens qu'il y avait, au troisième acte [sic], un duo, « le duo de la pomme », sur lequel tout le monde comptait au théâtre – avec raison, d'ailleurs. Dans ce duo, se trouvaient encadrés deux couplets, de musique exquise, et sur lesquels on comptait encore bien plus. Un jour, en arrivant, j'apprends que les couplets sont supprimés :

– Pourquoi ? lui dis-je. C'était un « bis » assuré.

– Je le sais bien. C'est justement pour cela que je les coupe. S'ils n'avaient pas dû produire tant d'effet, je les aurais laissés. Mais ce succès-là nuirait à celui du duo, qui nous est bien plus nécessaire.

Il n'y avait qu'à s'incliner. Mais je connais peu de musiciens qui auraient ainsi su trancher dans le vif.

(Albert Vanloo, *Sur le plateau : souvenirs d'un librettiste*, Paris : Ollendorff, 1917, p. 99-100)

Une féerie nécessitant une parfaite adéquation entre l'action théâtrale et la machinerie proprement dite, auteurs et compositeur doivent souvent opérer quelques ajustements pour permettre l'accomplissement des effets de mise en scène par les machinistes. Lorsque les répétitions du *Voyage dans la Lune* débutent, le musicien partage son temps entre *La Boulangère a des écus* aux Variétés et *La Créole* aux Bouffes-Parisiens. Repreneur de la Gaité après la faillite d'Offenbach en 1875 et chef d'orchestre de la salle depuis *Le Roi Carotte*, Albert Vizentini intervient donc ponctuellement là où les exigences de la mise en scène nécessitent un aménagement musical : on trouve ainsi sa graphie sur le manuscrit même du compositeur, ici développant, par exemple, la musique durant le changement de décor entre les premier et deuxième tableaux du premier acte, là étendant le postlude orchestral du final du premier acte pour le départ en canon ou encore orchestrant un ensemble finalement réduit à une simple musique de scène pour l'arrivée de l'obus.

Comme pour *Le Roi Carotte* et *Orphée aux Enfers*, Offenbach réutilise de la musique antérieure pour *Le Voyage dans la Lune*. Ayant composé un ballet nouveau intitulé *Le Royaume de Neptune* afin de renouveler l'attrait d'*Orphée* en août 1874, il en réemploie une partie avec quelques aménagements : l'andante avec solo de cor de l'ouverture, qui sera repris après la mort d'Offenbach dans *Les Contes d'Hoffmann*, la marche du dromadaire (N<sup>o</sup> 13), le mélodrame et la scène du volcan (N<sup>o</sup> 30).



#### L'APPORT NOUVEAU DU VOYAGE DANS LA LUNE

« Dès 1875, c'est le *Voyage dans la Lune* [...] de Vanloo, Leterrier et A. Mortier, musique d'Offenbach. Presque une date dans l'histoire de la Féerie, celle, du moins, d'un commencement d'évolution » note justement Paul Ginisty (p. 214) car, bien que se distinguant par une approche stylistique et musicale plus élaborée, *Le Roi Carotte* ne renouvelle pas la thématique dramaturgique de la féerie à proprement parler, même si la presse remarque :

Ce n'était pas la féerie ordinaire, la féerie bête, arrangée par le premier carcassier venu pour le seul plaisir des yeux. On savait que [Victorien Sardou] [...] lui donnerait ce qu'elle n'a jamais eu, la finesse, le piquant, l'originalité, la véritable fantaisie [...]. Et que de merveilles ne devait-on pas attendre de la collaboration de ces deux esprits si bien faits pour s'entendre, Sardou et Offenbach !

(Gérôme, *L'Univers illustré*, 20 janvier 1872)

Malheureusement, l'insuccès de *La Haine* (1874), drame du même auteur pour lequel Offenbach signe une importante musique de scène, compromettra leur projet d'une nouvelle féerie ayant pour sujet Don Quichotte tout en contraignant le compositeur à abandonner la direction du Théâtre de la Gaîté.

L'adaptation théâtrale du *Tour du monde en quatre-vingts jours* par Verne en 1874, que Zola classe parmi les drames scientifiques, restant proche des voyages féeriques d'autrefois, le véritable renouveau thématique viendra effectivement du *Voyage dans la Lune* : l'ancienne magie y cède la place à une science de fantaisie comme ressort de l'intrigue. Cet élément, issu de l'influence vernienne et témoin de l'importance scientifique en cette ère de progrès industriels, réapparaîtra dans *Le Docteur Ox*, opéra-bouffé en 3 actes et 6 tableaux créé aux Variétés en 1877 et véritable petite féerie par son enchaînement de tableaux et l'utilisation de trucs de mise en scène, ce qui amène Émile Zola à prédire que « L'esprit scientifique du siècle, la méthode analytique, l'observation exacte des faits, le retour à la nature par l'étude expérimentale, vont bientôt balayer toutes nos conventions dramatiques et mettre la vie sur les planches » (« Le drame scientifique », *Le Naturalisme au théâtre*, p. 283).

*Le Voyage dans la Lune* porte aussi un regard sur la société de par le renversement des valeurs sur la Lune, de même qu'une possible critique du genre féerique lui-même : en faisant de la Femme une valeur spéculative, le livret ne pointe-t-il pas l'exploitation excessive de la féminité dans le spectacle de féerie ? Cette science remplaçant la magie est elle-même remise en question au travers des affirmations erronées (dans la pièce, du

moins) des savants prétendant que ni la Lune ni la Terre n'ont d'atmosphère. Si la Science permet de répandre l'Amour dans *Le Voyage dans la Lune*, *Le Docteur Ox* ne met-il pas en garde contre ses dangers en cas de dérive ? L'approche est résolument neuve dans un genre qui ne se souciait guère que de son apparence.

Le fervent naturaliste qu'est Émile Zola confesse finalement : « J'avoue donc ma tendresse pour la féerie. C'est, je le répète, le seul cadre où j'admets, au théâtre, le dédain du vrai. On est là en pleine convention, en pleine fantaisie, et le charme est d'y mentir, d'y échapper à toutes les réalités de ce bas monde » (p. 356). Cette recherche d'évasion de la réalité explique l'engouement pour le spectacle féerique tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle : il est l'image d'une vie idéalisée où les problèmes trouvent une solution par magie. Cette quête du rêve a traversé le temps, et le cinéma, soutenu lui aussi par la littérature fantastique, a repris le développement de trésors d'effets spéciaux dès ses balbutiements afin d'illustrer ces univers où la magie règne. Au XXI<sup>e</sup> siècle, la série Harry Potter et *Le Seigneur des anneaux* sont ainsi de brillants exemples de la descendance cinématographique des anciennes féeries de la Gaîté, de la Porte-Saint-Martin et du Châtelet.

Bien qu'il ne désigne que cinq partitions comme opéras-féeries, Jacques Offenbach n'a cessé, tout au long de sa carrière, d'utiliser les codes féeriques, au premier comme au second degré, pointant les conventions du genre tout en contribuant à son renouvellement. La dernière œuvre du Mozart des Champs-Élysées créée à Paris sera, d'ailleurs, une féerie : *Le Chat du Diable* (1893), version française du *Whittington* composé naguère pour Londres. En héritier du romantisme, le compositeur a employé l'ensemble des conventions théâtrales, qu'elles soient comiques, sentimentales ou spectaculaires, dans le but de susciter l'émotion chez son spectateur, jusque dans son œuvre ultime, *Les Contes d'Hoffmann*, opéra fantastique réalisant une dernière fois cette subtile synthèse des genres.

THÉÂTRE DE LA GAITÉ  
TOUS LES SOIRS  
**LE VOYAGE DANS LA LUNE**

Opéra Féerie de MM.<sup>rs</sup> VANLOO, LETERRIER et MORTIER.

Musique de M.<sup>r</sup> J. OFFENBACH.



Charles-Valentin Gaidrau, Affiche pour *Le Voyage dans la Lune*.  
Paris-Musée / Musée Carnavalet.

Charles-Valentin Gaidrau, poster for *Le Voyage dans la Lune*.  
Paris-Musée / Musée Carnavalet.