

Claude-Gilbert Dubois

Interdit religieux et mythologie de subterfuge

Le thème sacrificiel dans l'opéra

RELIGIOUS TABOOS AND ESCAPIST MYTHOLOGY. THE SACRIFICIAL THEME IN OPERA

ABSTRACT

Operas originate in profane inspiration, courtier music and profane dramatic shows. Religious themes, related to Christ's life, were originally banned from representation on the public stage. These were reserved to religious works such as oratorios. "The terrible mysteries of the Christian faith may not be by profane subjects adorned", said Boileau. In order to break the ban, authors of opera librettos borrow from ancient mythology and from modern history themes such as descents to hell (Alcestis, Orpheus) or redemptive sacrifice (Iphigenia, La Traviata), concealing their Christian symbolism. The presence of Christian holy themes on a profane stage, though common during the 20th century (e.g. *Jesus Christ Superstar*), may still attract accusations of blasphemy or profanation.

KEYWORDS

Christian Mysteries; *Descensus ad inferos*; Opera Libretto; The Profane; The Sacred; Sacrifice; Redemption.

CLAUDE-GILBERT DUBOIS

Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3
gcdubois@wanadoo.fr

L'ensemble des productions que l'on englobera ultérieurement sous l'appellation générale de « scène lyrique »¹ comporte trois sources distinctes dont l'une, la source humaniste et savante, puisant ses motifs d'inspiration dans l'Antiquité profane, a occulté pendant longtemps les deux autres, la source populaire et la source religieuse chrétienne. Cette séparation volontaire, de la part des fondateurs, n'a cependant empêché ni les convergences ni les interférences, qui s'expriment de manière de plus en plus ouverte à mesure que le genre prend corps. C'est que les trois sources usent d'archétypes se référant aux actes essentiels de la vie et de la mort – naître, vivre, aimer, mourir, et éventuellement renaître ou réapparaître – et aux rapports essentiels de la vie familiale – parents et enfants, amours contrariés, rivalités fraternelles, jalousies de prétendants évincés. C'est par sa structure mythique qu'on reconnaîtra l'archétype derrière la diversité des cultures, la savante profane, la religieuse et la populaire.

La première des sources fondatrices est d'ordre religieux. La liturgie, notamment au début de l'âge baroque qui voit naître l'opéra, devient de plus en plus clairement un spectacle parlé et chanté et, dans la sphère particulière du catholicisme, joué avec



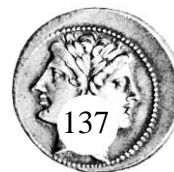
emprunts d'habits et d'ornements, et accompagné d'une gestuelle codifiée, très théâtrale dans son appareil spectaculaire. Des paroles ritualisées, parfois condensées et métrifiées, sont récitées dans une solennité théâtrale, avec accompagnement de gestes symboliques et d'un complément instrumental ou vocal. L'opéra, à la même époque, se veut spectacle, sur des paroles théâtralisées, métrifiées et condensées, avec accompagnement instrumental, choral, orchestral et une organisation gestuelle qui introduit même la danse, dérivée du ballet de cour, et intégrée dans le nouveau genre lyrique. Ces deux manifestations publiques présentent donc d'indiscutables affinités formelles, qui peuvent faire penser à un apparentement dans leur finalité.

Néanmoins, ces deux formes de « spectacle » (nous pouvons utiliser ce mot puisqu'il s'agit, dans les deux cas, de donner à voir, pour faire entendre et méditer) – la théâtrale, profane, et la liturgique, religieuse – sont restées officiellement distinctes. Leur distinction n'a pas empêché une rivalité, révélant leurs affinités de nature et d'influence concurrentielle sur le même domaine, et engendrant même des crises et des conflits, comme au temps de Bossuet et de la querelle sur le théâtre, ou au début du XVIII^e siècle, en Italie, où la scène profane est déclarée *opera proibita*. Ainsi le *recitar cantando*, commun aux deux, a marqué sa spécification, aussi bien dans la déclamation – *recitar* – que dans le chant – *cantando*. D'un côté naissent les oratorios, messes et autres genres chantés dans les offices, autorisés et utilisés par l'Église, et de l'autre l'opéra, qui s'interdit, du moins en théorie, toute référence d'ordre religieux.

La deuxième source pourrait être le théâtre populaire, en particulier chanté, comme déjà le fut le chantefable médiéval, ou doté d'intermèdes chantés et dansés – généralement parodiques, avec acrobaties des

diabes – comme dans les *Mystères* ou dans les *Miracles* dont l'héritage, évoluant parfois dans un sens très savant et érudit, ira aux *rappresentazioni* italiens ou aux *autos sacramentales* espagnols. Là encore, il y aura séparation, notamment parce que le théâtre chanté populaire mêlait, dans une esthétique rejetée par l'ordre classique, le profane et le sacré, le liturgique et le parodique. À la fois Démocrite et Héraclite, l'homme qui rit et l'homme qui pleure, la postérité de cette tradition se retrouvera dans le mélodrame populaire et la chanson à thèmes naturalistes – de la complainte de Mandrin à la goulante des pauvres gens – d'un côté, et de l'autre dans l'*opera buffa*, l'opérette, la zarzuela, puis la comédie musicale, dont la reconnaissance aura du mal à se faire admettre dans l'esprit resté aristocratique et esthétiquement élitiste des créateurs de l'*opera seria* et de leurs descendants.

Reste la troisième source, la principale et la mieux reconnue, de création humaniste, qui entame un chemin parallèle à celui du spectacle dramatique parlé. La voie en avait déjà été dégagée dès la Renaissance, par la création d'un théâtre imité de l'antique, et destiné à pallier le déficit culturel, aux yeux de ses tenants, du théâtre populaire. Cet enracinement humaniste s'affirme dans le choix de sujets empruntés à la mythologie ou à l'histoire gréco-latine, terrain profane qui autorise des libertés de création, car il se trouve apte à happer tous les constituants d'un *mythos* – symboles, schèmes et archétypes – dont se nourrissent aussi bien les cérémonies théâtralisées de l'Église que les tréteaux du théâtre de foire ou de place publique. Cette source humaniste est par définition savante. Elle illustre, dans son domaine propre d'exploitation, un parcours parallèle à la recherche scientifique, telle qu'elle se manifeste à la même époque. Cette nouvelle science, en promotion dans le premier tiers du XVII^e siècle, issue elle aussi de milieux savants et humanistes,



aspire à la neutralité et à un statut laïc. Elle tend à se distinguer, au début du XVII^e siècle, de la théologie et de la sphère religieuse, mais aussi de la culture populaire au nom de l'adage horatien: « Odi profanum vulgus/ Et arceo », qui exprime la distance prise par l'artiste créateur à l'égard de la foule. Cette troisième voie se forge donc un cheminement autonome, en se tenant à l'écart du domaine religieux, autant par respect que par prudence, et de la culture populaire, autant par décence que par mépris.

La naissance de l'opéra est, d'une manière à peu près consensuelle, de la part des historiens de la musique, située à Florence (même si Venise et Rome auront très tôt leur mot à dire) dans la toute fin du XVI^e siècle, avec une *Daphné* (1597) qui a été perdue². C'est dans le cercle du Comte Giovanni Bardi di Vernio, relayé par Jacopo Corsi, que se réunissent des artistes et des intellectuels qui désirent travailler à la restitution de la musique antique et à son intégration prosodique dans le théâtre grec, sujet propre à des humanistes savants et esthètes. Ainsi s'est formée une *Camerata fiorentina* qui a abordé d'abord des questions théoriques liées à la restitution de la prosodie antique, puis s'est interrogée – avec la collaboration de praticiens – sur l'insertion de tels modèles dans des créations modernes. Sous l'impulsion de Ferdinand de Médicis, des œuvres sont composées, dont celle qui passe pour le prototype du genre, l'*Euridice* de Jacopo Peri, en 1600.

Cette création s'inscrit donc dans l'atmosphère profane, intellectuelle, aristocratique dans son esprit, de l'humanisme renaissant. La plupart des sujets sont empruntés à la mythologie et à l'histoire antiques, éventuellement aux poèmes épiques italiens de l'Arioste et du Tasse. L'exploitation des textes déclarés sacrés par l'Église, dont le

traitement dramatique parlé intervient très tôt dans le protestantisme – avec l'*Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze, la trilogie davidienne de Louis Des Masures, continuée par Jean de La Taille et Montchrestien –, ne fera son apparition que beaucoup plus tard dans le théâtre lyrique, avec le *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier (1688). Encore faut-il remarquer que ce sont les Catholiques qui commettent la transgression, parce que les textes de l'*Ancien Testament* paraissent, au premier chef, à leurs yeux, des récits historiques à objectif profane, alors que les Protestants leur accordent un caractère plus évidemment religieux, en les rendant moins malléables et transposables sur une scène profane. Cette hésitation à utiliser des textes sacrés s'explique par l'origine profane du genre, et par le fait que la musique religieuse a sa ligne de développement propre, celle qui donnera naissance aux oratorios, dont le prototype date lui aussi de 1600, au sein de la même *Camerata fiorentina*, la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, étroitement liée à la Contre-Réforme.

Si les thèmes religieux sont exclus dans leur expression manifeste, de la scène lyrique, les schèmes religieux s'introduisent subrepticement sous un revêtement culturel profane. On ne trouvera de sujets empruntés à l'*Ancien Testament*, comme il a été rappelé, qu'à partir de la fin du XVII^e siècle. Après une disparition relative, on constate une recrudescence au XIX^e siècle, avec *Joseph en Égypte* de Méhul, premier d'une longue série où se distinguent, entre autres, *Moïse et Pharaon* de Rossini, *Nabucco* de Verdi, *Sanson et Dalila* de Saint-Saëns, jusqu'au *Moïse et Aaron* de Schoenberg. Si les textes narratifs de l'*Ancien Testament* se laissent apprivoiser sur la scène lyrique, il n'en va pas de même des *Évangiles*, qui comportent pourtant nombre d'éléments dramatisables. La « vie de Jésus » dont les

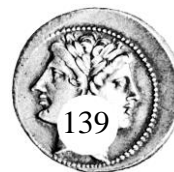


Mystères médiévaux avaient fait le centre de leur inspiration, notamment dans son épisode le plus dramatique, la Passion, et le plus glorieux, la Résurrection, est totalement absente. On note bien quelques incursions par le biais de personnages secondaires, comme dans la *Maddalena* d'Andreini (1617) qui est plutôt un oratorio. À la fin du XIX^e siècle, il y aura la fascination suscitée par le trio Hérode, Hérodiade et Salomé qui, là encore ne met pas le Christ au centre de la scène, bien que les réactions scandalisées ne se fissent pas attendre³. En fait Jésus ne monte véritablement sur la scène lyrique qu'avec *Jésus Christ Superstar*, une comédie musicale issue d'un succès discographique, représentée en 1971 à New York⁴. Là encore, les réactions indignées ne se firent pas attendre, notamment dans le monde catholique où, me semble-t-il, la réaction est amplifiée en raison du caractère particulièrement sacré, parce qu'il est symbole sacrificiel et offrande divine, attribué au *Corpus Christi* de l'Eucharistie, qui donne toute sa force aux vers de Boileau : « De la foi d'un chrétien les mystères terribles/ D'ornements égayés ne sont pas susceptibles ». L'adjectif « terrible » soulève en effet, en dehors de sa sphère de croyance, une interrogation : pourquoi « terrible » ? La *terribilità*, dont cette phrase se fait l'écho, montre bien qu'il y a, là derrière, quelque chose qui appelle l'image du corps dépecé et du sang répandu, avec son frisson d'horreur sacrée – *horrendum refero* !

Toutefois la séparation entre le profane et le sacré, qui semble un des caractères manifestes de l'âge qui suit les Réformes, n'est pas aussi nette que le prétendent les principes. La liturgie tend au spectacle et le spectacle reprend à son compte des éléments liturgiques. La liturgie de la messe, rénovée par la réforme de Pie V, confirme et conforte pour l'office son caractère oblatif et sacrificiel. Le christianisme a inversé le sens du

sacrifice fait aux dieux païens: ce ne sont plus les hommes qui offrent à un dieu une victime expiatoire pour calmer leur colère ou acquérir leur faveur. C'est Dieu qui offre lui-même son fils en sacrifice aux hommes pour rédimmer leurs fautes. Mais si le sens de l'échange s'est inversé, la nature sacrificielle et oblatif de la cérémonie reste bien la même. Le dieu est offert en « hostie » – *hostia*, la victime offerte et sacrifiée –, corps et sang réellement et matériellement présents, en nourriture – et pas seulement spirituelle – aux fidèles. Ce caractère oblatif, sacrificiel et alimentaire est un des bastions les plus passionnément défendus par le catholicisme, en ces temps de résistance active aux idées des réformés, avec force miracles exhibés sur les tréteaux et proménés à travers le pays, contre le protestantisme qui récuse ce « festin d'anthropophages », comme l'atteste la littérature pamphlétaire du temps⁵. Le christianisme réformé, après quelques hésitations, en revient au sens propre de la « Cène », le repas dont le caractère alimentaire cède le pas au symbolisme de rassemblement des disciples – une communion – autour d'une table unificatrice et conviviale. Il est vrai qu'il y a dans l'opéra nombre de festins et de banquets qui ont leur usages particuliers: intronisations, noces, et aussi festins diaboliques, où se nouent intrigues et guet-apens (d'Hérode à Macbeth, d'Atrée à Néron); mais ce qui nous arrêtera surtout, c'est la manière dont le caractère oblatif et sacrificiel de la cérémonie religieuse – version catholique – se retrouve sous des formes laïcisées ou masquées dans l'*opera seria*, introduisant par là sur la scène des éléments liturgiques, en subconscience, destinés à provoquer émoi, admiration et sublimation du sens des mots, des chants, des actes et des gestes. C'est une stimulation subconsciente ou infrasensible qui s'ajoute à l'émotion tragique, proprement humaine, ressentie en toute conscience.

Un second élément d'exploitation concerne la représentation de la Passion du



Christ, dans son ensemble, dont les moments essentiels ont été définis et synthétisés à partir des informations fournies par les *Évangiles*. On trouvera donc une entrée joyeuse, comme l'entrée de Jésus à Jérusalem, sur un chemin de palmes, comme la ville de l'*Apocalypse* qui accueille l'Époux. Puis vient le temps de la Passion et du Sacrifice, l'instant où le pathétique, le dramatique et le tragique se rejoignent pour exalter les ressorts de la terreur et de la pitié. Plus tardivement s'insérera dans la doctrine une descente aux Enfers, selon les termes du symbole de Nicée : « Il fut crucifié, il descendit aux Enfers » le troisième terme de ce parcours étant la Résurrection et la réapparition terrestre aux disciples et amis. Or les trois schèmes, vie ardente, mort violente, réapparition éclatante, qui rythment les derniers moments de la vie du Christ, vont être repérés, empruntés et mis en scène dans des décors et des circonstances autres, qui n'ont plus à voir directement avec leur version religieuse, mais qui entrent en résonance parce qu'ils sont inscrits en filigrane dans la syntaxe des faits rapportés.

Revenons au prototype : l'*Euridice* de Peri, dont Rinuccini rédigea le livret, en s'inspirant des textes fondateurs de Virgile et d'Ovide⁶, mais en prenant quelques libertés fort instructives avec eux. L'opéra s'ouvre sur un festin – entrée en gloire et festin communautaire. Les invités chantent leur joie lors des noces qui vont se célébrer. C'est le temps des palmes et des rameaux. Deuxième temps: le tragique fait son entrée. Le Serpent a mordu Eurydice. Orphée fait à la mort le don de sa personne et descend aux Enfers. Pluton refuse de rendre sa proie au nom de l'ordre établi. C'est une manière de dire, comme dans le *Mystère de la Passion* de Jehan Michel: « Accomplir fault les Écritures ». Mais les saintes femmes – Vénus et

Proserpine – intercèdent pour le retour d'Eurydice à la vie d'en haut. Troisième acte: Résurrection. Les deux époux réapparaissent et le chœur des invités à la noce chantent le triomphe du couple : la Poésie, unie à l'Amour, peut triompher de la Mort.

On reste étonnés, face à cette adaptation. L'auteur en effet ne prend pas en compte un élément pourtant essentiel de la narration de ses modèles : l'interdiction faite à Orphée de tourner son regard en arrière, et l'échec final de l'expédition. C'est qu'il fallait donner à la Résurrection son plein sens. On remarquera également que la victime expiatoire est ici une Femme – qui peut être interprétée comme allégorie de l'âme rédimée, après la morsure du serpent, par son sauveur. L'œuvre inaugure une tradition presque constamment présente dans la postérité du genre: ce choix féminin de l'« hostie » sera une constante de l'opéra : Eurydice inaugure le thème de la passion christique au féminin de la victime, pendant qu'Orphée renvoie au thème du Sauveur par l'Amour. Les deux éléments réunis du couple symbolisent un caractère fondamentalement religieux de la cérémonie : passion et rédemption.

Eurydice poursuit son parcours d'opéra en opéra. La *Favola d'Orfeo* de Monteverdi (1607) reprend le même schéma, mais le librettiste, Alessandro Striggio, voulant suivre de plus près le texte d'Ovide, propose une mort d'Orphée dépecé par les Bacchantes. Celle-ci ne fut pas retenue. On retint par contre le regard d'Orphée en arrière et la seconde perte d'Eurydice. Mais, en définitive, l'opéra s'achève par une apothéose: Orphée a perdu Eurydice, mais Apollon lui permet de la retrouver, en devenant immortel et en siégeant parmi les étoiles, avec Eurydice, tous deux à la droite de leur père le Soleil. On dira qu'il fallait trouver un dénouement heureux, dans un souci d'allègement des sentiments du public à la fin de



l'écoute, et pour ne pas tenir la gloire du fondateur de la poésie et de la musique.

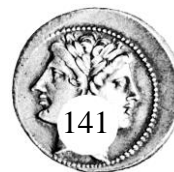
Mais on peut dire aussi que s'imposait, après cette crucifixion morale qu'est la perte d'un être cher, et cette descente aux Enfers, une Résurrection qui ne se fit pas à demi.

La descente d'Orphée aux Enfers est un sujet récurrent de l'opéra, sur lequel nombre d'auteurs vont s'essayer, comme à une commune épreuve de concours: Landi, *La morte d'Orfeo* (1619), Schutz, *Orfeo e Euridice* (1638), Rossi, *Orfeo* (1638), les frères Lully, Luigi et Gianbattista, *Orfeo ed Euridice* (1650). L'opéra de Gluck, *Orfeo ed Euridice* (1761) est surtout connu pour marquer un retour à une conception néo-classique – française – de l'opéra rococo – italien – dont l'auteur avait jusqu'ici cultivé l'esthétique. Reprendre la vie, la passion et la postérité de « saint Orphée », patron des musiciens et des poètes, était un défi lancé pour la promotion d'un *nuovo stil dolce*. Gluck n'accepte pas, lui non plus, l'échec final d'Orphée: le dieu Amour rend Euridice à la vie. La concentration voulue de l'action, à la manière de la tragédie classique, fait disparaître la première séquence, la célébration des noces, mais il maintient le schème « mourir/ renaître », traitement profane du « crucifixus/ resurrectus » religieux. Lorsque l'opéra-roi acceptera de donner la parole à son bouffon, d'origine triviale, c'est encore à Orphée qu'il sera fait appel, avec l'*Orphée aux enfers* d'Offenbach, à une époque où il devient possible, avec des précautions, de remettre en cause, sans le dire, le dogme chrétien à travers la profanation burlesque du mythe païen.

Le schème « disparition/ descente aux Enfers/ réapparition » intervient également dans un autre mythe, très tôt et très longtemps repris dans l'opéra, celui d'Alceste. Le modèle vient d'Euripide. Dans son drame satyrique, le dramaturge grec racontait l'histoire d'Admète, roi de Thessalie. Celui-ci,

destiné à une mort prochaine, accueille sous son toit Apollon, qui lui promet de ne pas mourir, si quelqu'un accepte – prodigieuse offrande – de prendre sa place. Personne n'accepte, sauf son épouse, Alceste, qui descend à sa place vers l'Érèbe. Elle sera ramenée sur terre, par l'entremise d'Héraklès, nouvel hôte truculent et haut en couleurs d'Admète. Le thème est repris par Lully, sur un livret de Quinault, puis par Gluck, avec la collaboration de Calzabigi, son librettiste. Gluck fait de cette œuvre l'illustration de son exposé théorique sur l'opéra, qui sera édité en guise de préface. C'est l'affirmation, sur la scène lyrique, du retour à la tragédie classique, avec ses effets de concentration de l'action, du respect des règles de vraisemblance, et du refus d'ornementation et de digressions superflues. Deux variantes sont introduites : une évocation récurrente du thème du sacrifice, dont Alceste refuse l'appellation pour son acte, mais dont la force reste totale, et une transformation du personnage d'Hercule, qui prend une stature plus imposante en force surnaturelle et en dignité. C'est que le symbole herculéen s'était enrichi, pendant la Renaissance : il était devenu l'annonciateur du message chrétien, comme l'atteste *l'Hercule chrétien* de Ronsard et l'introduction d'Hercule dans des édifices religieux, comme à Salamanque ou à Limoges⁷. L'opéra de Gluck, héritier d'une série qui l'a précédée, tourne autour de l'idée de sacrifice: acte I, Alceste refuse le mot : « Non, ce n'est point un sacrifice. Acte II, Admète refuse l'offre : « Je ne veux pas du sacrifice » et accompagne son épouse vers la Mort. Acte III, Hercule descend aux Enfers et ramène le couple. Le sacrifice est accompli et son acceptation sanctifie les victimes qui méritent leur retour à la vie d'en haut.

Ce thème de l'offrande et du sacrifice, associé à la disparition de la victime et à sa réapparition, induit à modifier dans le même sens d'autres récits mythiques : dans



l'Hippolyte et Aricie de Rameau, on voit Hippolyte, qui avait disparu dans une monstrueuse tempête, réapparaître en roi sylvestre, ressuscité par Diane. L'abbé Pellegrin, auteur du livret, a mis quelques rallonges à la tragédie de Racine. On dira que cette fin heureuse s'impose à la fin d'un spectacle musical que l'on doit quitter le cœur léger. Elle s'impose d'autant plus qu'elle illustre, une fois de plus, le schème de mort et résurrection, comme un produit dérivé de la liturgie de la Passion, de l'offrande et du sacrifice. La même remarque vaut pour le thème d'*Iphigénie*, emprunté à Euripide et revu par Racine, qui évoque l'acceptation du sacrifice, puis les subterfuges divers utilisés pour qu'il ne s'accomplisse pas. Tout tourne autour de la même idée : offrande et sacrifice chez Landi (1704), Scarlatti (1713), Orlandini (1719), Traetta (1763) et une fois de plus Gluck (1774).

Dans l'opéra de l'époque baroque, la mythologie antique sert à introduire dans un décor profane des thèmes émotionnels liturgiques qui ne peuvent pas être directement utilisés. L'opéra ne peut être que profane. Il est représenté dans un espace public. La liturgie est réservée à un espace sacré. On ne peut cependant que constater l'invasion de thèmes religieux déplacés sur l'aire mythologique profane : c'est comme un habit religieux qui se cache sous les vêtements d'apparat d'une cérémonie profane. Socialement, l'apparat est le signe d'un état; philosophiquement, l'apparence recouvre une essence; dramatiquement, l'appareil incite à l'éveil. C'est en recherchant l'état et l'essence par l'éveil des structures enfouies sous les figures à identité culturelle définie qu'on peut faire de l'opéra, comme on l'a dit de la tragédie classique, « la messe du Grand Siècle ». La tragédie est une messe janséniste, sobre et réservée: l'opéra est la grand-messe de l'âge baroque, célébrée en habits profanes en un lieu non sacré, mais consacré à ces rites de scène.

Que va-t-il se passer au cours du XIX^e siècle, où la vie civile prend le pas sur la vie religieuse d'une manière conquérante, et souvent triomphante ? On assiste, il est vrai, à une laïcisation plus poussée de la matière retenue. L'inspiration mythologique cède la place, au temps du romantisme, à une mise en situation qui se veut historique (ou romanesque à décor historique), dans une volonté d'illusion réaliste, ou pseudo-réaliste. On assiste d'autre part à l'insertion de motifs religieux manifestes – prières, consécration, hymnes, chants funèbres –, mais ceux-ci se placent à l'intérieur de la trame dramatique profane⁸. De ce fait, devenant spectacles, ils perdent leur caractère d'office pour devenir représentations, comme si la vie religieuse théâtralisée se trouvait enfermée et subordonnée à la trame générale de vie profane.

En prélude à la production luxuriante de l'opéra romantique, deux œuvres significatives reprennent le thème de la descente aux enfers sous la forme plus générale d'une catabase-anabase : c'est *La Flûte enchantée*, dont les protagonistes suivent le processus de rites d'initiation (successivement, désagrégation et réinsertion), dans un cheminement qui les fait passer des ténèbres aux lumières. C'est d'autre part le *Fidelio* de Beethoven où la descente aux Enfers prend la forme d'une catabase dans les tréfonds d'une forteresse, et l'anabase celle de la délivrance d'un prisonnier⁹. Le rôle de Sauveur est ici tenu par une femme, Léonore, dont le nom sera souvent repris, avec divers changements de statut et de rôle, dans l'opéra romantique.

Le thème du sacrifice, dans lequel la victime offerte est une femme, prend une telle importance que l'on a pu parler d'une obsession du fantasme d'immolation¹⁰. Une femme, au destin tragique, est inmanquablement offerte en pâture au public, dans

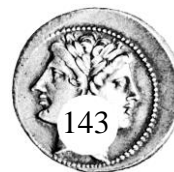


une perspective cathartique et salvatrice. Le choix des titres suffit à la démonstration. Ce sont des noms de femmes, de la princesse à la femme du peuple, maltraitées et sacrifiées. Donizetti: *Anna Bolena* (1830), *Marie Stuart* (1834), *Lucia de Lammermoor* (1835); Bellini, *Norma* (dont le destin s'achève sur un bûcher); Verdi, *Luisa Miller*, Gilda de *Rigoletto*, Violetta de *La Traviata*; on retient, parmi les héroïnes shakespeariennes, les rôles les plus pathétiques de victimes innocentes: Desdémone, Ophélie, Juliette. La *Giovanna d'Arco* de Verdi présente Jeanne d'Arc comme morte. On amène le corps de la guerrière, qui reprend vie, pour des dernières paroles et pour recevoir les acclamations de l'armée victorieuse. Ces résurrections fugitives et temporaires, agonies qui n'en finissent pas pour *recitar cantando* des *ultima verba* qui sont un chant d'adieu, concernent aussi Gilda et Violetta. Dans l'opéra vériste, mêmes destinées pour Tosca (qui réincarne le rôle de la salvatrice Léonore, sans la victoire finale), Manon Lescaut, Mimi de *La Bohème*, Butterfly, Liu de *Turandot*.

L'*opera seria* du XIX^e siècle semble n'être qu'une interminable procession de saintes et martyres laïques. La victime sacrifiée, de sexe féminin, descendante lointaine d'Iphigénie et de la fille de Jephthé, est offerte en hostie à l'appétit de purification des spectateurs. Sa mort, inéluctablement attendue, après son sacrifice et sa descente métaphorique à un enfer d'épreuves douloureuses, devient une « offre » (le mot existe encore, avec son sens cérémoniel, en 1876) hautement cathartique. La trame dramatique de l'opéra développe subrepticement sur plusieurs actes la phase de l'office appelée « offertoire », offrande à ce dieu qu'est devenu le public, d'une nourriture affective et spirituelle, entre le *credo* et le *sanctus*. La victime offerte dit son *credo*, sa résignation ou son consentement, volontaire ou contraint,

à son rôle de victime. À la fin de la représentation, on procède, manifestement ou intérieurement, à sa sanctification. Entre les deux, c'est une longue oblation à rebondissements.

Nous ne retiendrons que deux exemples de ce processus, à travers deux « dévotées », deux Marie-Madeleine sanctifiées par leur mort, dans des œuvres qui peuvent apparaître, entre romantisme et naturalisme, comme des signes prémonitoires de l'opéra vériste¹¹. L'œuvre de Verdi, « la Dévoyée », *La Traviata*, peut constituer une manifestation, par certains côtés, des premiers pas du réalisme dans l'espace, préservé jusqu'ici, de l'opéra, *L'œuvre* s'inspire d'un récit plus que réaliste (on pourrait dire documentaire) d'Alexandre Dumas fils. L'auteur avait opéré une adaptation pour la scène, qui atténuait son réalisme économique et social au profit d'un sentimentalisme pathétique. Cet aspect de mélodrame à faire pleurer Margot dans les chaumières a longtemps prévalu, avant que Roland Barthes ne restituât le sujet à son objectif premier, comme illustration de rapports de classes intériorisés. C'est principalement de la version dramatique que s'inspire le librettiste de Verdi, Francesco Maria Piave, mais en y apportant (ce que lui permet le genre lyrique) un caractère cérémoniel, et presque liturgique. Premier acte, *allegro*, la fête mondaine, dans une sorte de représentation profane de la Cène avec le *brindisi* terminal. L'*inamoramento*, l'intrusion d'une sorte de transcendance sentimentale avec l'arrivée inopinée du dieu Amour, dans son plus haut sens, au milieu de la Bacchanale, fait jaillir deux termes-clés chantés dans l'aria d'Alfredo: il parle d'une apparition éthérée, comme un mystique illuminé, de tremblement et de secret, de l'amour « qui est la vie de l'univers entier », comme Dante à la fin de son grand poème, et achève par ces mots prémonitoires « *croce e delizia* ». Il vivra d'abord la « *delizia* », une nouvelle grande fête, qui n'est plus



mondaine, mais celle du cœur, comme irrédelle et surnaturelle, ainsi qu'il le dit au début de l'acte II, dans un Eden d'innocence retrouvée. Il parle comme un converti, un *born again* qui a trouvé sa voie : « Io rinascere mi sento /.../, dal soffio d'amor regenerato /.../, dell'universo inmemore / Io vivo quasi in ciel »

Arrive le temps de la *croce*. La demande de sacrifice correspond à la grande confrontation de l'acte II entre Violetta et Germont. Dans le drame de Dumas, le mot de « sacrifice » n'est utilisé qu'une fois, et une autre fois « sacrifier », dans la bouche de M. Duval. Dans sa transcription lyrique, il ponctue toute la scène : « un sacrificio chieggo », demande une première fois Germont. « Ah, tacete, terribil cosa chiedeste », répond Violetta, voyant venir l'image d'un « mystère terrible » et entrevoyant la présence de Némésis qui vient la punir de son excès de bonheur. « E grave il sacrificio », reconnaît Germont, qui parle d'elle en ange sauveur « Siate di mia famiglia/ L'angiol consolatore ». Violetta se présente comme « una vittima della sventura /.../ che a Lei il sacrifica et che morrà ». Elle demande qu'Alfredo soit mis un jour au courant du mystère terrible : « Conosca il sacrificio ». Germont reprend : « Premiato il sacrificio », vous recevrez le prix du sacrifice. Nouvelle reprise : « Conosca il sacrificio », « premiato il sacrificio ». Troisième reprise avec intensité dans le pathétique : « (piangendo) conosca il sacrificio », « premiato il sacrificio ». Violetta a accepté, elle en sait le prix à payer dans l'immédiat (*il sacrificio*) et la récompense qu'elle en recevra dans le futur : « Morrò, morrò ! » – « Sarete fiera allor/ D'un opra così nobile ». Tout est dit. Il faut accomplir les Écritures. Germont est persuadé d'avoir accompli au mieux sa tâche ingrate : « Dio mi guidò, Dio mi guidò », refrain de l'aria de la fin de l'acte. Violetta sera soumise à l'épreuve du silence et aux affronts de son amant. L'acte

IV est celui de la « révélation » (*apocalypsis*). Violetta, mourante, renaît : « In me rinasce, rinasce, mi agita insolita vigor », elle renaît et meurt¹². Reste à extraire la moralité, qui pourrait être, comme pour Jeanne d'Arc, « nous avons tué une sainte ». Le texte chanté est une litanie où s'entremêlent les mots « sacrifice », « mort », « récompense » dans une sorte de *Rappresentazione* laïcisée *del corpo e dell'anima*.

Le deuxième cas est celui de Carmen¹³. Là encore, nous partons d'un texte réaliste, dont l'aspect de document ethnologique, est reconnu par Mérimée lui-même. Les auteurs du livret, appuyés par la musique, ont transformé le document en un récit mythogénique, qui a pleinement réussi son parcours, en faisant passer un fait divers au rang d'une tragédie grecque, et des particularités ethnographiques sur les Basques et les Gitans, très développées chez Mérimée, en tragédie classique et baroque où Don Juan au féminin rencontre Anankè, le Destin. La métamorphose des faits évoqués en symboles polyvalents se laisse saisir à travers les interprétations données au personnage-titre. La critique contemporaine de l'œuvre, en 1875, souvent hostile, dans la lignée bien-pensante de l'ordre moral de l'époque, a fait d'elle une gambadeuse, un peu hystérique, qui pervertit un bon soldat, et dont l'histoire s'achève dans un fait divers crapuleux. Elle a détruit la carrière d'un honnête militaire, elle a profané les lois sacrées du mariage monogame, sacramentel et assermenté à vie. Telle vie, telle mort : bien fait pour elle.

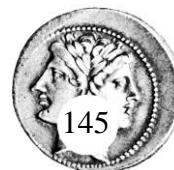
Nietzsche passe par là. Il voit bien qu'il y a autre chose dans cette œuvre qui le fascine. On ne retiendra guère de lui, en France, qu'une antithèse au *Tristan* wagnérien. Viennent les revendications et les réhabilitations des féministes du XX^e siècle : Carmen devient *Miss Liberty*, tenant le flambeau de la révolte des femmes et de



leur désir d'autonomisation. Elle devient la Liberté sur les barricades, exhortant le peuple des femmes à vivre comme elles l'entendent. Si l'on en revient à l'étude ethnologique de la gitane évoquée par Mérimée, on s'aperçoit que persévèrent en elle les deux « facultés maîtresses » (pour reprendre un terme contemporain emprunté à Taine), de l'ethnie, à savoir le nomadisme (appliqué par Carmen à la vie sentimentale et conjugale), qui appelle les hymnes à la liberté, mais aussi la résignation face au Destin. Ce dernier aspect doit être placé comme le symétrique, à force égale, de la revendication de liberté. L'opéra est la programmation d'une mort annoncée, d'abord sous forme de mise en garde : « Si je t'aime/ prends garde à toi », « Toréador, prends garde ». Puis sous forme de prédiction : c'est l'air des cartes de l'acte III. Lorsque le sacrificateur s'avance, dans la dernière scène, Carmen est prête et amorce délibérément sa marche au supplice et sa montée à l'autel. Le sacrifice est accepté et assumé : « Je sais bien que c'est l'heure/ Je sais bien que tu me tueras ». En même temps, elle réaffirme, comme une provocation, son idéal de liberté : « Jamais Carmen ne cédera/ Libre elle est née, libre elle mourra ». C'est lui qui hésite et tarde; elle le stimule : « Eh bien, frappe-moi donc, ou laisse moi partir ». Il frappe. Elle accepte, elle ne dit rien. Elle meurt en hostie, en offrande aux lois supérieures qui règlent les vies errantes d'ici-bas. Il n'y a pas de dieu manifesté pour Carmen, mais il y a une transcendance. Elle s'y conforme. C'est ainsi que la tragédie à l'antique – la mort annoncée de l'hostie – s'introduit dans le fait divers pour lui donner un sens métaphysique et l'introduire dans une mythologie d'un réalisme du quotidien.

Au cours de la période dont l'histoire du genre « opéra » a retenu notre attention, celle qui va du début du XVII^e siècle à la fin du XIX^e siècle, nous pouvons constater que, du point de vue formel, le genre lyrique du *recitar cantando* suit l'évolution des grands genres du théâtre parlé. Au temps où s'élabore et se développe, à travers l'Europe, le théâtre baroque, avec sa variante classique, à la française, l'opéra suit la même double voie, avec une préférence marquée pour la version baroque de cette forme de culture et d'expression. L'apparition du drame romantique, avec son souci de mise en scène d'un grand spectacle, l'introduction d'éléments de culture populaire, et de sujets à péripéties et à rebondissements multiples et complexes, entraînent les mêmes variations dans les livrets et la musique des opéras romantiques. L'émergence du réalisme et du naturalisme, pourtant très opposés dans leur nature, à une mise en scène théâtrale et à une récitation chantée, qui sont de l'ordre du culturel, et non du naturel, influe pourtant sur le genre. Mais il ne s'agit ici que de thèmes de livret ou des formes de musicalité. Ce ne sont que des formes.

L'essentiel est ailleurs. Il est dans l'exploitation d'un *mythos*, d'un langage lyrique et d'une trame narrative chargés de symboles, de schèmes et d'archétypes qui répondent à des pôles d'émotivité ou des nœuds d'affectivité. Or ceux-ci ne peuvent s'exprimer abstraitement, mais à l'intérieur d'un corpus d'idées et sous une figuration culturellement reconnaissable. Les mythes religieux, notamment ceux du christianisme, font partie de cette culture. Mais des raisons d'ordre historique et des cloisonnements d'ordre socio-culturel, établissent une séparation entre les deux scènes de représentation, celle qui est profane et publique, celle qui est sacrée et réservée, et tient à protéger ce caractère. L'opéra, dont le choix en faveur d'un style cérémoniel et hiératique et d'une déclamation chantée est très



proche des procédés utilisés dans la liturgie, emprunte à la mythologie religieuse ses thèmes les plus stimulants, notamment ceux de la passion, du voyage dans l'au-delà, et de la réapparition, tout en en déplaçant le lieu d'implantation. Que les thèmes soient empruntés à la mythologie, à l'histoire épique ou romancée, ou à la vie quotidienne des petites gens n'importe pas prioritairement. C'est affaire de décor ou de coloris. Ce qui importe, c'est la permanence d'une expression à fondement mythique, dont le caractère religieux, ouvertement absent, se fait représenter (et le mot doit être pris ici dans tous ses sens, aussi bien celui de procuration que celui de mise en spectacle) par des substituts qui gardent le même visage sous des habits différents, et la même force émotive dans une application profane. C'est ce que nous avons voulu montrer : que le corps était là sous les habits empruntés, et jouait doublement son rôle attractif, par ce qu'il laissait voir et par ce qu'il cachait, en s'adjoignant subrepticement une part de sacré.

Notes

* Cette contribution à l'ouvrage offert à Jean-Jacques Wunenburger à l'occasion d'un anniversaire important de sa vie et de sa carrière, n'a pas jusqu'ici été divulguée par voie d'écriture. Elle résulte d'une invitation adressée par Jean-Jacques Wunenburger à participer au colloque « La pensée mythique: figures, méthodes, pratiques », organisé par l'Université Jean Moulin-Lyon-3, les 6, 7 et 8 octobre 2005, dont il a été, avec Bruno Pinchard, l'organisateur à l'intérieur de la Faculté de philosophie. La base écrite de la communication présentée oralement à cette occasion est restée entreposée dans mes archives. Il m'est agréable de pouvoir aujourd'hui, après quelques années de mûrissement dans les caves silencieuses de

l'inédit, la remettre à jour pour l'offrir, sous cette forme, à celui qui en fut le « moteur premier ».

¹ On pourra consulter « Naissance de l'opéra italien », dans Kobbé, Harewood *et alii*, *Tout l'opéra*, Paris, Laffont, 1980, coll. « Bouquins », 11e éd., 1991, p. 3-4. Le corpus des œuvres utilisées ou citées a été réduit à l'essentiel. S'agissant, pour les besoins de la démonstration, d'emprunts d'œuvres à des pays soumis à la Contre-Réforme, on trouvera surtout des allusions à l'opéra italien, avec quelques incursions dans les territoires voisins. L'œuvre de Wagner, qui mériterait plusieurs articles sur ce sujet (déjà en partie traité par Francesco Orlando, « Le mythe et l'histoire dans le *Ring* de Wagner », dans *Littérature et Opéra*, (s.l.d. de Ph. Berthier et K. Ringger), Grenoble, P.U. Grenoble, 1987, p. 99-108) sera volontairement mise à l'écart, sauf une note sur le personnage de Kundry dans *Parsifal*.

² Sur l'histoire de l'opéra, René Dumesnil, *Histoire illustrée du théâtre lyrique*, Paris, Plon, 1953; René Leibowitz, *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 1957; René Dumesnil, *L'Opéra et l'opéra-comique*, Paris, P.U.F., 1947, coll. « Que Sais-je ? ». Le titre a été repris par Frédéric Robert, en un nouveau volume de la même collection, en 1981, dans lequel l'auteur signale (p. 6) comme premier opéra possible, *Il Combattimento d'Apollino col Serpente* (1589), dont le livret serait du Comte Bardi lui-même. Aucun vestige, sauf de citation, n'en a été retrouvé.

³ Claude-Gilbert Dubois, *Femmes héroïennes*, Bordeaux, LAPRIL-Bordeaux-III, 1996, coll. « Eidolon » n° 47; Mireille Dottin-Orsini, *Salomé*, Paris, éd. Autrement, 1996.

⁴ *Jesus-Christ Superstar, rock opera* by Andrew Lloyd Webber and Tom Rice, programmé à New-York le 12 octobre 1971, sorti en film en 1973.



⁵ Frank Lestringant, *Une sainte horreur ou voyage en Eucharistie*, Paris, P.U.F., 1996.

⁶ Virgile, *Géorgiques*, IV, 453 sqq.; Ovide, *Métamorphoses*, X, 8 sqq., XI, 1 sqq.

⁷ Ronsard, « Hercule chrétien », publié dans les *Hymnes* (1555); Hercule est représenté, comme figure christique, au sommet du fronton de la cathédrale nouvelle de Salamanque; le jubé de la cathédrale Saint-Etienne de Limoges comporte une suite sculptée représentant les douze travaux d'Hercule.

⁸ Joseph-Marc Bailbé, « Le sacré dans l'art lyrique (autour de l'opéra français du XIXe siècle) », dans *Littérature et opéra*, *op. cit.*, p. 117-128.

⁹ L'opéra de Beethoven, *Fidelio ou l'amour conjugal*, est le résultat d'une commande passée à l'auteur par Schikaneder, le librettiste et metteur en scène de *La Flûte enchantée*. Le livret, emprunté au drame de Jean-François Bouilly, fut adapté par les Frères Sonnleithner. L'oeuvre fut représentée, sous le titre *Léonore*, en novembre 1805, à Vienne, puis sous sa forme et son titre définitifs en 1814. Le symbolisme général est bien celui de la Liberté dissolvant les monstres de la nuit, selon un thème cher aux philosophes des Lumières et à la Franc-Maçonnerie du temps.

¹⁰ Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1971. Le caractère polémique de cet essai, qui se veut un relevé d'outrages faits aux femmes sur la scène lyrique, fait négliger le caractère liturgique, cérémoniel, et en définitive valorisant de l'immolation.

¹¹ Le choix du vérisme nous amène à éluder le thème sacrificiel, abondamment représenté, dans l'opéra à fondement ouvertement mythique, comme c'est le cas de presque toute l'oeuvre de Wagner. Il est évident que le thème sacrificiel, avec une victime féminine, associé à une réanimation ou à une rédemption, se retrouve dans les personnages wagnériens de Brunnhilde ou de Kundry.

Brunnhilde, dans le deuxième volet de la *Tétralogie*, représente le désir caché de Wotan, qui veut sauver la postérité des Walsung, contre la loi consciente, dont il est le gardien, qui en demande la destruction. Brunnhilde opère la transgression de la loi, en sauvant Sieglinde et son fils, se sacrifiant pour exaucer le vœu secret de son père. Elle en est punie par une mise en état de sommeil, sur une dalle de pierre protégée par un rideau de flammes, dont elle sortira, sous forme humaine, par l'entresise de Siegfried. Le personnage de Kundry, dans *Parsifal*, est le résultat d'une grandiose synthèse où intervient Hérodiade la pécheresse, qu'elle fut autrefois, punie pour avoir ri sur le chemin du Calvaire, transformée en « femme des bois », et en esclave du magicien Klingsor, par un retour au degré le plus inférieur de la condition humaine, et retrouvant une voie de salut en se faisant, comme Madeleine auprès du Christ, la servante de Parsifal.

¹² Nous développons ici des informations que nous avons fournies dans « *La Dame aux camélias*, de l'histoire au mythe littéraire », dans *Eidolon*, n°53 (1999), p. 206-222. L'allusion à Roland Barthes renvoie à son étude sur le sujet inséré dans ses *Mythologies*. Nous utilisons le texte du livret italien paru dans le n° 51 de *L'Avant-scène - opéra*, avril 1983.

¹³ Nous résumons brièvement dans ce paragraphe le contenu de nos études réalisées sur le sujet: « *Métamorphoses de Carmen*: un cas de réalisme mythophorique », Bordeaux, LAPRIL-Bordeaux-III, 1984, coll. « *Eidolon* », n°25, p. 9-62; « *Carmen*, du reportage au mythe », dans *Le Mythe et le mythique*, Paris, Albin Michel, 1987, coll. « *Cahiers de l'Hermétisme* », p. 155-163; « La réception en France de *Carmen* de Prosper Mérimée (1845-1995) », dans *Revue Française d'Histoire du Livre*, n° 100-101 (1998), p. 379-394.