

Introduction

Dans le recueil posthume de ses notes sur l'opéra intitulé *Operratiques* (1992), Michel Leiris ouvre ainsi la section « Le fantastique dans l'opéra » :

« Sans parler des opéras qu'on pourrait qualifier de "fantastiques" parce que c'est là leur aspect essentiel (*Der Freischütz*, *Les Contes d'Hoffmann*), sans même parler de ceux qui mettent en œuvre un grand thème légendaire (statue-qui-tue dans *Don Giovanni*, pacte avec le diable dans les divers *Faust* et dans *Mefistofele*, vagabond maudit dans *Le Vaisseau fantôme*), il suffit d'un coup d'œil sur les livrets des opéras les plus célèbres pour constater que le fantastique est l'un des ressorts dramatiques dont les faiseurs d'opéras usent le plus souvent¹. »

Et il ajoute : « La fréquence de ces thèmes fantastiques ou touchant au fantastique montre à quel point l'opéra, même moderne, est imprégné de romantisme². » Pour illustrer son propos, Leiris cite alors plusieurs de ces ressorts : « malédiction efficiente », « mauvais présage », « apparitions vraies ou fausses », « philtres, narcotiques et poisons », « folie », « somnambulisme et hypnotisme ».

« Ressorts » et « faiseurs » : les termes ne paraissent pas forcément élogieux. Mais les mettre sur le compte d'une critique reviendrait à oublier cette « conception *magique* du théâtre » bien particulière dont Leiris parle dans *L'Âge d'homme* (1939), un théâtre

« conçu comme un monde à part, distinct de la réalité certes, mais où toutes choses, mystérieusement agencées dans l'espace qui commence au-delà des feux de la rampe, sont transposées sur le plan du sublime et se meuvent dans un domaine à tel point supérieur à celui de la réalité courante qu'on

• 1 – Michel LEIRIS, *Operratiques*, Paris, P.O.L., 1992, p. 34.

• 2 – *Ibid.*, p. 35.

doit envisager le drame qui s’y noue comme une espèce d’oracle ou de modèle³ ».

En quoi il rejoindrait Hoffmann, qu’il cite à plusieurs reprises, et qui avance dans *Le poète et le compositeur* (*Der Dichter und der Komponist*, 1813) que « c’est par l’opéra que les entités supérieures agissent sur nous de la façon la plus manifeste : ainsi se révèle à nos yeux une réalité romantique⁴ ». Le fantastique ne serait donc rien moins que la substance privilégiée de l’opéra, à vocation oraculaire. Hoffmann définit alors l’opéra idéal – romantique et fantastique – et la méthode pour le mettre en œuvre :

« Un opéra véritablement romantique ne peut être composé que par un poète génial et inspiré ; lui seul est capable d’introduire dans la vie les merveilleuses apparitions d’un monde fantastique [« *die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs* »] ; ses ailes nous emportent par-dessus l’abîme qui nous en sépare et, familiarisés avec ce monde inconnu, nous croyons désormais aux miracles, car ceux-ci sont de toute évidence les conséquences nécessaires de l’emprise qu’ont sur nous les entités supérieures ; et ce sont eux qui font se dérouler toutes ces situations puissantes ou bouleversantes qui tantôt nous pénètrent d’horreur et d’effroi, tantôt nous font connaître les plus suaves délices⁵. »

Interroger les modalités d’articulation entre opéra et fantastique, tel est l’enjeu de ces actes.

« Fantastique », « fantaisie », « féerique », « légendaire », « merveilleux », « surnaturel », etc. : un premier temps définitionnel vise tout d’abord à cartographier le territoire du fantastique et à relier cette galaxie de termes et d’enjeux convergents aux principes poétiques et esthétiques qui régissent les différents genres lyriques. Dans ce cadre, une attention toute particulière est accordée aux textes qui visent à attribuer un lien non de hasard mais bien au contraire substantiel entre « opéra » et « fantastique ». Une approche d’ordre philosophique, anthropologique et psychanalytique contribue à dévoiler ce que le fantastique vient prendre en charge à l’opéra ou, inversement, ce que l’opéra en soi, sans reposer nécessairement sur un sujet littéraire fantastique, exprime ou fait valoir de fantastique, et cela, au niveau tant collectif qu’individuel. On analyse en particulier la relation que le spectateur-auditeur est susceptible d’entretenir avec le fantastique représenté. Enfin, une approche thématique transversale permet de rendre compte des grands invariants du corpus étudié.

• 3 – M. LEIRIS, *L’âge d’homme* [1939], Paris, Folio Gallimard, 1995, p. 47.

• 4 – Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Le poète et le compositeur*, in *Les frères de Saint-Sérapion*, trad. M. Laval, Paris, Phébus, 1981, vol. I, p. 136.

• 5 – *Id.*

Si, pour des raisons méthodologiques amplement expliquées au fil de l'ouvrage, nous faisons commencer notre réflexion à l'époque romantique, nous ne manquons pas de proposer ponctuellement une possible archéologie du fantastique à l'époque baroque. Un deuxième temps (deuxième et troisième parties, consacrées respectivement au XIX^e et au XX^e siècles) a pour fin de mettre en œuvre une approche typo-chronologique et typo-géographique du sujet, et tente, au moyen d'études tantôt panoramiques (sur l'opéra allemand, italien, français, russe, américain, etc.) tantôt analytiques (sur corpus circonscrit et représentatif), de cerner les grands espaces-temps concernés, leurs spécificités propres et leurs raisons d'être, mais aussi les constantes et métamorphoses. Ce faisant, on suit également tout le parcours qui mène du texte source à l'opéra fantastique représenté, et on s'intéresse aux usages, significations et modalités pratiques de mise en œuvre du fantastique à l'opéra : approches par la librettologie et la dramaturgie, approche musico-dramatique, approche scénographique, etc. On notera la forte présence du répertoire contemporain : des compositeurs très divers ont en effet pu se réapproprier des thèmes ou des caractéristiques esthétiques qui, de prime abord, semblaient limités aux seuls domaines romantique et postromantique.

Enfin, un dernier temps vise à élargir le propos à l'imaginaire lyrique en général, qu'il soit le fait de la littérature, de la peinture ou du cinéma. Le 19 décembre 2007, ont été déterrées et présentées à la presse et au public les fameuses « voix ensevelies », ces vingt-quatre disques qui, un siècle plus tôt, avaient en effet été scellés par Alfred Clark, président de la branche française de la *Gramophone Company*, sous le Palais Garnier, afin de témoigner pour la postérité de l'art lyrique du début du XX^e siècle. Une histoire à la Hoffmann ou à la Jules Verne, à la vérité, et qui, en outre, a connu de nombreux rebondissements. C'est – fait amusant – précisément sur cet événement que s'ouvre *Le fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux, petit chef-d'œuvre de la littérature populaire qui, à partir d'une thématique fantastique, est parvenu à embrasser et synthétiser de façon exceptionnelle un large territoire de l'imaginaire lyrique. Cette œuvre, qui a donné lieu à de multiples adaptations musicales et cinématographiques, a fêté son centenaire en 2010.

Le colloque qui est à l'origine de ces actes (25-27 mars 2009) était international et interdisciplinaire. Il a réuni musicologues, spécialistes de littérature, linguistes, historiens et philosophes de l'art, artistes et praticiens, et a été organisé en partenariat entre l'Opéra de Rennes, dirigé par Alain Surrans, et l'université Rennes 2 (Hervé Lacombe, professeur de musicologie, Équipe d'accueil Histoire et critique des arts EA 1279 ; Timothée Picard, maître de conférences en littérature générale et comparée, Équipe d'accueil Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes EA 3206, Groupe de recherche en poésie historique et comparée). La saison 2008-2009 de l'Opéra de Rennes a compté plusieurs

œuvres particulièrement représentatives des problématiques qui nous ont occupés ici : *Don Giovanni* de Mozart, *Der Vampyr* de Marschner, dont ce fut la création française, *La trahison orale* de Mauricio Kagel ou *Le château des Carpathes* de Philippe Hersant. Ces deux dernières œuvres, ainsi qu'un pot-pourri « opéra et fantastique », que l'Opéra a présenté dans le cadre de ses « *happy hours* », ont été donnés en même temps que le colloque, en présence de leurs auteurs. Des entretiens réalisés par Alain Surrans et Brigitte Prost (maître de conférences en études théâtrales à l'université Rennes 2) avec le compositeur Georges Aperghis et les metteurs en scène Daniel Dupont (*La Trahison orale*, Rennes, mars 2009) et Olivier Py (« trilogie diabolique » composée du *Freischütz* de Weber, de *La damnation de Faust* de Berlioz, et des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, Grand Théâtre de Genève, automne 2008) complètent ce volume.

Nous remercions l'université Rennes 2, Pierre Bazantay, vice-président chargé de la culture, Anne-Marie Conas, directrice du service culturel, nos Équipes d'Accueil et leurs directeurs (Jean-Yves Andrieux puis Guillaume Glorieux pour Histoire et critique des arts, et Jean-Pierre Montier pour le CELLAM), qui nous ont permis de mener ce projet à terme ; Georges Aperghis, Olivier Py et Daniel Dupont, pour le temps qu'ils ont bien voulu accorder à Brigitte Prost, à laquelle nous faisons également part de notre reconnaissance ; Alain Surrans, co-initiateur du projet, et toute l'équipe de l'Opéra de Rennes (Christophe Delhoume, Rozenn Chambard, Marion Étienne, Delphine Diveu, Stéphanie Hollocou, et Jérôme Pellerin, auteur de l'affiche du colloque et de la présente couverture), qui ont rendu possible cette étroite collaboration ; la Ville de Rennes (René Jouquand, adjoint délégué à la culture, Alain Coquart, chargé des Musées, de l'édition et de la lecture publique, et Isabelle Pellerin, chargé de la vie étudiante) et la Direction Générale de la Culture ; l'Association Clair Obscur et certains de nos étudiants, pour les aides diverses qu'ils nous ont apportées ; les Presses Universitaires de Rennes et leur directeur Pierre Corbel, qui ont accepté de publier ces actes ; enfin, Pascal Lécroart, pour sa relecture attentive et ses conseils judicieux.