



HAL
open science

Musique et texte dans l'opéra-bouffon d'Offenbach : quelles interactions ? Du texte littéraire au prétexte musical

Tom Mébarki

► **To cite this version:**

Tom Mébarki. Musique et texte dans l'opéra-bouffon d'Offenbach : quelles interactions ? Du texte littéraire au prétexte musical. Laboratoire Critique Intersémiotique, 2018. hal-01814149

HAL Id: hal-01814149

<https://hal.science/hal-01814149>

Submitted on 12 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Musique et texte dans l'opéra-bouffon d'Offenbach : quelles interactions ?
Du texte littéraire au prétexte musical

Tom MÉBARKI

Doctorant contractuel en musicologie membre de la FRE (AMU-CNRS) PRISM

Fig. 1 – « C'est moi, c'est la Folie, qui vient de dérober la lyre d'Apollon », *Platée, ou Junon jalouse*, J.-P. Rameau

« L'interrogation est récurrente, elle n'est pas récente. »¹

Nous ne pouvions commencer cette étude sur l'opéra-bouffon d'Offenbach autrement que par ce fragment musical [Fig. 1] extrait du ballet-bouffon *Platée ou Junon jalouse* (1745) mis en musique par Jean-Philippe Rameau. Le compositeur ouvre au cœur de son deuxième acte (scène 5) une large parenthèse dramatique mettant en scène le personnage de la Folie, qui « [fait] d'une image funèbre une allégresse par [ses] chants »². Ce prétexte théâtral peut, en filigrane, donner lieu à un véritable discours musicologique sur le rapport historique entre musique et texte par l'intermédiaire d'une succession de mouvements musicaux :

Le premier air qu'elle chante est un pastiche d'air italien vif, entraînant, dont les excès sont pleins de charme. Pourtant, le texte, évoquant le sort de Daphné, en est triste. Ainsi la musique commande-t-elle au sens du texte. Le deuxième air est un pastiche du style français. Sur un texte badin, en soignant sa "symphonie", la Folie agrémente tant son chant qu'elle en arrive à "attrister

¹F. Decroisette, « Le libretto, entre littérature et musique » in F. Decroisette (dir.), *Le Livret d'opéra, œuvre littéraire ?*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2010.

² Pour une étude approfondie de la scène, voir I. Alexandre, « C'est moi, c'est la Folie (J.-Ph. Rameau) », in M. Pazdro (dir.), *L'Avant-Scène opéra. Platée, Rameau*, 189, Premières Loges, Paris, 1999, p. 50-55. Le parti pris du compositeur est d'autant plus manifeste qu'il fait chanter à la Folie les mots suivants : « Je sens que je puis parvenir au chef-d'œuvre de l'harmonie. ».

l'allégresse même". [...] La preuve est ainsi apportée. Grâce à la musique, Rameau peut tout : *prima la musica doppio le parole*³.

L'intention de Rameau est d'autant plus remarquable que ce dernier s'émancipe par là-même d'une tradition française où le texte est avant tout pensé pour que sa charge sémantique soit tutrice du sens musical, et que sa forme induise la déclamation chantée⁴. Rameau apparaît finalement comme précurseur d'un nouveau paradigme avenant au cours de la période dite "classique" et s'affirmant durant le romantisme. En ce sens, l'expérience menée par le compositeur français fait partie d'un laboratoire sonore plus vaste, puisque cet exemple est la marque d'un passage entre la vision d'un rapport texte-musique où le premier est le modèle de la seconde, et celle d'un rapport musique-texte où la première modèle le second⁵. Néanmoins, ces positions semblent pouvoir se résumer à une dualité qui mériterait d'être franchie en observant musique et texte non plus en termes de comparaison, mais de complexité. Texte et musique sont en effet, pour reprendre le *complexus* d'Edgar Morin⁶, tissé(e)s ensembles au sein de structures dramatiques, de structures tensives⁷.

Les structures qui font l'objet de notre recherche se trouvent au sein de L'Opéra-bouffon d'Offenbach. Cette pratique musicale et littéraire va, sinon remettre en question, du moins questionner les rôles traditionnellement alloués à cette littérature musicalisée. Si le choix du compositeur est d'abord motivé par le fait que son répertoire opératique possède une maigre musicographie⁸, il se justifie en outre par la place particulière du mot au sein de sa musique. Il semble de surcroît que la réticence musicologique envers ce répertoire soit justement ce qui en crée tout l'intérêt musical : le *rire*⁹. Nous allons fonder notre analyse sur des fragments extraits de la production comique du compositeur (*La Belle Hélène*¹⁰, *La Vie parisienne*¹¹, *Le Docteur Ox*¹² pour

³J. Verdeau-Paillès, M. Laxenaire, H. Stoecklin, *La folie à l'opéra*, Buchet/Chastel, Paris, 2005, p. 92.

⁴D'où la présence d'innombrables traités de déclamation et de chant qui participent à fortifier les règles d'une grammaire musicale : « Au XVII^e siècle, les compositeurs ne greffaient pas les mots sur la musique mais partaient du rythme, de la hauteur, du débit et des particularités du texte à déclamer. [...] Cette primauté du mot constituera le fondement même de la Tragédie Lyrique et régnera pendant de nombreuses années. Cependant, tout au long du XVII^e siècle, la voix commencera à prendre le pas sur le mot. Mais ce glissement insensible sera sans commune mesure avec ce qui adviendra au cours de la période romantique. » M. Verschaeve, *Traité de chant et de mise en scène Baroques* (1997), ZurfluH, Paris, 1997, p. 19.

⁵Cette influence s'illustre d'ailleurs parfaitement dans notre système de notation partitographique : « Sur la partition musicale, le livret est matériellement désarticulé sous les notes, ce qui stigmatise sa dépendance. », F. Decroisette, *op. cit.*, p. 16.

⁶« [...] la complexité est un tissu (complexus : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. ». E. Morin, *Introduction à la pensée complexe* (1990), Paris, Seuil, 2005, p. 21.

⁷J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2003.

⁸Au-delà des biographies, peu d'ouvrages musicologiques traitent du compositeur. C'est pourquoi nous avons souhaité ajouter aux sources de cet article deux thèses de doctorat conservées dans les bibliothèques des universités de Tours et Rouen, lesquelles n'ont jamais été publiées. Ainsi, la situation n'a pas vraiment changé depuis : « La recherche sur Jacques Offenbach (1819-1880) est à son commencement dans le domaine universitaire. [...] Offenbach est, à l'heure actuelle, un compositeur qui n'a pas eu l'honneur d'une édition complète de ses œuvres, ce qui reste très paradoxal, étant l'un des musiciens les plus connus du grand public et les plus joués au monde. [...] Quant à la musique d'Offenbach, nombreux sont ceux qui la considèrent comme "petite, facile, etc..." , mais rares sont ceux qui ont regardé, écouté, analysé [...] », P. Goninet, *La collaboration Meilhac – Halévy – Offenbach*, vol. 1, Thèse de doctorat, Tours, Université François Rabelais, 1994b, p. 4.

⁹« Pour l'analyste, cette familiarité cache un danger : celui de s'arrêter à cette intemporalité du "rire", et de ne pas déchiffrer les règles de construction. » D. Colas, « Commentaire littéraire et musical », M. Pazdro (dir.), *L'Avant-Scène Opéra. L'Italiana in Algeri, Rossini*, 157, Premières loges, Paris, 1994, p. 12.

¹⁰Ce *prequel* presque giraudien de *L'Iliade* fait de l'exotisme une démarche non plus simplement géographique, mais également temporelle : « L'Antiquité présente dans *La Belle Hélène* ne renvoie plus au XVIII^e siècle : ni à celui, classiquement rococo de Gluck, ni aux galanteries osées à la Chénier. Ce n'est pas encore l'univers antique tel que le décrieront Hoffmannsthal et Strauss dans *Elektra*, dur, impitoyable et sanglant. C'est le XIX^e siècle lui-même, prenant

les principaux). Nous voulons ainsi montrer comment la mise en musique d'objets particulièrement littéraires de thèmes variés et d'origines distinctes (Homère, Meilhac/Halévy, Jules Verne) se confronte à la pratique théâtrale du rire. Nous souhaitons en outre analyser les situations dramatiques créés par Offenbach et ses librettistes au moyen du concept de structure tensive élaborée par Jacques Fontanille et Claude Zilberberg. Partant, nous observerons comment le passage de l'objet de littérature au livret d'opéra métamorphose le texte littéraire en prétexte musical.

1. Mises en texte et mises en musique : interface(s)

La position de Jacques Offenbach envers les rapports texte/musique mérite, en premier lieu, d'être exposée, tant elle se différencie de la dichotomie habituelle qui a cours au XIX^e siècle. Cette opposition tient d'ailleurs plutôt du paradoxe, puisqu'au siècle même où la notion de librettiste s'institutionnalise, les nouveaux romantiques et les futurs modernes imposeront leur vision de l'art(iste) total en musicalisant leurs propres textes¹³ – pourrions-nous tout aussi bien dire : en textualisant leurs propres musiques –. Offenbach et ses librettistes apparaissent alors comme une alternative à ces pratiques manichéennes : la collaboration notable du compositeur avec les deux écrivains Henri Meilhac et Ludovic Halévy est en cela significative, ainsi que le souligne la thèse de Philippe Goninet :

Ce qui est exceptionnel, avec cette triple collaboration [Meilhac, Halévy, Offenbach] est que le musicien peut écrire des vers et que les librettistes [...] savent lire la musique. Ceci donne un rapport musique-texte assez original [...] à tel point que la problématique devient : comment faire de la musique poétique avec des vers musicaux¹⁴...

Au-delà de montrer qu'Offenbach « N'est pas un pur musicien [mais] aussi un dramaturge qui prend la musique pour sujet »¹⁵, cette collaboration dépasse la traditionnelle dualité compositeur/librettiste¹⁶ au profit d'œuvres à la genèse plus dynamique et polyvalente, et dont la

prétexte de l'Antiquité pour dire les choses les plus osées. », R. Pourvoyeur, « Offenbach et l'Antiquité », in M. Pazdro, *L'Avant-Scène opéra. La Belle Hélène, Offenbach*, 125, Premières loges, Paris, 2003, p. 9.

¹¹ Si l'opéra provient de la pièce de théâtre *Le Photographe* écrite par les librettistes eux-mêmes les sources littéraires du livret sont, là encore, riches de références : « Après s'être gaussés de l'antiquité grecque, les librettistes et Jacques Offenbach se font, pour l'exposition de 1867, les caricaturistes de la société parisienne. Dans une période de décadence où la fin d'une époque est pressentie, l'opéra-bouffe montre au spectateur un double de lui-même évoluant dans l'univers des viveurs immortalisé par Zola dans le cycle des Rougon-Macquart. », D. Desloges, *L'expression de la modernité dans les livrets d'operabuffa de Meilhac et Halévy Meilhac*, Thèse de doctorat, Rouen, Université de Rouen, 1976, p. 82.

¹² Bien que le sujet soit cette fois mis en livret notamment par le librettiste de métier Philippe Gille, les paroles proviennent du texte de Jules Verne, ayant lui-même collaboré pour l'écriture de cette fiction scientifique : « Jules Vernes assiste aux dernières répétitions pour voir comment sa nouvelle [...] s'est transformée en opéra-bouffe [...] [dont] les journaux saluent l'apparition de "l'opérette scientifique" et le renouvellement de la féerie par la substitution du gaz moderne aux talismans d'autrefois. », J.-C. Yon, *Jacques Offenbach*, Gallimard, Paris, 2000, p. 555-556.

¹³ « En moins d'un demi-siècle, le musicien avait pris la suprématie sur le poète, au point d'ailleurs que beaucoup de compositeurs finirent par écrire leurs propres livrets, comme Berlioz, Wagner, Moussorgsky (*Boris Godounov*, 1874), G. Charpentier (*Louise*, 1900), Berg (*Wozzeck*, 1925), Schoenberg (*Moïse et Aaron*, créé en 1957), Penderecki (*Les Diables de Loudun*, 1969) ou Olivier Messiaen (*Saint François d'Assise*, 1983). », Joëlle-Elmyre Doussot, *Vocabulaire de la musique vocale* [article livret], Minerve, Paris, 2012, p. 138.

¹⁴ P. Goninet, *op. cit.*, p. 303.

¹⁵ D. Rissin, *Offenbach ou le rire en musique*, Fayard, Paris, 1980, p. 88.

¹⁶ Un rapport pleinement européenque résume Lorenzo da Ponte lorsqu'il relate l'une de ses collaborations avec Antonio Salieri : « Il le parcourut [le *libretto*] en entier devant moi et finit par me dire : "Il est très bien écrit, mais il faut le voir sur les planches. Il y a des ariettes et des scènes très bonnes qui me plaisent : j'aurais cependant besoin de quelques légers changements, plutôt pour l'effet de la musique que pour toute autre cause." [...] En quoi consistaient cependant ces légers changements ? à mutiler, à allonger ou raccourcir presque toutes les scènes, à y intercaler de nouveaux *duo*,

riche correspondance de leurs auteurs nous livre les enjeux esthétiques tant sur le plan musical que littéraire¹⁷. Goninet soutient en effet que la dénomination *opéra-bouffon* caractérise uniquement cette collaboration dont elle est le fruit, et ce genre localisé se démarque alors absolument de ses contemporains. En prenant de la distance avec l'opéra-comique français¹⁸, Offenbach décrit comment la sophistication du livret a pu contaminer la partition :

On afficha un souverain mépris pour la *petite musique* [au profit de] cette mode de la *grande musique*, - tyrannique comme toutes les modes, - [...]. La cause en est plutôt dans les livrets, qui, au lieu de rester gais, vifs, gracieux, se sont transformés en poèmes d'opéra, ont assombri leur couleur, distendu leur cadre et embrouillé la fable dramatique¹⁹.

Contrairement à ce qu'a pu soutenir Rameau dans *Platée, ou Junon jalouse*, c'est ici les paroles qui ont l'air de commander la musique. C'est effectivement un véritable texte qui est musicalisé par le compositeur, peut-être davantage même que le *libretto* écrit pour la *grande musique* qui, depuis la *mise en série* du drame²⁰, ne fait que donner « Une trame et [...] ne prendre son sens que de la musique qui lui est accolée, [...] ce qui fait dire de lui qu'il est un "prétexte", ou un "pré-texte" plus qu'un texte »²¹. La *petite musique* paraît donc s'offrir de grands livrets :

[...] le livret bouffon, texte littéraire élaboré, s'affirme comme la représentation artistique d'un genre plus recherché [...] destiné en premier lieu au public bourgeois formé aux humanités et aux Lettres. [...] La part de burlesque qui anime l'expression littéraire ne doit cependant pas cacher les moindres qualités du texte [qui] demande une culture historique non négligeable pour être pleinement goûté au niveau de la parodie musicale ou politique²².

Puisque la richesse du livret implique que ses paroles « sont faites pour être lues »²³, la particularité d'Offenbach va être la suivante : le texte de littératures n'étant plus un simple prétextedramatique, le compositeur a tout lieu de transformer ce texte littéraire en prétexte musical. En outre, texte et musique ne sont plus soumis à un rapport de force, mais la triade texte-musique-situation sont à considérer comme trois forces indépendantes créant une interface : « Surtout, cherche-moi les prétextes à musique, dans la situation s'entend. »²⁴. Pour mieux comprendre l'importance de ce troisième élément qui interfère entre les deux premiers, il suffit

terzetti, ou quartetti, etc., à changer la mesure des vers au milieu d'une ariette, à y introduire des chœurs qui devaient être chantés... par des Allemands ! à supprimer presque en entier les récitatifs, et par conséquent le développement de l'intrigue et l'intérêt [...] de telle façon que le jour de la première représentation, s'il restait cent vers de mon premier jet, c'est tout au plus. », L. da Ponte, *Mémoires de Lorenzo da Ponte, librettiste de Mozart* (1829), Mercure de France, Paris, 1988, p. 118.

¹⁷ Nous pouvons relever cette réciprocité des rapports texte/musique dans les échanges entre le compositeur et ses librettistes : « Je vous demande pardon, mes chéris, de vous avoir parlé avec la franchise d'un vieux militaire, mais c'est un devoir ; ne sommes-nous pas solidaires dans nos travaux ? En revanche, je vous permets d'éreinter ma musique. », J. Offenbach, « Lettre à Henri Meilhac et Ludovic Halévy [Juillet 1966] », in P. Goninet (éd.), *Jacques Offenbach. Lettres à Henri Meilhac et Ludovic Halévy*, Séguier, Paris, 1994a, p. 112.

¹⁸ Plus précisément, il s'éloigne de l'opéra-comique dix-neuviémiste pour retrouver une conception de l'opéra-comique tel qu'il se pratiquait à ses débuts au XVIII^e siècle. Se joue ici une dialectique notable entre progrès et invention.

¹⁹ J. Offenbach, « Concours pour une opérette en un acte [27 Juillet 1856] », in P. Goninet (éd.), *op. cit.*, 1994a, p. 269-273.

²⁰ Par *mise en série* nous entendons cette tendance à faire de la musique un palimpseste du livret. Ainsi est-il courant d'observer qu'un même livret est mis en musique par différents compositeurs, comme il est coutume dans les sujets métastasiens, telle *L'Olimpiade*.

²¹ F. Decroisette, *op. cit.*, p. 14.

²² D. Desloges, *op. cit.*, p. 14-72.

²³ C'est en tous cas le sentiment du dramaturge et critique de théâtre Jules Lemaître, contemporain de notre corpus, qui ajoute à la suite : « Elles y gagnent encore ! Lisez-les donc et vous y ferez des découvertes ! » J. Lemaître, *Impressions du Théâtre*, tome IV, Oudin et Cie Éditeurs, Paris, 1890, p. 284.

²⁴ J. Offenbach, « Lettre à Ludovic Halévy [25 Juin 1862] », in P. Goninet (éd.), *op. cit.*, 1994a, p. 50.

d'observer la fracture entre instant chanté et instant parlé, les personnages abandonnant la récitation versifiée au profit du jeu en prose :

[...] le véritable bouleversement opéré par Offenbach [...] passa inaperçu : il consista moins à écorner l'image des dieux de l'Olympe [...] qu'à renverser symboliquement le modèle poétique attaché à l'opéra, en faisant parler Orphée, ce poète et chanteur, héros des tous premiers opéras de l'histoire²⁵.

L'opéra-bouffon fait donc partie de ces genres lyriques²⁶ où s'exposent deux textes. L'un musicalisé, l'autre théâtralisé. Offenbach leur réserve néanmoins un traitement bien plus homogène, car ce sont les mêmes matériaux sonores qui se confondent et transitent entre le parlé théâtral et le chanté musical:

Tous les éléments du texte parlé tendent vers l'élément musical. On observe en effet que la quasi totalité des mots employés dans un morceau chanté provient de mots dits auparavant, comme si l'air puisait ses racines dans le texte parlé.²⁷

Par matériaux sonores, nous entendons d'une part le matériel musical, qui sonne par essence, et d'autre part le matériel verbal, qui fait résonner sa substance orthographique, lexicale et syntaxique. En effet, la syllabe, le mot et la phrase sont pour Offenbach autant de *prétextes à musique*, et garantissent la musicalisation du drame. Il nous faut maintenant observer dans quelles mesures cette interface met en jeu ces différents éléments qui vont ainsi interférer entre eux.

2. Des situations musicales : (dé)gradations verbales et sonores

Après avoir éclairé les enjeux de la pratique texte/musique en y intégrant la notion de situation dramatique, nous allons à présent analyser un corpus de situations en observant comment les livrets d'opéras du compositeur sont doublement instrumentalisés par la musique. D'une part, ils deviennent outils de composition pour véhiculer des formes syntaxiques allant de la phrase au mot et du morphème au phonème, si bien que des phrases musicales entières ne peuvent être constituées que de phonèmes. D'autre part, les personnages-vocaux (qui sont récipiens du texte) se transforment en personnages-instrumentaux, en faisant résonner leur texte de sons plutôt que de mots. Nous allons alors observer comment le compositeur opère une *déstructuration* des syllabes, une *déformation* des mots et une *dénaturation* des phrases. Cette dégradation progressive du matériau textuel s'effectue en outre au profit d'une gradation du matériau musical.

Le procédé de dénaturation des phrases concerne surtout les pratiques autour de la prosodie et de sa déclamation. Nous ne pouvons qu'être témoins de l'infinie complexité des modalités d'exécution du verbe français lorsque celui-ci doit s'adapter à la métrique musicale. Si Jean-Jacques Rousseau critiquait déjà le chant français dans sa *Lettre sur la musique française* (1753)²⁸, et l'impossibilité

²⁵ M. Favrot, « Le passage du parlé au chanté dans *La Belle Hélène* d'Offenbach », in *Musique et littérature. Rencontres Sainte Cécile*, A. Locatelli (dir.), Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2011, p. 191.

²⁶ Citons notamment le *Singspiel* en Allemagne, le *Ballad opera* en Angleterre, ou encore la Comédie-ballet qui initie la filiation Opéra-comique et Opéra-bouffon en France. Notons que les genres français vont s'inspirer significativement de l'*Intermezzo* devenant *Opera buffa* italien, sans que ces derniers aient toutefois ménagé des scènes parlées (le *recitar cantando* monteverdien ou le *stile concitato* rossinien sont, à défaut, présages et équivalents du *sprechgesang* du moderne Schönberg ou du chanté-parlé des rappeurs contemporains).

²⁷ P. Goninet, *op. cit.*, 1994b, p. 274.

²⁸ « Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. », J.-J. Rousseau, « Lettre sur la musique française », in C. Kintzler (éd.), *Jean-Jacques Rousseau, Écrits sur la musique*, Stock, Paris, 1979, p. 322.

de le mettre correctement en musique, Jacques Offenbach se servira justement de cette problématique de translation pour en faire une marque stylistique récurrente :

[La prosodie d’Offenbach] échappe aux critères auxquels nous nous référons habituellement pour juger le rapport musique-verbe dans l’opéra ou la mélodie. Chez Offenbach [...] l’intelligibilité l’emporte sur la pureté mélodique et, au besoin, lui impose des déformations²⁹.

L’un des nombreux exemples pour illustrer ce trait de style se situe dans l’air de Pâris « Et tout d’abord, ô vile multitude... » (III, 7) extrait de *La Belle Hélène*, où nous pouvons remarquer que la déstructuration s’effectue progressivement dans le déroulement des vers :

Strophe 1		Strophe 2	
	Et tout d’abord, ô vile multitude	Je sais qu’il est de profonds moralistes	
	Sachez-le bien, je n’ai pas l’habitude	Qui font état d’être sombres et tristes	
	D’être reçu sur un rythme plaintif	Mais ces gens-là se trompent lourdement	
	Vous auriez dû chanter un chœur alerte et vif	L’homme vraiment honnête est rempli d’enjouement	

Tab. 1 – Exemple de dégradation syllabique chez Offenbach

Le tableau ci-dessus nous dévoile deux découpages, symétriques entre les deux strophes, qui font montre de la dégradation de ce que nous appellerons *graine vocalique*³⁰. Le tableau ci-après illustre que les vocalises réalisées par le chant sont dans les vers [A & B] et [E & F] conformes à ce que l’on peut attendre d’un mélisme (accentuation de l’avant-dernière syllabe), de même que les accents toniques des vers [D & H] qui respectent la prosodie traditionnelle (*enjouement* est ainsi déclamé sur un rythme en amphimacre). Si les strophes sont métriquement cadrées, le dysfonctionnement s’opère alors au cœur de ce cadre. Les vers [C & F] ménagent en effet un mélisme sur les dernières syllabes des derniers mots, ce qui est contraire à toute la tradition opératique, privilégiant toujours l’avant-dernière. Ajoutons que ces mots sont significatifs : ainsi *plaintif*, généralement orné sur son radical par figurisme, s’attarde ici sur un suffixe particulièrement non-esthétique. C’est justement ce *poïds* de la musique sur le verbe qui est figuré dans le terme *lourdement*, lequel est à l’inverse parfaitement adéquat.

La graine vocalique se dégrade donc de l’intérieur, et affaiblit la symétrie et l’ordre de la déclamation. Le chant est soumis à des accidents rythmiques, auxquels s’adjoignent des accidents mélodiques. Nous pouvons par exemple entendre dans l’air d’Hélène « On me nomme Hélène la blonde... » (II, 3) du même opéra, une ligne mélodique qui est construite sur une répétition précipitée – et significative – du mot *cascader*. L’intervalle de triton qui sépare les deux dernières syllabes dénature le ton de la prosodie. En ce sens, attardons-nous à noter que ces accidents rythmiques et mélodiques sont considérés ainsi en comparaison avec leur utilisation dans la parole. Latonicité et la rythmicité du parlé semblent en ce sens être modèles du chanté. En isolant par accentuation ou déviation certains phonèmes d’un mot, Offenbach réduit sa portée référentielle, en créant une grammaire musicale faite de cas particuliers selon la situation :

La mise en musique du vers correspond donc, chez Offenbach, à une poétisation de la ligne mélodique : chez ce compositeur librettiste, chaque syllabe ou, plus exactement, chaque groupe de

²⁹ D. Rissin, *op. cit.*, 1980, p. 295.

³⁰ Nous empruntons pour la définition de *graine vocalique* la notion de *ritournelle* deleuzienne : « La ritournelle est un prisme, un cristal d’espace-temps. Elle agit sur ce qui l’entoure, son ou lumière, pour en tirer des vibrations variées, des décompositions, projections et transformations [...]. La ritournelle fabrique du temps. Elle est le “temps impliqué”. ». G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 430. La notion de graine amène de surcroît à considérer le déroulement musical du verbe comme un processus organique. Associée à l’étymologie *ritorno*, la graine vocalique s’apparente alors à un motif qui emplit l’espace-temps de la fiction musicale, de la simple vocalise à l’ensemble de l’hétérophonie, ainsi que nous l’observons plus avant dans l’article.

syllabes épouse une ligne sonore qui ne respecte le rythme propre du vers que si le sens profond de ces vers correspond à l'idée qu'Offenbach veut traduire. C'est pour cela qu'on aura remarqué aucun systématisme dans la mise en musique d'un vers³¹.

Là où les compositeurs, de l'*Ars Nova* au *Bel Canto*, revendiquaient cette entropie du mot au motif de la polyphonie ou de la virtuosité, Offenbach « Donne, en effet, l'impression d'avoir voulu commenter, critiquer le rapport musique-texte, ou plutôt ce qu'il ne doit pas être »³². Ce qui est souvent perçu comme une faute d'orthographe musicale correspond selon toute vraisemblance à une leçon grammaticale faite d'exceptions. Cette prise de distance par rapport au bienfondé du texte s'illustre par des *jeux sonores* comme ceux développés dans la « Marche des rois » (I, 11), de laquelle David Rissin nous offre un commentaire particulièrement seyant pour justifier notre analyse :

Il suffisait de penser, en effet, à jouer violemment du mètre musical contre le mètre verbal, en les décalant exprès : le découpage contraignant de la mélodie en cellules symétriques entraîne les paroles à contresens [...]. Cet exemple aurait pu figurer dans quelque très sérieuse analyse sur les rapports historiques entre musique et verbe, comme une démonstration par l'absurde de leur lien³³.

Fig 2. – « Ces rois remplis de vaillance... », *La Belle Hélène*, J. Offenbach

Dans les différentes graines vocaliques de ce fragment [Fig. 2], les *répétitions incongrues* – pour paraphraser Rissin – des dernières syllabes sont au fondement même de l'écriture vocale. Le mélisme est ici remplacé par une prosodie mécanique renforcée par les assonances occlusives. On observe bien une dégradation du mot par la syllabe qui amène, néanmoins, à sa gradation par polysémie : le jeu sonore se transforme en effet en jeu de mots, et l'intérêt de l'un se transfère sur l'autre. Ainsi, « l'époux de la reine, pou de la reine »³⁴ renvoie à deux significations différentes – quoiqu'elles peuvent s'assimiler dans le cadre de la situation dramatique... –, et « les cuivres de Sax »³⁵ renvoient à une signification extrinsèque, puisqu'elle implique la complicité du spectateur

³¹ P. Goninet, *op. cit.*, 1994b, p. 405.

³² D. Rissin, *op. cit.*, 1980, p. 198.

³³ D. Rissin, « Commentaire musical et littéraire », in M. Pazdro (dir.), *L'Avant-scène opéra n°125. Offenbach, La Belle Hélène*, Premières Loges, Paris, 2003, p. 40-47.

³⁴ Dans un pur souci philologique, notons quand même que l'expression vient d'un changement tardif, le texte original étant « Je suis mari de la reine, ri de la reine... ». Le calembour est donc le fait des interprètes.

³⁵ « Ces courts clins d'œil sont insérés au milieu de la versification et passent souvent inaperçus. Ainsi, le mystérieux vers de *La Belle Hélène*, *Parmi le fracas immense / Des cuivres de Sax*. (Acte I, scène 11), s'explique aisément quand

pour laquelle le jeu de mot est pensé. L'auditeur exclut alors un instant la musique pour se concentrer sur ce qui est dit. Il sort du temps de ce qui est représenté et s'installe dans le temps de la représentation³⁶. Mais si le musical est délaissé pour le verbal, le sonore reste toujours en favori puisque ces références se goûtent toujours auditivement. Par exemple, l'expression « étalant avec jactance, t'avec jactance [...] le dou-double thorax » se rapporte à un jeu sonore opérant des variations autour de la phrase, tandis que l'assertion « le roi Ménélas, le méné-ménélas » fait du héros antique un nom commun. La particularité d'Offenbach semble alors être de toujours privilégier la dimension acoustique du mot plutôt que sa dimension sémantique, et nous pouvons – sans faire d'homologie – le retrouver dans l'écriture verbale même du compositeur de musique :

Ludo,
 Reçu lettre.
 Malade était.
 Mieux maintenant.
 Travaille beaucoup.
 Voir Dufour-Brandus pour la partition. C'était convenu. Expliquer pièce.
 Si veulent pas, prévenir Heu que c'est pour lui.
 Écris.
 Rien pour Meilhac.
 T'embrasse.

Jacques³⁷.

Ces considérations linguistiques vont bientôt se transformer en étude phonologique, par l'intermédiaire d'interjections et autres onomatopées. Le verbe possède en ce cas davantage de potentiel sonore, car le renvoi signifiant/signifié n'est plus activé par la causalité entre mot et concept, mais par la corrélation entre son et percept. Ainsi, les *Boum*, *Zing*, et autres *Bzz* sont autant d'images acoustiques aux significations analogiques, mais chacune est employée par le compositeur dans des situations bien précises :

The image shows a musical score fragment with three staves, labeled 3a, 3b, and 3c. Staff 3a is in bass clef, 2/4 time, and contains the lyrics: "Et pif paf pouf et ta ra pa pa poum Je suis moi le géné - ral Boum Boum! Et pif paf pouf et ta ra pa pa poum Je suis moi le géné - ral Boum Boum." Above the second measure of staff 3a is the word "[parlé]". Staff 3b is in treble clef, 2/4 time, and contains the lyrics: "Tzing la la Tzing la la O - ya Ke - pha - le Ke - pha - le o la la! Tzing la la Tzing la la O - ya Ke - pha le O - ya o la la!". Staff 3c is in treble clef, 4/4 time, and contains the onomatopoeic sound "Bzz" repeated several times with varying rhythmic patterns.

Fig.3 – Catalogue choisi d'onomatopées offenbachiennes

Dans les exemples de ce fragment [Fig. 3], la parole semble encore une fois se substituer furtivement au chant, et le produit de cette interaction oscille entre son périodique et apériodique³⁸,

on sait que, le 2 mars 1864, s'est ouvert le concours musical Adolphe Sax, dont Offenbach était sans doute jaloux ou seulement moqueur. », P. Goninet, *op. cit.*, 1994b, p. 239.

³⁶ Expression empruntée à C. Dahlhaus, « Dramaturgie de l'opéra italien », in Bianconi, L., Pestelli, G. (dir.), *Histoire de l'opéra Italien. Théories et techniques, images et fantasmes*, vol. 6(1987), Mardaga, Bruxelles, 1995, p. 93-188.

³⁷ J. Offenbach, « Lettre à Ludovic Halévy [Janvier 1867] », in Philippe Goninet (éd.), 1994a, p. 119. La typographie a été reproduire à dessein, pour souligner le détachement des mots et l'économie des moyens verbaux au profit du potentiel sonore.

la voix étant tour à tour instrument et bruiteur. Il est certain que ces bruitages ne représentent que peu d'intérêt d'un point de vue strictement littéraire ; c'est pourquoi Denis Desloges confie dans sa thèse portant sur les livrets de Meilhac et Halévy que le « Défaut majeur du libretto est l'emploi des interjections et des onomatopées »³⁹. Mais ces néologismes sonores permettent une grande souplesse dans l'invention musicale, et se connectent à l'ontologie même du musical qui est de *sonner*. C'est la dégradation du mot par déformation des monèmes qui permet au son d'obtenir cette promotion ontologique. Le fragment [3a] extrait de *La grande duchesse de Gerolstein*⁴⁰ sonorise des ponctuations de bruits au sein de phrases verbales. La familiarité de ces interjections dénote par ailleurs avec le registre soutenu des paroles, et est l'exemple d'un autre dysfonctionnement ou accident, ou plus largement d'une situation aux événements en interférence ; l'accident est aussi d'ordre syntaxique puisque les allocutions « Je suis, moi le général boum [...] il est, lui le général boum » sont erronées. Le fragment [3b] de *La Belle Hélène*⁴¹ dissimule derrière son interjection onomatopéique « OyaKephale, o la la » l'insertion d'une expression venant du grec ancien « Ουα κεφαλή » signifiant « Oh quelle tête ». C'est cette fois-ci une interférence de langage qui fait cohabiter une référence savante pour l'emploi d'une expression populaire. Il n'en reste pas moins que son utilisation est un nouveau prétexte à *musiquer*⁴². Ce matériau est précédé des véritables onomatopées « Tzingla la » qui renforcent encore la portée bruitiste de cette entreprise de déformation du mot. Le fragment [3c] issu d'*Orphée aux Enfers*⁴³ a peut-être un traitement encore plus élaboré de l'onomatopée, puisque le bruit devient progressivement chant. Si l'imaginaire musical s'est enrichi de l'imitation de cris d'animaux (*Le chant des oyseaux* de Janequin, le *contrappunto bestiale* de Banchieri), c'est ici un insecte – d'une mouche, plus précisément... – qui fait l'objet d'une sonorisation. L'interjection du bruit s'organise peu à peu au moyen d'une vocalise tenant d'un échauffement vocal⁴⁴, les mots disparaissent, le bruit s'approprie l'ensemble de la graine vocalique, et le verbe n'est plus nécessaire pour écrire de la musique vocale. Nous sommes dans le cas où la situation réduit le primat du texte, qui est alors relayé par la musique : on n'écoute plus le verbe, on ne fait qu'entendre des sons. On peut remarquer dans cet ensemble d'exemples que ces accidents ponctuels s'étendent à une situation.

C'est justement ce type situation dramatique que nous pouvons assimiler à la structure tensivo-dynamique. En effet, le principe du schéma tensivo-dynamique tel qu'il est développé par Jacques Fontanille admet un rapport entre deux valences réparties selon une dimension extensive et une dimension intensive. Dans le cadre des situations dramatiques offenbachiennes, nous pouvons émettre l'hypothèse que texte et musique correspondent à ces deux valences. Celles-ci ont donc dans le cadre de leur progradation une corrélation non pas converse, mais inverse : l'augmentation de l'extensité (le temps et l'espace musical) produit une diminution de l'intensité (le tempo ou la tonicité verbale⁴⁵) :

³⁸ Dont voici une définition qui a l'avantage de s'appliquer dans notre cas : « Un son complexe périodique (le son d'un instrument de musique) est caractérisé par une fréquence fondamentale et plusieurs harmoniques dont la fréquence est un multiple entier de la fréquence fondamentale. Le bruit est un son complexe non périodique. Les sons produits par la parole sont des sons complexes périodiques ou non suivant le mode d'excitation du larynx. », N. Gersdorff, S. Dejardin, N. Deggouj, « Neurophysiologie de l'audition » in J. A. Rondal, X. Seron (dir.), *Troubles du langage. Bases théoriques, diagnostic et rééducation*, Mardaga, Bruxelles, 2000, p. 59.

³⁹ D. Desloges, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁰ « À cheval sur la discipline... » (I, 2)

⁴¹ « Au cabaret du labyrinthe... » (I, 6)

⁴² Ce verbe non reconnu est pourtant employé par de nombreux musiciens, dont Offenbach lui-même : « Mon cher ami, tu sais que nous danserons, musiquerons vendredi, en l'honneur du bœuf gras. Je pense que tu ne voudrais pas y manquer malgré le succès continu d'*Orphée*. », J. Offenbach, « Lettre à Ludovic Halévy [2 Mars 1859] », in P. Goninet (éd.), *op. cit.*, 1994a, p. 40.

⁴³ « Il m'a semblé sur mon épaule sentir un doux frémissement... » (II, 5)

⁴⁴ Nos conservatoires, qui rivalisent d'originalité pour les mises en voix, doivent finalement beaucoup à Offenbach...

⁴⁵ C. Zilberberg, *Éléments de grammaire tensivo-dynamique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2006, p. 116.

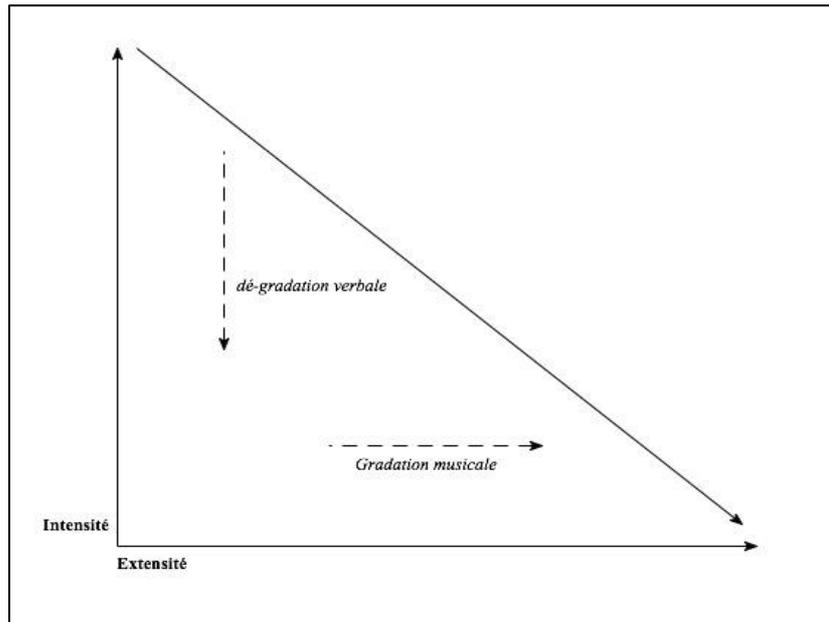


Fig. 4 – Exemple de structure tensile inverse appliqué à la situation offenbachienne

La dé-gradation du texte littéraire s'opère alors au bénéfice d'une gradation de l'événement musical, et plus ce dernier s'étend en durée, moins le texte produit un contenu sémantique :

Si nous partons des deux dimensions invoquées, *intensité* et *étendue*, considérées comme des dimensions graduelles, leur corrélation peut être représentée comme l'ensemble des points d'un espace soumis à deux axes de contrôle. Conformément à la définition des deux plans d'un langage : (1) l'*intensité* caractérise le domaine *interne, intéroceptif*, et qui deviendra le plan du *contenu* ; (2), l'*étendue* caractérise le *domaine externe, extéroceptif*, et qui deviendra le plan de l'*expression*⁴⁶.

C'est ce rapport de tension, voire de dissonance, qui irrigue le drame et les situations mises en scène par Offenbach et ses librettistes. Il ne s'agit finalement pas d'une opposition stricte entre une musique au service de la sémantique d'un texte, ou texte assujéti à une musique autonome, mais bel est bien d'un rapport synchrone, d'un rapport d'équivalence, d'un rapport exponentiel. Par exemple, les répétitions inlassables de paroles insignifiantes telles que « l'homme à la pomme »⁴⁷ ou « votre habit a craqué dans le dos »⁴⁸, transforment peu à peu le texte en paroles a-signifiantes. Les musicologues ont souvent privilégié la portée sociale (la parodie des grands modèles opératiques où « [tous les "tics" les plus distinctifs de l'opéra romantique vont être passés en revue et caricaturés »⁴⁹) de telles situations musicales au détriment de leurs portées esthétiques. L'ensemble « À moi, Rois de la Grèce... » (II, 11) de *La Belle Hélène* nous offre en cela une bonne illustration:

⁴⁶ J. Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 72.

⁴⁷ « Tout d'abord, les paroles [...] déjà ridicules en elles-mêmes, vont être répétées inlassablement, imperturbablement, sans aucun égard pour la musique : celle-ci peut changer de rythme, de tempo, de ton, de mode, passer de la soliste au chœur, c'est toujours, sur quarante-cinq mesures, "L'homme à la pomme, ô ciel !" ». D. Rissin, *op. cit.*, 2003, p. 49.

⁴⁸ « [...] il s'agit d'élever un détail insignifiant aux proportions énormes d'un psychodrame de grand opéra. Seront ressassées jusqu'au non-sens des paroles qui en comportaient déjà une bonne dose. », J.-C. Marti, « Commentaire musical et littéraire » in M. Pazdro (dir.), *L'Avant-scène opéra. La Vie parisienne, Offenbach*, 206, Premières loges, Paris, 2002, p. 52.

⁴⁹ D. Rissin, *op. cit.*, 1980, p. 146.

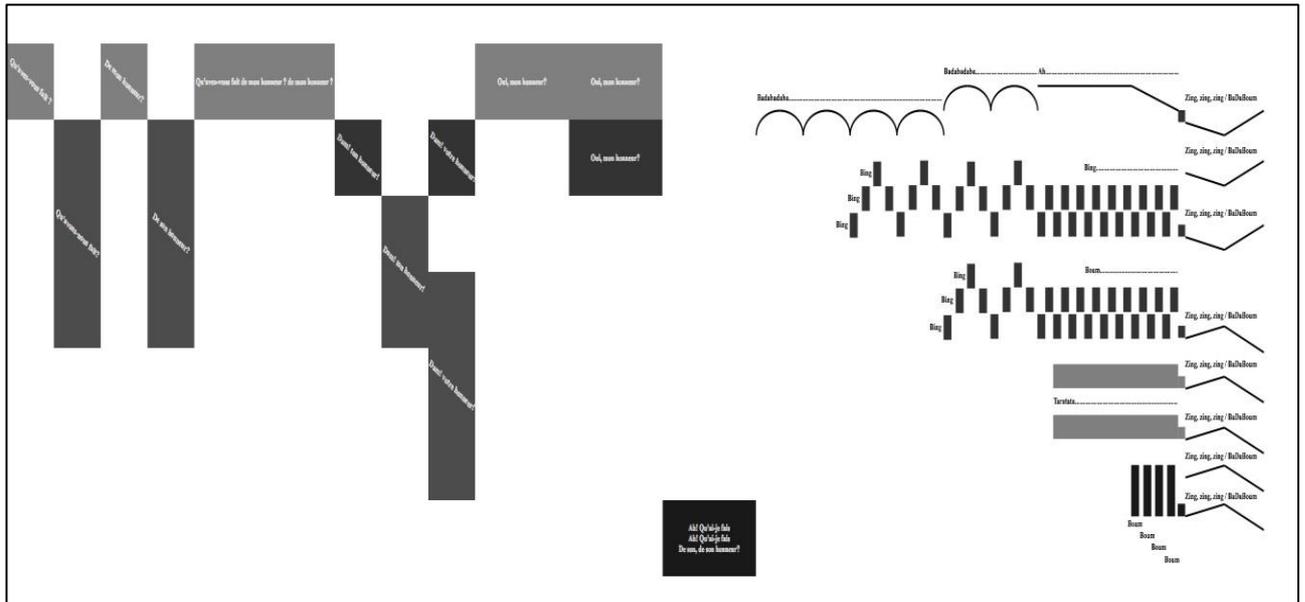


Fig.5 – Partitographie « Qu’avez-vous fait de mon honneur ?... », *La Belle Hélène*, J. Offenbach

Cette partitographie [Fig. 4] démontre parfaitement qu’« Offenbach a l’art de “faire un sort” à un mot choisi, détaché de la phrase »⁵⁰. À chaque répétition, l’allocution perd de son impact et ne devient que résonance, des solistes d’abord, du chœur ensuite. La symétrie avec laquelle la phrase est répartie au sein des pupitres renforce la dimension mécanique du processus, puisque les voix sont instrumentalisées. Cette situation musicale organise en effet une superposition d’onomatopées aux références musicales (*Ba-da-ba*, *Bing*, *Ta-ra-ta*...) qui tendent paradoxalement vers des sons apériodiques, dénaturant ainsi la phrase chantée initiale. Ce fragment présente également un autre type d’instrumentalisation de la voix, dans ce que Philippe Goninet appelle *chœurs instrumentaux*⁵¹, comme celui présent dans le *finale* du premier acte de *La Vie parisienne* :

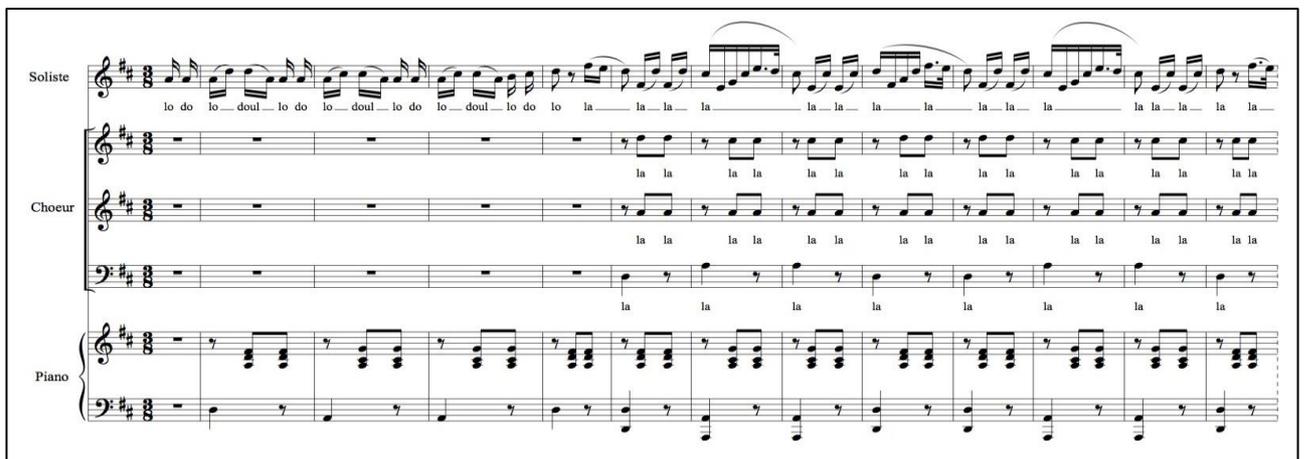


Fig.6 – « LodouloLalala », *La Vie parisienne*, J. Offenbach

L’interjection des « *La, la, la* » coïncident dans ce fragment [Fig. 5] avec la mise en place progressive d’une tyrolienne. La graine vocalique du soliste en est d’abord simplement ponctuée,

⁵⁰ D. Rissin, *op. cit.*, 1980, p. 296.

⁵¹ « Nous appelons “chœur instrumental” cette forme d’écriture propre à Offenbach qui consiste à donner au chœur une formule d’accompagnement de style instrumental à la manière d’une main gauche de piano. », P. Goninet, *op. cit.*, 1994b, p. 327. En ce sens, la [fig. 5] a été reproduite avec un arrangement de l’orchestre pour piano afin d’y repérer l’analogie avec le chœur.

jusqu'à ce que ces allocutions prolifèrent dans l'ensemble de sa ligne de chant pour devenir vocalise. Le chœur est en même temps réduit au rôle d'accompagnement, en marquant les temps de valse sur le même mode onomatopéique au travers une harmonie primaire oscillant uniquement entre tonique et dominante. Si on peut retrouver cette même pratique dans le chœur « Le menuet n'est vraiment si charmant... » d'*Orphée aux Enfers*, c'est encore une fois pour illustrer la dimension musicale. Ainsi, nous élargirons l'acception de Goninet, en passant de chœur instrumental à *instrumentalisation de la musique vocale*. Les voix sont finalement considérées comme des instruments – mais ne le sont-elles pas déjà ? leur portage sur un texte a tendance à nous le faire oublier.

L'exemple le plus abouti de cette structure tensive dans son aspect dynamique est sans doute le *finale* du premier acte de *La Belle Hélène*, où une même syntaxe est répétée dans le temps et égrainée dans l'espace. Si le motif rythmique en dactyle associé à la vélocité du chant sont particulièrement inadéquats pour la prononciation de l'assonance « Pars pour la Crète... »⁵², c'est que cette graine vocalique est avant tout pensée musicalement. L'ensemble de l'événement sonore s'assimile à une vaste parenthèse qui laisse les mots en périphérie⁵³. Cette parenthèse n'est d'ailleurs qu'un détail à l'échelle de l'œuvre, puisque l'œuvre même est construite d'après cette parenthèse : ainsi la retrouve-t-on disséminée çà et là dans les actes et dans leurs *finale* : « Ce finale n'apporte aucune nouveauté musicale [...]. Encore une fois, il nous faut regretter que les idées musicales de la *Belle Hélène*, bien qu'excellentes, aient été un peu trop répétées »⁵⁴. La redondance symétrique de cette idée musicale est-elle un véritable défaut, ou plutôt l'organisation préméditée de la progradation du son sur le verbe ? Ce traitement musical de la langue fait s'éloigner le mot du livret et l'insère pleinement dans la partition, en lui donnant un rôle semblable aux autres indications signalétiques qui la composent. Mais l'affaiblissement de cette primauté du texte est encore plus significatif lorsque ce dernier est réduit à sa facture la plus primitive. Ainsi pouvons-nous citer le « Sextuor de l'alphabet » (II, 4) :

Fig. 7 – « Abcdefghijk... », *Madame l'archiduc*, J. Offenbach

Ici, le mot n'est définitivement plus nécessaire pour mettre en musique un texte, car celui-ci peut tout à fait se contenter de la lettre, et bâtir son discours musical à partir de cet alphabet. Cela

⁵² Le [r] français mériterait à lui seul une étude musicologique.

⁵³ Notons que la progressive dégradation verbale s'achemine sur le jeu de mot « Gagne Ménélas le pays lointain où te mène, hélas, la voix du destin ». Au-delà de réactiver un court instant la sémantique du texte par une homophonie, relevons (en connaissance de la fiction du livret) la prémonition verbale sur la situation musicale.

⁵⁴ D. Rissin, *op. cit.*, 1980, p. 148.

demande finalement de redéfinir ce qu'est un texte : une combinaison de sons organisés – définition qui rappelle étrangement celle que l'on porte volontiers sur la musique depuis Varèse. Si les compositeurs inventent le musical par différentes combinaisons de notes, Offenbach réinvente la notion de musical en y intégrant la combinaison de lettres, comme c'est le cas du mot « THESAUROCHRYSONICOCCHRYSIDES » qui, dans *Le Docteur Ox* (III, 1), sert de prétexte pour élaborer un duo musical où les personnages se répartissent les lettres de l'allocution.

Les significations de la phrase, du mot, de la syllabe, de la lettre, se transfèrent dans une signification musicale, à la manière d'un mode de jeu instrumental. La voix se sert de ces indications comme des indices pour élaborer les sonorités à mettre en musique. Nous pourrions inférer que cela n'a rien de différent avec d'autres traditions opératiques où le texte constitue en tous cas l'interface de la production sonore ; seulement, là où le texte d'opéra est soit modèle *de* la musique, soit modelé *par* la musique, le texte d'Offenbach *est* musique. Notre paysage sonore contemporain, toujours plus riche d'inouï, nous sensibilise sur le fait que *tout est musique*⁵⁵. Le texte, aussi, est un bruit comme un autre, et se servir de ce *propre de l'homme* qu'est le langage n'est pas une condition suffisante pour émanciper le texte de sa condition sonore ; alors que le langage se pense en silence, la langue se parle à grands bruits, et même, quelquefois, se chante⁵⁶, car si la langue semble être un privilège de l'Humain, le son est peut-être un *privilège de notre planète*⁵⁷.

3. Le rire (ana)chronique : une mécanique transhistorique

À l'instar du langage, le rire est également pensé comme un privilège humain⁵⁸. Loin d'être abolis, langage, son et rire survivent à l'histoire des idées : ils sont transhistoriques. Mais avant de nous concentrer sur l'aspect anachronique du rire, il s'agit d'en comprendre la mécanique au regard de notre analyse. Le rire est, en effet, mécanique. Au-delà de la dimension machinique de sa propagation sonore qui convertit la sensation en onomatopée⁵⁹, Offenbach transforme l'opéra-comique en opéra du rire, voire du sourire⁶⁰ :

C'est une distinction [bergsonienne entre le "comique que le langage exprime et celui que le langage créé] qu'il nous faut établir entre le comique musico-verbal proprement dit (tributaire des significations), et les effets chers à Offenbach, où le mot (à plus forte raison la syllabe) est traité davantage pour sa sonorité que pour sa signification. [...] Ce rire, les enfants le connaissent bien, lorsqu'ils s'amuse à répéter indéfiniment un mot jusqu'à ce que son sens se perde et qu'il ne reste plus que la saveur de l'image acoustique [...]. Si Offenbach n'a pas été le premier ni le dernier compositeur à l'employer, il est certainement le seul à en avoir systématisé l'emploi, au point d'en faire un élément intégré à l'ensemble du style. Car ses facéties verbales [sont] loin d'être un accident dans son discours musical⁶¹.

⁵⁵ Cette philosophie cagienne est au fondement des récentes recherches sur la notion de paysage sonore, initiée notamment par Raymond Murray Schafer.

⁵⁶ Renouons alors avec le principe de ritournelle qui, selon Deleuze, est avant tout la marque primaire d'un acte territorial : « Le territoire est en fait, un acte qui affecte les milieux les rythmes [...]. », G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, p. 386.

⁵⁷ Propos empruntés à Jean Claude Risset, que nous avons recueillis lors d'une conférence à Aix-Marseille Université le 13 Avril 2015.

⁵⁸ Il n'y a qu'à se référer à Rabelais : « Mieux est de ris que de larmes écrire, Pour ce que rire est le propre de l'homme. », *Gargantua* (1534).

⁵⁹ « Si l'onomatopée du rire est toujours double ou triple (*Ha ! Ha !* ou *Ho ! Ho ! Ho !* etc.), c'est parce que le rire se traduit physiologiquement par une expulsion saccadée de l'air à travers l'appareil respiratoire-phonatoire. », D. Rissin, *op. cit.*, 1980, p. 117.

⁶⁰ La distinction est notamment opérée par C. Lorient (dir.), *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Symétrie, Paris, 2015.

⁶¹ D. Rissin, *op. cit.*, 1980, p. 297.

Se détachant de la pensée bergsonienne selon laquelle « Le comique est donc accidentel »⁶², Rissin développe un discours sur le rire musical. La mécanicité du procédé exclut tout accident, ou bien la systématisation de l'accident en crée la mécanique. Cette dialectique fait ainsi du rire « une articulation visiblement mécanique d'événements humains »⁶³. L'humanité du texte d'où proviennent les idées et les concepts sont mécanisés par les forces musicales d'où proviennent les sons et les affects ; c'est le chant/la voix qui en est l'interface :

The image shows a musical score for a scene from *Le Docteur Ox* by Jacques Offenbach. It consists of four staves: Soliste (Soloist), Sopranos, Ténors (Tenors), and Basses. The music is in 2/4 time and the key signature has two sharps (D major). The lyrics are: "p Ac-cou - rez vi - te les a - mou - reux - aux ker - mes-ses de Qui-quen - don-ne, on y chante on rit et l'on s'en don-ne et l'on s'a - muse à qui mieux mieux. f Ac-cou". The score illustrates the mechanical relationship between the music and the text, with the lyrics appearing below the notes.

Fig.8 – « Accourez vite les amoureux aux kermesses de Quiquendonne... », *Le Docteur Ox*, J. Offenbach

Ce seul fragment résume bien le dysfonctionnement mécanique de l'interface musique et texte, et nous pouvons aisément le comprendre comme « Une situation [qui] appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et [...] peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents »⁶⁴. Néanmoins l'étude bergsonienne du rire ne dévoile pas seulement que le rire est chronique, mais qu'il est anachronique. En effet, il active une tendance à revenir à un mode d'expression originel, primitif, dont la traduction en onomatopées se rapporte au monde prébabélien de l'enfance :

À mesure que nous avançons dans cette étude des procédés de comédie, nous comprenons mieux le rôle que jouent les réminiscences d'enfance. Cette réminiscence porte peut-être moins sur tel ou tel jeu spécial que sur le dispositif mécanique dont ce jeu est une application⁶⁵.

Aussi, les dispositifs qui construisent la situation musicale d'Offenbach y sont assimilables :

Passons alors au théâtre. C'est par celui de Guignol que nous devons commencer. Quand le commissaire s'aventure sur la scène, il reçoit aussitôt, comme de juste, un coup de bâton qui l'assomme. Il se redresse, un second coup l'aplatit. Nouvelle récidive, nouveau châtimeur. Sur le rythme uniforme du ressort qui se tend et se détend, le commissaire s'abat et se relève, tandis que le rire de l'auditoire est toujours grandissant. Imaginons maintenant un ressort plutôt moral, une idée qui s'exprime, qu'on réprime, et qui s'exprime encore, un flot de paroles qui s'élançe, qu'on arrête et qui repart toujours. Nous aurons de nouveau la vision d'une force qui s'obstine et d'un autre entêtement qui la combat. Mais cette vision aura perdu de sa matérialité⁶⁶.

Le rire est anachronique ou, plus exactement, permet l'anachronisme. Mais cet anachronisme peut être pensé à plus grande échelle. Il n'y a qu'à se référer aux différentes plaisanteries

⁶² H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Flammarion, Paris, 2013, p. 67.

⁶³ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁴ H. Bergson, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁶ H. Bergson, *op. cit.*, p. 103.

musicales⁶⁷ pour s'en convaincre : ce qui est d'abord considéré comme un jeu musical peut devenir ensuite une véritable technique de composition. C'est en ce sens que la musique de Jacques Offenbach peut se concevoir comme une musique bruitiste, mouvement esthétique et futuriste italien porté notamment par Luigi Russolo :

Cette évolution vers le son-bruit n'est possible qu'aujourd'hui. L'oreille d'un homme du dix-huitième siècle n'aurait jamais supporté l'intensité discordante de certains accords produits par nos orchestres [...]. Notre oreille, pourtant, bien loin de s'en contenter, réclame sans cesse de plus vastes sensations acoustiques [...]. La musique piétine dans ce petit cercle en s'efforçant vainement de créer une nouvelle variété de timbres. IL FAUT ROMPRE A TOUT PRIX CE CERCLE RESTREINT DE SONS PURS ET CONQUERIR LA VARIÉTÉ INFINIE DE SONS-BRUIITS⁶⁸.

Le souhait de Russolo dans ce manifeste semble décrire la mise en bruit des livrets d'Offenbach, lequel compose, nous l'avons vu, une véritable *poésie sonore*. Mais la position du compositeur s'illustre peut-être mieux si on la compare à celle des néoclassiques : ne se sert-il pas des modèles du passé pour irriguer les modèles futurs ? Ne le fait-il pas en maniant l'ironie ? N'est-il pas déçu par le progrès ?

Or, Offenbach est avant [les compositeurs de la première moitié du XX^e siècle] un grand déçu du romantisme à la lucidité stupéfiante pour son époque. De là sa modernité. Mais qui la lui reconnaît ? Il se dissimule trop bien derrière le ricanement [...]⁶⁹.

Néanmoins, la pratique du rapport texte/musique d'Offenbach ne tient pas seulement d'une révision, mais d'une véritable révolution. En cela, son attitude peut être assimilable à celle d'un Wagner, militant pour la musique de l'avenir. Si la comparaison Offenbach/Wagner n'est esthétiquement pas la plus évidente, elle se justifie musicalement, le naturalisé français ayant mis en scène son homologue allemand dans *Le Carnaval des revues* :

Ah ! Ah ! Me voilà, je suis le compositeur de l'avenir ! Et je vous écrase tous, vous le passé, vous la routine. Je suis toute une révolution. Plus de notes, plus d'harmonie, plus de diapason, plus de gammes, de bémols, de dièses, de bécarres, plus de *forte*, plus de *piano*... plus de musique alors...?Si! Mais une musique étrange, inouïe, indéfinissable, *undeskriptible*. J'en ai toujours sur moi. Vous êtes prêts ? [...] Écoutez si vous pouvez⁷⁰.

Il est intéressant de remarquer que le compositeur des *Contes d'Hoffmann* reproche à celui de *Tristan und Isolde* d'opérer une déliquescence de la matière musicale. Offenbach ne réserve-t-il pas au livret ce qu'il accuse chez Wagner ? En ce sens, cette vision progressiste de l'histoire doit absolument être relativisée, car l'interface musique/texte, en tant que (dé)gradation verbale et sonore par la mécanique du rire, est, nous l'avons dit, transhistorique ; c'est-à-dire qu'il peut également se concevoir à rebours, et leurs corrélations avec des pratiques qui nous sont plus contemporaines peuvent avoir des résonances antérieures. Le *finale* du premier acte d'*Orphée aux Enfers* offre, en cela, un parfait exemple :

⁶⁷ Ainsi pouvons-nous citer, pour l'exemple célèbre de la *Musikalischer Spaß* de Wolfgang Mozart, première œuvre polytonale avant Béla Bartók ou Igor Stravinsky.

⁶⁸ L. Russolo, *L'art des bruits* (1913), Allia, Paris, 2013, p. 13-14.

⁶⁹D. Rissin, *op. cit.*, p. 90.

⁷⁰ Jacques Offenbach, *Le Carnaval des revues*, Acte II, « Symphonie de l'avenir », 6^e tableau.

Il ap - pro - che! Il s'a - van - ce! le voi - là - oui, c'est bien lui, — hé - las! trop in - for - tu - né ma - ri.
 Il va - pren - dre sa dé - fen - se, et - je suis tout a - hu - ri, — à me don - ner beau - coup trop d'en - nui.
 C'est mal - gré moi que j'a - van - ce!
 Ce dam - né vieil - lard com - men - ce.

Fig. 9 – « Il s'approche, il s'avance... », *Orphée aux Enfers*, J. Offenbach

Cet ensemble est, sinon similaire, du moins semblable, à l'ensemble « Questo è un nodo avviluppato » extrait de *La Cenerentola* de Gioachino Rossini. Dans l'un comme dans l'autre, la scansion mécanique du texte par la musique lui fait perdre toute sa sémantique pour devenir un instrument percussif et rythmique. Si on assimile l'ensemble de stupéfaction rossinien à une « variation grandiose sur la lettre R. »⁷¹, ce procédé de variation va, chez Offenbach, transformer le texte en matériau éminemment musical. Nous avons donc affaire à une véritable sonate textuelle, entre points et contrepoints, où nous pouvons remarquer que certains phonèmes, à défaut d'être entendus en même temps, sont en micro-décalages, ou, pour utiliser un terme plus contemporain, en déphasage. En effet, les phonèmes s'éloignent et se rapprochent selon le déroulé musical. Toutefois, les silences entre les syllabes et la nudité de l'instrumentation derrière la graine vocalique produit un effet d'isolement des mots. En définitive, l'ensemble de ces éléments participe à produire l'effet d'une *horlogerie musicale*, ou, comme nous pourrions le dire pour la musique rossinienne, une *folie organisée*⁷². Notons, pour finir, que ces fragments offenbachien et rossinien ont été analysés en adoptant une posture structuraliste, animée par une vision de la musique ancienne sous un kaléidoscope contemporain. La récurrence des pratiques entre musique et texte constitue, en

⁷¹ R. Mancini, « La musique n'exprime qu'elle-même », in C. Dupeyron (dir.), *L'Avant-Scène opéra. Le Barbier de Séville, Rossini*, 37, Premières loges, Paris, 1981, p. 123.

⁷² Expression littéraire utilisée par Stendhal (*Vie de Rossini*, p. 105), que nous pouvons transposer musicologiquement. Il est intéressant de noter que c'est l'incompréhension de sa musique par les critiques qui a motivé Stendhal à défendre le blâme de la folie en en faisant un éloge. Ainsi, pouvons-nous retrouver chez Offenbach des critiques sur *La Belle Hélène* : « De pareilles folies échappent au compte rendu » (X. in *Le Ménestrel* 4, 25/12/1864, p. 28.), ou sur *La Vie parisienne* : « C'est la folie désordonnée, et parfois dépassant les bornes de la décence. C'est le bon sens et la raison foulés au pied, c'est l'absurdité réussie. C'est la vie parisienne... de la décadence » (É. Arago, in *La Chronique musicale*, 44, 16/11/1866.). Concernant *Le Docteur Ox*, la folie réside directement dans le drame, activée aux moments précis des dysfonctionnements du rapport entre musique et texte, ainsi que nous pouvons le relever, non pas dans l'opéra, mais directement dans la nouvelle de Jules Verne : « Quel esprit de vertige s'est emparé de ma paisible ville de Quiquendon ? Est-ce que nous allons devenir fous et faudra-t-il faire de la cité un vaste hôpital ? Car enfin hier, nous étions tous là, notables, conseillers, juges, avocats, médecins, académiciens, et tous, si mes souvenirs sont fidèles, tous nous avons subi cet accès de folie furieuse ! Mais qu'y avait-il donc dans cette musique infernale ? C'est inexplicable ! », J. Verne, *Une fantaisie du docteur Ox* (1872), Gallimard jeunesse, Paris, 2004, p. 67. Il serait bon d'envisager une corrélation entre la perte de signifiante du texte et la folie organisée par la musique.

somme, une façon de questionner la notion de progrès scientifique, au moins en ce qui concerne l'invention musicale.

Nous avons ainsi constaté avec Rossini, d'une part les manifestations de cette nouvelle parenthèse dans le rapport entre musique et texte, comparable à celle d'Offenbach. Mais c'est en définitive, et d'autre part, cette parenthèse historique qu'à défaut de refermer, nous avons ouverte sur des interactions entre langages et arts anachroniques. Nous voulions, par cela, engager notre réflexion sur un terrain plus théorique : dans quelles mesures la sémiotique, par son approche analytique, peut faire surgir des marqueurs transhistoriques qui témoignent de pratiques récurrentes entre musique et texte ? Mais le véritable souhait de cette étude fut, en définitive, le suivant : Offenbach était lui aussi un prétexte pour dresser un état des lieux des pratiques entre musique et texte dans la transhistoire de la musique vocale européenne.

Bibliographie

- Alexandre, I., « C'est moi, c'est la Folie (J.-Ph. Rameau) » in Pazdro, M. (dir.), *L'Avant-Scène opéra. Platée, Rameau*, 189, Premières Loges, Paris 1999, p. 50-55.
- Bergson, H., *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Flammarion, Paris 2013.
- Brudo, A., *Le langage en représentation. Essai sur le théâtre de Balzac*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2004.
- Colas, D., « Commentaire littéraire et musical », Pazdro, M. (dir.), *L'Avant-Scène Opéra. L'Italiana in Algeri, Rossini*, 157, Premières loges, Paris, 1994, p. 11-97.
- Dahlhaus, C. « Dramaturgie de l'opéra italien », in Bianconi, L., Pestelli, G. (dir.), *Histoire de l'opéra Italien. Théories et techniques, images et fantasmes*, vol. 6(1987), Mardaga, Bruxelles, 1995, p. 93-188.
- Decroisette, F., « Le libretto, entre littérature et musique » in Decroisette, F. (dir.), *Le Livret d'opéra, œuvre littéraire ?*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2010, p. 7-28.
- Doussot, J.-E., *Vocabulaire de la musique vocale*, Minerve, Paris 2012.
- Favrot, M., « Le passage du parlé au chanté dans *La Belle Hélène* d'Offenbach », in *Musique et littérature. Rencontres Sainte Cécile*, Locatelli, A. (dir.), Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2011, p. 191-200.
- Fontanille, J., *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2003.
- Fontanille, J., *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- Gersdorff, N., Dejardin, S., Deggouj, N., « Neurophysiologie de l'audition » in Rondal, J.A., Seron, X. (dir.), *Troubles du langage. Bases théoriques, diagnostic et rééducation*, Mardaga, Bruxelles, 2000, p. 57-82.
- Goninet, P., (éd.), *Jacques Offenbach. Lettres à Henri Meilhac et Ludovic Halévy*, Séguier, Paris, 1994a.
- Goninet, P., *La collaboration Meilhac – Halévy – Offenbach*, vol. 1, Thèse de doctorat, Tours, Université François Rabelais, 1994b.
- Lemaître, J., *Impressions du Théâtre*, tome iv, Paris, Oudin et Cie Éditeurs, 1890.
- Loriot, C. (dir.), *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux xviii^e et xix^e siècles*, Symétrie, Paris, 2015.
- Mancini, R., « La musique n'exprime qu'elle-même », in Dupeyron, C. (dir.), *L'Avant-Scène opéra. Le Barbier de Séville, Rossini*, 37, Premières loges, Paris, 1981.
- Marti, J.-C., « Commentaire musical et littéraire » in Pazdro, M., (dir.), *L'Avant-scène opéra. La Vie parisienne, Offenbach*, 206, Premières loges, Paris, 2002, p. 9-74.
- Morin, E., *Introduction à la pensée complexe* (1990), Paris, Seuil, 2005.
- Ponte, L. (da), *Mémoires de Lorenzo da Ponte, librettiste de Mozart* (1829), Mercure de France, Paris, 1988.
- Pourvoyeur, R., « Offenbach et l'Antiquité », in Pazdro, M. (dir.), *L'Avant-Scène opéra. La Belle Hélène, Offenbach*, 125, Premières loges, Paris, 2003, p. 4-10.
- Rissin, D., *Offenbach ou le rire en musique*, Fayard, Paris, 1980.
- Rissin, D., « Commentaire musical et littéraire », in Pazdro, M. (dir.), *L'Avant-Scène opéra. La Belle Hélène, Offenbach*, 125, Premières loges, Paris, 2003, p. 25-83.
- Rousseau, J.-J., « Lettre sur la musique française » (1753), in C. Kintzler (éd.), *Jean-Jacques Rousseau, Écrits sur la musique*, Stock, Paris, 1979, p. 253-323.
- Russolo, L., *L'art des bruits* (1913), Allia, Paris, 2013.
- Verdeau-Paillès, J., Laxenaire, M., Stoecklin H., *La folie à l'opéra*, Buchet/Chastel, Paris, 2005.
- Verne, J., *Une fantaisie du docteur Ox* (1872), Gallimard jeunesse, Paris, 2004.
- Verschaeve, M., *Traité de chant et de mise en scène Baroques* (1997), ZurfluH, Paris, 1997.
- Yon, J.-C., *Jacques Offenbach*, Gallimard, Paris, 2000.

Zilberberg, C., *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2006.