

Jacques Offenbach et Jules Verne : rendez-vous manqués

Jean-Claude Yon

Offenbach et Verne comptent parmi les créateurs les plus populaires du XIX^e siècle. De nos jours, leurs œuvres continuent de fasciner un large public alors que le monde académique les regarde peu ou prou avec condescendance, comme à leur époque. Si Verne est entré dans la prestigieuse collection de la Pléiade au début des années 2000, Offenbach commence tout juste à bénéficier d'un traitement musicologique rigoureux. Les deux créateurs, nés à neuf ans d'intervalle, ont connu tous les deux des débuts difficiles suivis par un prodigieux succès. Leur puissance créatrice et leur originalité les rapprochent également. Les deux hommes se sont croisés à trois reprises, dans trois théâtres particulièrement importants pour la carrière d'Offenbach : les Bouffes-Parisiens, la Gaité et les Variétés. On reviendra ici sur ces trois moments, sans respecter la chronologie afin d'insister sur *Le Voyage dans la Lune* qui, encore plus que *Monsieur de Chimpanzé* et *Le Docteur Ox*, est emblématique d'une relation pouvant être considérée à bien des égards comme une succession de rendez-vous manqués.



UNE HISTOIRE DE CHIMPANZÉ

Si Verne a connu la célébrité à partir de 1863 grâce à ses romans, il s'est d'abord rêvé en auteur dramatique et, toute sa vie, n'a jamais renoncé à ses ambitions théâtrales. De 1845 à 1861, il n'écrit pas moins de vingt-huit

pièces (la grande majorité n'étant pas représentées). Peu après son arrivée à Paris en 1848, la rencontre avec Alexandre Dumas l'introduit dans le monde des coulisses. C'est Dumas qui lui permet de faire jouer sa première pièce, au Théâtre-Historique en juin 1850, *Les Pailles rompues*. La salle du Théâtre-Historique accueillant à partir de 1851 le Théâtre-Lyrique (ex-Opéra National), Verne devient secrétaire du directeur, Jules Seveste. Il est ainsi au cœur du monde théâtral. Par ailleurs, il noue une collaboration avec son voisin de palier, le compositeur Aristide Hignard (1822-1898), originaire de Nantes comme lui. *Le Colin-Maillard*, opéra-comique en un acte écrit avec Michel Carré, est le premier fruit de leur collaboration, en avril 1853 au Théâtre-Lyrique. Jusqu'en 1860, Verne et Hignard font jouer trois autres ouvrages en un acte. L'une de ces œuvres, *Monsieur de Chimpanzé*, est créée le 17 février 1858 au Théâtre des Bouffes-Parisiens qu'Offenbach a fondé trois ans plus tôt.

C'est donc comme directeur que Verne rencontre pour la première fois Offenbach. Celui-ci a besoin d'alimenter son théâtre en créations et doit prouver aux pouvoirs publics et à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) que les Bouffes-Parisiens ne sont pas seulement destinés à jouer sa musique. De nombreux compositeurs débutants y sont donc joués, par exemple Léo Delibes. Mais il est vrai que le directeur Offenbach est surtout préoccupé par ses propres ouvrages. En ce début d'année 1858, toute son attention se porte sur l'élargissement de son privilège, concrétisé en mars par *Mesdames de la Halle* et en octobre par *Orphée aux Enfers*. Créé en même temps que *Mam'zelle Jeanne*, une opérette de Léonce Cohen sur un livret d'Émile de Najac, *Monsieur de Chimpanzé* n'obtient guère de succès et quitte l'affiche début mars. Albert de Lasalle, dans *Le Monde illustré*, qualifie l'ouvrage de « continuation du carnaval » et y voit « une de ces farces grotesques qui appartiennent en propre au genre des Bouffes » :

Le docteur Van Carcass partage ses affections entre sa fille, Étamine, et son muséum d'histoire naturelle [à Rotterdam] ; celle-là est accomplie, mais il ne manque à l'autre qu'un singe de l'espèce des chimpanzés. Bientôt la

précieuse bête arrive et se livre à toutes les gambades, à toutes les cabrioles imaginables ; ce ne sont qu'exercices de trapèze, tours d'équilibre sur les pieds et sur les mains. Mais voilà que de la peau de l'animal sort un bipède d'une espèce toute voisine, un homme ! C'est M. Isidore, un amant incompris du docteur, et parfaitement compris de sa fille. L'opérette, en pièce qui connaît ses devoirs, finit par un mariage. [...] Léonce est désopilant dans le personnage d'un domestique qui se croit issu d'une grande famille d'Espagne ; quant à Tayau, on viendrait nous dire qu'il a étudié son rôle de singe en se promenant au jardin des Plantes, que la chose ne nous étonnerait que médiocrement.

(*Le Monde illustré*, 30 octobre 1858)

On notera que, quelques mois plus tard, Léonce et Tayau seront les créateurs respectifs de Pluton et d'Orphée. Pour l'heure, *Le Ménestrel*, sous la plume de Jules Lovy, s'en prend directement à Jules Verne, non sans verveur : « Mais en vérité, Messieurs les librettistes des Bouffes poussent l'extravagance jusqu'au paroxysme. M. Offenbach devrait bien instituer un règlement pour que la bêtise humaine ne dépasse pas certaines limites. Le rire lui-même a besoin d'une boussole. » (21 février 1858.)

En outre, le livret de Verne – peut-être écrit avec la collaboration anonyme de Michel Carré – a le défaut de faire songer au *Docteur Miracle*, la pièce qui a servi en 1856 au concours d'opérette lancé par Offenbach et dont Lecocq et Bizet ont été les lauréats ex-aequo. Elle est d'un burlesque exacerbé qui ne correspond plus vraiment au ton que le compositeur-directeur veut donner à son théâtre et qui est plutôt propre à Hervé, ce que confirme Lovy, pour qui plusieurs morceaux « rappellent le *Compositeur toqué*, genre épanoui sur une autre scène, texte et musique situés sur la route de Charenton ». En écrivant pour les Bouffes, Verne n'a donc pas su comprendre à quoi aspirait Offenbach. Mais il anticipe sur son œuvre romanesque en mettant en scène, avec Van Carcass, un savant prétentieux et stupide qui se laisse très facilement berner par Isidore. Et on peut rêver à ce que son livret, qui n'est pas sans mérite, aurait pu produire s'il avait été mis en musique, quelques mois plus tôt, par Offenbach lui-même.

La question est posée par Robert Pourvoyeur, spécialiste à la fois de l'écrivain et du musicien, dans la préface qu'il écrit en 1981 pour la première publication de la pièce. En 1858, en effet, ni le livret ni la partition n'avaient été édités – signe de la modeste carrière accomplie par l'ouvrage.



RENDEZ-VOUS À QUIQUENDONE

Franchissons dix-neuf ans. Nous voici en 1877. Offenbach est devenu un des compositeurs les plus célèbres dans le monde entier et a remporté d'éclatants succès. Les Bouffes-Parisiens lui ont permis de lancer un genre nouveau, l'opérette, qu'il a transporté ensuite aux Variétés, avant de fusionner opéra-bouffe et féerie lors de son passage à la tête de la Gaîté (1873-1875). En 1877, cependant, il traverse un passage à vide, malgré une brillante tournée aux États-Unis l'année précédente. Ses nouveaux ouvrages ne plaisent guère. Verne, de son côté, est devenu un romancier à succès et il a, lui aussi, créé un genre nouveau, parfois désigné par l'expression « roman scientifique ». De surcroît, en s'associant à Adolphe d'Ennery, le maître du mélodrame, il est enfin parvenu à triompher sur les planches grâce au *Tour du monde en quatre-vingts jours*, créé au Théâtre de la Porte-Saint-Martin en novembre 1874 et que le Châtelet reprendra à partir de 1880 avec un égal succès. Dès février 1876, la presse fait état d'un projet d'adaptation théâtrale d'une nouvelle de Verne (où Offenbach est cité!), *Une fantaisie du docteur Ox*, publiée dans le *Musée des familles* en 1872 et republiée deux ans plus tard dans une nouvelle version. L'ouvrage doit permettre à Offenbach de revenir aux Variétés après le demi-succès de *La boulangère a des écus*. Le livret est dû à Arnold Mortier et Philippe Gille. Verne y a participé et touche des droits, mais sa collaboration reste anonyme. Gille est un ami de longue date de Verne, à qui il a succédé comme secrétaire au Théâtre-Lyrique – ce qui a dû faciliter les relations avec le musicien après l'épisode du *Voyage dans la Lune* qui sera étudié plus loin. La préparation du spectacle – qui demande d'importants moyens

et qui est « presque une féerie », ainsi que l'écrit Offenbach – est toute-fois compliquée par les mauvaises relations entre ce dernier et Eugène Bertrand, le directeur des Variétés, lequel accepte mal les développements que le musicien veut donner à l'ouvrage. Verne assiste aux dernières répétitions, sans jouer un rôle quelconque a priori.

Le Docteur Ox, opéra-bouffe en trois actes et six tableaux, est créé le 26 janvier 1877. Les dernières répétitions ont été compliquées par le délicat réglage des appareils à gaz nécessaires à l'action. Dans *Le Petit Journal*, Jules Claretie observe : « Nous avons eu, avec le *Tour du Monde* et le *Voyage dans la Lune*, la féerie scientifique. Voilà l'opérette scientifique. On en pourrait trouver la formule chimique : $H_2 + O_2 = \text{un succès.}$ » (28 janvier 1877.) L'intrigue, à nouveau située en Hollande, reprend l'idée principale de la nouvelle de Verne, « petit conte à la manière de Swift, extrêmement joli et fort agréablement philosophique » (Charles de La Rounat dans *Le XIX^e siècle* du 30 janvier) : animer la placide ville de Quiquendone en y diffusant un gaz qui « double les forces vitales », ce qu'entreprennent le savant danois Ox (Dupuis) et son assistant Ygène (Léonce). Le gaz oxyhydrique est donc « l'élément générateur, le principe mélodique de l'opérette » (La Rounat) et Henri de La Pommeray observe dans *La France* : « M. Offenbach était le compositeur obligatoire pour une pièce dans laquelle l'oxygène joue le principal rôle. Sa musique ne surexcite-t-elle pas la gaieté et les passions ? » (28 janvier.) C'est principalement dans le final du deuxième acte que cet effet d'accélération atteint son acmé. Pour étoffer l'action, les librettistes ont introduit une troupe de Bohémiens et créé un personnage de princesse caucasienne, Prascovia, interprétée par Anna Judic. C'est le cinquième premier rôle féminin qu'Offenbach écrit pour elle. L'artiste est alors au sommet de sa carrière et on ne lui refuse ni changements de costumes ni airs à effets (comme la superbe « légende de la guzla »). Le critique de *La Liberté* peut ainsi résumer l'opéra-bouffe, non sans justesse : « Après toutes les excentricités des dieux de l'Olympe et des enfers, voilà que le maestro, devenant plus sérieux, met le gaz oxygène en musique, et que ses collaborateurs, Gille et Mortier, nous font un cours de chimie amusante, dont les principales formules s'appellent Judic et Dupuis. » (28 janvier.)

On peut souscrire au jugement porté par Robert Pourvoyeur dans son étude sur Offenbach et Verne publiée en 1999 dans les *Bad Emser Hefte* : en étirant l'action avec des éléments hétérogènes, Gille et Mortier l'ont « défigurée » ; « Verne n'y avait vu qu'un prétexte à une brève et nerveuse nouvelle et c'est lui qui avait raison. » Offenbach n'en a pas moins été stimulé par cette rencontre avec Verne et la partition du *Docteur Ox* comprend bien des pages excellentes. Cette qualité musicale, toutefois, n'a pas empêché l'œuvre de faire une carrière médiocre, Bertrand la retirant de l'affiche à la trente-neuvième représentation. À vrai dire, bien plus intéressant est ce qui s'est passé deux ans plus tôt entre les deux créateurs, sur un terrain beaucoup plus extraordinaire qu'une cité flamande puisqu'il s'agit de la Lune !



« MONDE CHARMANT QUE L'ON IGNORE »

Un troisième nom est à citer quand on évoque Verne et Offenbach à propos du *Voyage dans la Lune* : Théophile Gautier. C'est en effet une chronique de l'auteur d'*Émaux et Camées* – l'un des meilleurs critiques dramatiques du XIX^e siècle –, consacrée à une revue jouée au Théâtre du Château d'Eau à la fin de 1871, *Qui veut voir la Lune?*, qui a inspiré à Arnold Mortier l'idée d'écrire une pièce mettant en scène des explorateurs lunaires. Le texte de Gautier insiste sur la beauté et l'étrangeté des paysages lunaires, de sorte que ceux-ci sont au cœur du projet du *Voyage dans la Lune*, ce qui coïncide avec les ambitions d'Offenbach au Théâtre de la Gaîté : monter des ouvrages qui séduisent autant par la mise en scène que par le texte et la musique. Le musicien refuse toutefois quand Mortier et ses collaborateurs Vanloo et Leterrier viennent lui proposer leur projet, car, comme directeur, il ne peut que repousser ce qu'il qualifie de « folie » du fait des frais énormes à engager ! Cependant, une fois la direction de la Gaîté cédée à Albert Vizentini, Offenbach s'empresse d'accepter de mettre en musique un livret dont il a deviné le potentiel exceptionnel.

Dès que la presse commence à parler du *Voyage dans la Lune* – ouvrage qui doit permettre au musicien de poursuivre dans la voie de l'opéra-féerie où il s'est engagé avec *Le Roi Carotte* (1872) –, Jules Verne s'alarme et veut empêcher ce qu'il considère comme un plagiat. À la mi-octobre 1875, il fait publier dans *Le Figaro* une mise au point dans laquelle on lit :

Pour répondre à certains bruits, voulez-vous me rendre le service d'annoncer que je n'ai collaboré en aucune façon au *Voyage dans la Lune*, qui va être joué à la Gaîté ? Je n'ai même pas l'honneur de connaître les auteurs de cette féerie. Je travaille exclusivement avec M. d'Ennery à la pièce des *Enfants du capitaine Grant*, qui est destinée au théâtre de la Porte Saint-Martin.

(*Le Figaro*, 18 octobre 1875)

Il écrit de même à la SACD afin de la prier de prendre acte de ses réserves. Trois semaines plus tard, c'est à son éditeur et ami Pierre-Jules Hetzel qu'il confie son irritation et son embarras : « Les emprunts des auteurs à *De la Terre à la Lune* comme point de départ et au *Centre de la Terre* comme dénouement me semblent incontestables. » La confection du canon, le départ dans le projectile et le rejet du volcan par une éruption ont plus particulièrement retenu son attention. Mais Verne hésite à tenter une action, car il sait que le musicien et ses librettistes sont suffisamment puissants pour étouffer l'affaire. Finalement, aucune suite n'est donnée. Un accord à l'amiable a-t-il été trouvé avec la Gaîté ? L'écrivain a-t-il pensé que, devenu lui-même auteur dramatique à succès, il avait plus à perdre qu'à gagner dans cette histoire ?

En tout cas, tous les journalistes qui rendent compte du *Voyage dans la Lune*, opéra-féerie en 4 actes et 23 tableaux créé à la Gaîté le 26 octobre 1875, ne manquent pas de mentionner le nom de Jules Verne. Alphonse Daudet, alors critique dramatique du *Journal officiel*, note que les librettistes « semblent connaître merveilleusement tous [ses] ouvrages » (1^{er} novembre 1875) et Lapommeraye attribue à Microscope, le concepteur du canon-monstre, « la collaboration d'un nommé Verne (voir le catalogue

du libraire Hetzel) » (*La France*, 27 octobre). Beaucoup signalent néanmoins que le sujet a été traité par d'autres avant Verne, aussi bien des savants (Arago) que des écrivains (Cyrano de Bergerac). Et beaucoup soulignent les différences entre l'opéra-féerie et les romans verniens, tel François Oswald dans *Le Gaulois* :

M. Verne, dont le nom est devenu si populaire, a, lui aussi, fait un voyage à la Lune, qu'il a entouré de toutes les découvertes de la science moderne et enrichi de ces mille détails qui rendent vraisemblables ses inventions les plus extravagantes. Mais comme chez lui, le merveilleux doit toujours être expliqué par une apparence de réalité, il s'est arrêté et n'a pas osé pénétrer jusqu'au cœur de son sujet, se bornant à vulgariser ce que l'astronomie nous permet de savoir sur la Lune.

MM. Leterrier, Vanloo et Mortier ont été plus audacieux : ils ont simplement emprunté à leur illustre devancier son point de départ, c'est-à-dire le canon-monstre qui envoie dans la Lune trois ou quatre aventuriers, et dès lors, leur action nage en pleine fantaisie jusqu'au dénouement, où ils se rencontrent encore avec M. Verne qui, lui aussi, mais ailleurs, a feint que des voyageurs entrés dans un volcan sont rejetés sains et saufs au dehors, par une soudaine éruption. Là s'arrête une coïncidence voulue, pour ainsi dire, par le sujet : il s'agit d'un jeune prince, gâté par son père le glorieux roi V'lan, qui, à bout de caprices, s'avise de lui demander la Lune.

(*Le Gaulois*, 29 octobre 1875)

En outre, « les voyageurs de M. Verne ne vont pas jusqu'à la Lune : ils s'arrêtent comme Moïse à l'entrée de la Terre promise, au lieu de quoi le roi V'lan, son fils et son ministre tombent comme une bombe sur notre satellite » (Clément Caraguel dans le *Journal des débats* du 8 novembre). *Le Voyage dans la Lune* d'Offenbach n'en partage pas moins avec les ouvrages de Verne une certaine prétention à l'exactitude, laquelle se traduit avant tout dans le travail des décorateurs dont certains ont utilisé des agrandissements de photographies astronomiques. Les décors deviennent ainsi, peu ou prou, l'équivalent des illustrations des romans de Jules Verne.

Ce dernier, du reste, n'a pas manqué, dans sa lettre à Hetzel, de remarquer que le canon de la Gaîté avait été copié, selon lui, sur une illustration populaire de *De la Terre à la Lune*.

Un autre point commun entre Verne et Offenbach, qui du reste fait écho à *Monsieur de Chimpanzé* et au *Docteur Ox* (lequel est encore plus mégalomane et dangereux dans la nouvelle que dans l'opéra-bouffe), est la dénonciation des savants – au mieux ridicules et au pire diaboliques. Le deuxième tableau de l'opéra-féerie situé dans l'Observatoire les présente sous un jour peu flatteur. Parabase traite les visiteurs avec un mépris tout technocratique (« Adressez une demande au grand factotum qui la renverra au chef du personnel... ») avant de se comporter en plat courtisan quand il comprend qu'il a affaire au roi. Cosinus et ses pairs ne répondent que par des formules creuses à la question qui leur est posée et V'lan n'a d'autre solution que de les renvoyer, ou plutôt de les « biffer » selon les termes de Microscope. Ce dernier n'est pas mieux traité par Offenbach et ses librettistes. Il a beau être ingénieur (un métier que le XIX^e siècle porte pourtant aux nues), il est surtout vaniteux, cupide et plus intéressé par ses amours avec l'actrice Cascadine – qui, soit dit en passant, exploite sans vergogne sa naïveté – que par les affaires de l'État. Les propos de V'lan sur l'impossibilité de vivre sur la Lune (« La science a décidé et quand je vous dis qu'il n'y a pas d'habitants dans la Lune, c'est qu'il ne peut pas y en avoir ») sont quant à eux symétriques de ceux de Cosmos (« la science a décidé » que la Terre était inhabitable) – preuve que les hommes de pouvoir ne peuvent se fier aux avis des scientifiques. Qu'importe, au reste ! C'est en artistes qu'Offenbach et Verne appréhendent la Lune, le premier parvenant à insuffler à sa musique un « pittoresque étrange, comme il convient pour un monde inconnu de la Terre » selon le critique de *La Gazette de France*, le 28 octobre. *Le Voyage dans la Lune* est une de ses meilleures partitions des années 1870 et les 248 représentations de l'opéra-féerie données à Paris (à la Gaîté puis au Châtelet) d'octobre 1875 à mai 1877 attestent que ce jugement a été ratifié par le public.



ÉPILOGUE : ET MÉLIÈS VINT...

Ces rendez-vous manqués entre Offenbach et Verne (on pourrait établir d'autres rapprochements, par exemple entre *Le Château des Carpathes* et *Les Contes d'Hoffmann*, ainsi que le suggère Robert Pourvoyeur) trouvent en quelque sorte leur épilogue en 1902, trois ans avant la mort de l'écrivain et vingt-deux ans après celle du musicien (Verne assista aux obsèques d'Offenbach). Cette année-là, Georges Méliès réalise ce qui est sans doute le film le plus célèbre des débuts du cinéma, *Voyage dans la Lune*, « pièce à grand spectacle en 30 tableaux ». Tant par son titre que par son sous-titre, ce film de 260 mètres (soit environ un quart d'heure) fait plus directement référence à l'opéra-féerie de 1875 qu'aux romans verniens auxquels les spécialistes de cinéma ont pourtant pris l'habitude de le rattacher en priorité. Si l'image emblématique de l'obus qui crève l'œil de la Lune fait plutôt penser à Hervé (*L'Œil crevé*, en 1867 – le neuvième tableau du film ayant pour titre « En plein dans l'œil »), on peut se souvenir qu'un relief de la Lune confectionné par le décorateur Chéret avait été installé en octobre 1875 sur la façade de la Gaîté ; il était très détaillé et éclairé tous les soirs par de puissants réflecteurs. Surtout, la lecture des textes explicatifs rédigés par Méliès montre clairement que celui-ci a fait une synthèse des romans de Verne et de l'ouvrage d'Offenbach tandis que le visionnage du film ne laisse aucun doute quant au fait que décors, costumes et mise en scène sont nettement inspirés de l'opéra-féerie. Méliès, né en 1861, n'eût-il pas vu le spectacle de 1875 ni sa reprise en 1877, ni même celle faite par le Théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1892, a pu au moins consulter la riche iconographie laissée par le spectacle de la Gaîté. Il fallait en tout cas un art nouveau, au seuil du xx^e siècle, pour synthétiser le génie de ces deux créateurs visionnaires que furent Offenbach et Verne, lesquels appartiennent autant à notre époque qu'à la leur, autant à la Lune qu'à la Terre.

Synopsis

Le roi V'lan donne une grande fête à l'occasion du retour de son fils, le prince Caprice, accompagné de Microscope, son précepteur. V'lan veut abdiquer en faveur de son héritier mais Caprice refuse cet honneur qui le forcerait à renoncer aux voyages – sa seule passion. Au contraire, il demande à visiter... la Lune. V'lan consulte les astronomes sur la possibilité d'entreprendre un pareil voyage. Tous sont d'accord pour déclarer la chose impraticable. Le prince exige que Microscope trouve un moyen de réaliser ce projet : ce dernier forge un canon qui propulsera un obus contenant l'intrépide voyageur. Au moment du départ, V'lan se décide à accompagner son fils et ordonne au malheureux Microscope de se joindre à eux.

L'obus atteint la Lune et les trois voyageurs en sortent sains et saufs. Mais les autochtones, en colère, veulent les jeter en prison. Heureusement la fille du roi Cosmos – la belle Fantasia – obtient de son père la grâce des condamnés. Cosmos, en apprenant que V'lan est un confrère, l'emène dans son palais et l'initie aux mœurs bizarres des Sélénites. Ce qui surprend le plus les voyageurs, c'est d'apprendre que l'amour n'existe pas sur la Lune. Les femmes y sont de simples objets d'art qui remplacent à la Bourse les valeurs sur lesquelles spéculent les habitants de la Terre.

Le prince Caprice se désespère de ne pouvoir faire partager à la belle Fantasia l'amour qu'elle lui inspire. Son chagrin ne lui ôte cependant pas l'appétit; il mange mélancoliquement des pommes – c'est tout ce qu'il reste des provisions emportées dans l'obus – lorsque survient Fantasia. Elle découvre ce fruit inconnu et éprouve subitement pour Caprice la passion dont il était seul enivré. Les compagnes de Fantasia, imitant l'exemple de leur maîtresse, croquent elles aussi à belles dents le fruit défendu : leurs cœurs sont en émoi. Cosmos lui-même a goûté aux pommes : Caprice,

déguisé en saltimbanque, lui a fait boire du cidre. Mais, devenu amoureux de sa femme Popotte, il s'aperçoit que sa royale épouse n'a d'yeux que pour Microscope qu'elle poursuit de ses obsessions.

Cosmos, résolu de se venger, rassemble le tribunal, et condamne V'lan, Caprice et Microscope à demeurer cinq ans, sans nourriture, dans le cratère d'un volcan éteint. Il accompagne les condamnés dans leur prison. Au moment où il s'apprête à ressortir du cratère, la corde du panier se détache, et une lettre tombe à ses pieds : elle est de Popotte, qui veut faire partager à son cruel époux le sort de celui qu'elle aime. De son côté, Fantasia a précédé les voyageurs dans le cratère pour mourir avec Caprice. Cosmos promet la grâce des coupables s'ils parviennent à trouver une issue. Soudain, une explosion formidable retentit : tous sont projetés hors du volcan. Quand ils reprennent connaissance, ils saluent à l'horizon le globe lumineux de la Terre, où Cosmos leur permet de retourner.



Antonin-Marie Chatinière, *Le Voyage dans la Lune. Ballet de la Neige.*
Collection Jérôme Collomb.

Antonin-Marie Chatinière, *Le Voyage dans la Lune. Ballet de la Neige.*
Jérôme Collomb Collection.