

Monstres et monstruosité à l'opéra-comique pendant la Révolution

À la fin de l'Ancien Régime, le goût pour la féerie introduit à l'opéra-comique des personnages monstrueux (*Azor*, dans *Zémire et Azor* et Raoul, dans *Raoul Barbe-Bleue* de Grétry par exemple). D'abord issu de l'univers du conte, ce type de personnages prend une importance dramaturgique inédite dans les premières années de la décennie révolutionnaire. En effet, alors que l'Académie royale de musique entre en sommeil en ne créant que des œuvres de circonstance entre 1790 et 1799, l'innovation musicale se déplace dans les théâtres d'opéra-comique (les théâtres Favart et Feydeau) qui créent des œuvres hybrides à mi-chemin entre opéra et opéra-comique. Ces opéras-comiques, d'une éloquence musicale inédite, vont développer les caractères du monstre tant d'un point de vue dramaturgique que musical. Afin de bien comprendre les enjeux et les différences profondes de la monstruosité à l'opéra-comique dans les quelques années qui séparent la fin de l'Ancien Régime et la décennie révolutionnaire, il est indispensable de s'intéresser à ce que le public peut voir comme personnages ou éléments de monstruosité avant 1789. La confrontation des univers monstrueux de l'Ancien Régime et de la Révolution permettra ainsi d'obtenir un effet de contraste permettant de saisir avec une plus grande acuité l'évolution de la dramaturgie entre 1789 et 1799 tout en déterminant les différents aspects – tant dramaturgiques que musicaux – de la monstruosité pendant la Révolution.

La monstruosité à la fin de l'Ancien Régime : l'exemple de *Zémire et Azor*

Bien que l'œuvre ait déjà été largement analysée¹, on ne peut parler de figure monstrueuse dans l'opéra-comique à la fin du XVIII^e siècle sans évoquer *Zémire et Azor* qui est une des dernières œuvres où apparaît une

¹ Voir par exemple l'article de Patrick Taïeb et Judith Leblanc, « Merveilleux et réalisme dans *Zémire et Azor* : un échange entre Diderot et Grétry », *Dix-huitième siècle*, vol. 1, n° 43 (2011), p. 185-201 ou l'ouvrage de David Charlton, *Grétry and the growth of Opera-Comique*, Cambridge : Cambridge University, 1986.

forme de monstruosité avant la Révolution. Cette Comédie-Ballet-Féerie en vers, en quatre actes, mêlée de chants de Marmontel et Grétry est créée à Fontainebleau le 9 novembre 1771 et s'inspire du conte de *La Belle et la bête* de Madame de Beaumont, ainsi que de la pièce *Amour pour Amour* de Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée². On y découvre comment, après avoir sauvé Sander et son valet Ali, un être effrayant nommé Azor exige en dédommagement du service rendu l'amour d'une des trois filles du vieil homme : Zémire, Fatmé et Lisbé. La première se sacrifie pour son père et se laisse peu à peu toucher par la bonté d'Azor.

Dans cette œuvre, où se mêlent éléments magiques et surnaturels, la monstruosité repose avant tout sur l'aspect physique d'Azor qui doit apparaître « sous une forme effrayante³ ». D'ailleurs, inquiet pour son costume (et sa réputation de beau garçon), Clairval eut quelques réticences à jouer le rôle. Marmontel nous invite à une forme de tératologie du costume de monstre en racontant dans ses *Mémoires* à ce sujet :

Je lui en demandai la raison. « Comment voulez-vous, me dit-il, que je rende intéressant un rôle où je serai hideux ? – Hideux ! lui dis-je, vous ne le serez point. Vous serez effrayant au premier coup d'œil, mais, dans votre laideur, vous aurez de la noblesse, et même de la grâce. »⁴

Il faut dire que, contre les recommandations du librettiste, le tailleur de l'opéra-comique avait préparé pour Clairval un costume de bête particulièrement repoussant. Marmontel le décrit en ces termes : « un pantalon tout semblable à la peau d'un singe, avec une longue queue rase, un dos pelé, d'énormes griffes aux quatre pattes, deux longues cornes au capuchon, et le masque le plus difforme avec des dents de sanglier⁵ ». Ce costume déplaisait fortement à Marmontel et allant à l'encontre de ses idées dramaturgiques, il commande pour le lendemain « un pantalon tigré, la chaussure et les gants de même, un doliman de satin pourpre, une crinière noire ondulée et pittoresquement éparse, un masque effrayant, mais point difforme, ni ressemblant à un museau ». Puis, il raconte l'essayage :

Le lendemain matin, je fis essayer à Clairval ce vêtement ; et, en se regardant au miroir, il le trouva imposant et noble. À présent, mon ami, lui dis-je, votre succès dépend de la manière dont vous entrez sur le théâtre. Si l'on vous voit confus, timide, embarrassé, nous sommes

² Maxime Margollé, « Le surnaturel à l'Opéra-Comique à la fin du XVIII^e siècle : les exemples de *Zémire et Azor* et *Léon, ou le Château de Monténéro* », dans Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), *L'Orecchio e l'occhio : lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Rome : Artemide, 2019, p. 19-31.

³ Jean-François Marmontel, *Zémire et Azor*, Paris : Vente, 1773, p. 9.

⁴ Jean-François Marmontel, *Mémoires*, Paris : Mercure de France, 1999, p. 311.

⁵ *Ibid.*, p. 311.

perdus ; mais, si vous vous montrez fièrement, avec assurance, en vous dessinant bien, vous en imposerez ; et, ce moment passé, je vous réponds du reste. [...] Clairval joua son rôle comme je voulais. Son entrée fière et hardie ne fit que l'impression d'étonnement qu'elle devait faire ; et dès lors, je fus rassuré. J'étais dans un coin de l'orchestre, et j'avais, derrière moi, un banc de dames de la cour. Lorsque Azor, à genoux aux pieds de Zémire, lui chanta : « Du moment qu'on aime / L'on devient si doux ! / Et je suis moi-même / Plus tremblant que vous » ; j'entendis ces dames qui disaient entre elles : « il n'est déjà plus laid » ; et l'instant d'après : « il est beau »⁶.

Au travers de la réaction de ces spectatrices, on voit que ce n'est finalement pas tant la partie visible de l'œuvre qui crée la monstruosité, mais le contraste entre le monstre hideux qui est vu et la douceur de la voix qui est entendue. La dimension auditive semble donc prendre le pas sur le visuel puisqu'Azor devient beau, pour ne pas dire humain, grâce au charme de son chant⁷. Par ailleurs, le choix de Clairval pour interpréter ce rôle renforce l'illusion de la monstruosité d'Azor. L'acteur – enfant chéri des dames – parvient à faire oublier sa beauté au profit de l'œuvre pour mieux la révéler dans les scènes finales. Ce parallèle entre le rôle et l'interprète crée pour le spectateur contemporain un lien dramaturgique inconscient supplémentaire et a probablement contribué au succès rencontré par Clairval dans cette œuvre.

Au-delà de la conception du costume, la monstruosité d'Azor semble très relative dès la scène de la confrontation avec Zémire. Si la jeune femme est effectivement effrayée par l'apparence de son hôte au premier abord, elle est vite rassurée par le son de sa voix qui traduit sa vraie nature :

Zémire

O ciel ! [...]

Azor

De ma laideur effet inévitable

Zémire ! ah ! revenez de ce mortel effroi.

Zémire

Tous mes sens sont glacés, à peine je respire.

Azor

Et quelle frayeur vous inspire

Le déplorable Azor, tremblant à vos genoux ? [...]

Zémire (à part)

⁶ *Ibid.*, p. 311-312.

⁷ Maxime Margollé, « Le surnaturel à l'Opéra-Comique », art. cit., p. 24.

Comme il a l'air craintif ! quelle voix douce et tendre⁸.

Enfin, comme l'indique Marmontel dans ses *Mémoires*, Azor parvient à charmer la jeune fille grâce à son air « Du moment qu'on aime », après que la jeune femme lui a demandé s'il n'allait pas la dévorer :

Zémire

Je ne puis revenir de mon étonnement.
Quelle figure horrible ! et quel charmant langage !
Non, cette voix-là sûrement
N'annonce pas un cœur sauvage ;
Et sa laideur sans doute est un enchantement⁹.

Il faut dire que dans son air, Azor n'a rien de monstrueux. Le tempo lent, l'orchestration éthérée, composée des cordes avec sourdine, d'un basson et des flûtes traversières, ainsi que la thématique amoureuse ont tout pour rassurer. Ce « monstre » ne chante-t-il pas « Du moment qu'on aime / On devient si doux / et je suis moi-même / plus tremblant que vous¹⁰ » ? La monstruosité d'Azor, dont l'origine enchantée est rapidement percée par Zémire, n'est donc là que pour mieux séduire la jeune femme, qui ne met pas longtemps à comprendre la véritable nature de son hôte et qui, autorisée à revenir auprès des siens par Azor, s'emploiera à les convaincre de sa bonté. Dès lors, le monstre apparaît donc davantage comme une victime innocente d'un maléfice et sa prétendue prisonnière ne retrouve sa liberté que pour revenir au plus vite s'enchaîner à son ancien geôlier.

Ainsi, la monstruosité à la fin de l'Ancien Régime ne se définit pas tant par l'aspect fantastique de l'incarnation monstrueuse que par sa laideur effrayante. Néanmoins, malgré cela, les airs d'Azor et ses vertus morales parviennent à persuader la jeune femme que le monstre est en réalité un humain malheureux qui a été cible d'un sort. La monstruosité est le produit d'un élément surnaturel dont le charme n'est rompu que par la déclaration d'amour de la jeune captive pour son prétendu oppresseur. À la veille de la Révolution, le monstre est donc une victime dont le sort dépend de la volonté de sa prisonnière. Par ailleurs, le choix de la tessiture fait par Grétry apporte également un éclairage important dans la définition de la monstruosité quelques années avant la prise de la Bastille. Si, pour le personnage d'Azor, on s'attendrait davantage à une tessiture de basse, sombre et inquiétante, dont le grondement grave suffirait à faire trembler les spectateurs et à traduire musicalement la monstruosité supposée du

⁸ Jean-François Marmontel, *Zémire et Azor*, *op. cit.*, p. 30.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

personnage, le compositeur choisit de confier le rôle du monstre à Clairval, ténor léger, en parfaite inadéquation avec le caractère terrifiant initialement attaché à Azor. Ici la monstruosité n'apparaît que pour mieux mettre en valeur la sensibilité qui se dévoile par contraste. Ainsi, Azor, monstre malgré lui, après s'être montré bien plus doux et généreux que ne le laissait supposer son physique chante : « Ah ! quel tourment d'être sensible !¹¹ ».

En conséquence, à la fin de l'Ancien Régime, la monstruosité qui est avant tout physique, est toutefois compensée, pour ne pas dire mise de côté, au profit des valeurs morales, nobles et même musicales qui transcendent l'aspect physique des héros. Nous allons voir qu'il en est totalement autrement durant la Révolution.

La monstruosité à l'opéra-comique pendant la Révolution et « l'opéra-comique à délivrance »

À la veille de la Révolution apparaît un nouveau genre d'opéras-comiques que David Charlton appelle « *rescue opera*¹² », terme que l'on traduit généralement par opéra-comique à sauvetage ou à délivrance. Ces ouvrages, composés par une « nouvelle génération¹³ » de compositeurs (Méhul, Berton, Cherubini, Lesueur, Steibelt...) assombrissent considérablement le répertoire de ces théâtres dominé jusqu'alors par des œuvres légères. Dès lors apparaît le caractère du tyran monstrueux, personnage clé des « opéras-comiques à sauvetage », dont la vogue prend de l'ampleur dans les premières années de la Révolution (1790-1794). Selon David Charlton, on peut distinguer trois types d'opéras à sauvetage : l'opéra « tyrannique », caractérisé, comme son nom l'indique, par la présence d'un tyran aux basses intentions, l'opéra « humaniste », qui met en scène des personnages souvent enfermés pour des raisons politiques, familiales ou idéologiques et l'opéra « naturel » ou à « catastrophe naturelle », qui se déroule dans un milieu exotique, où la nature joue un rôle important de fond scénique et d'élément déclencheur du drame.

Si on ne retrouve pas d'éléments liés à la monstruosité dans cette dernière catégorie d'œuvres puisqu'elle est, dans l'opéra-comique à délivrance, avant tout liée à un personnage bien identifié, les deux premières mettent en scène des monstres différents dont les

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹² David Charlton, « One Redefinition of "Rescue opera" », dans Malcolm Boyd (dir.), *Music and the French Revolution*, Cambridge : Cambridge University Press, 1992, p. 169-186.

¹³ Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Paris : Flammarion, 1986, p. 92.

caractéristiques dramaturgiques et musicales n'ont, à ce jour, jamais fait l'objet d'aucune étude. Celles-ci permettent pourtant d'avoir une vision plus claire de certains des plus grands succès de la période révolutionnaire, d'observer les différents glissements de la monstrosité entre la fin de l'Ancien Régime et la décennie révolutionnaire et d'analyser à partir des livrets, des partitions et des comptes rendus de presse l'évolution du goût musical à la fin du XVIII^e siècle.

L'opéra-comique tyrannique : l'exemple de *Lodoïska* de Cherubini

Analyser la monstrosité dans chacun des opéras-comiques identifiés comme œuvres à sauvetage n'aurait pas beaucoup de sens et dépasserait très largement le cadre de cet article. Nous réduisons donc notre étude aux personnages monstrueux des œuvres les plus emblématiques de chaque type d'opéras-comiques à sauvetage en prenant tout d'abord comme exemple le personnage de Dourlinski dans la *Lodoïska* de Cherubini créée le 18 juillet 1791, parangon de l'opéra-comique « tyrannique ». Cette œuvre, tirée du *Roman de Faublas* de Louvet de Couvray, raconte comment un jeune prince nommé Floreski, aidé de son valet Vabel, pénètre dans le château du terrible Dourlinski pour délivrer la belle Lodoïska qu'il veut forcer à l'épouser.

Le personnage monstrueux qui, pendant la Révolution, est invariablement d'une classe sociale élevée, n'apparaît ici qu'au deuxième acte après un air introspectif de Lodoïska. Dourlinski vient supplier la jeune femme de l'épouser ce qui sera pour elle le prix de sa liberté. À ce dialogue succède un duo entre les deux personnages (« À ces traits, je reconnais ta rage »), dont le caractère emporté contraste nettement avec la rêverie précédente. Les cordes y jouent un *perpetuum mobile* qui symbolise la détermination des deux personnages à résister l'un à l'autre. La présence des rythmes pointés et l'utilisation répétitive de l'intervalle de quarte montrent l'engagement de Lodoïska et de Dourlinski dans ce duo de fureur. Ici, Cherubini donne un rôle actif à l'orchestre qui participe au drame par la taille de son effectif et l'écriture nerveuse, tandis que l'opposition des protagonistes est également représentée musicalement par l'opposition des lignes chromatiques descendantes de Lodoïska avec les lignes ascendantes de Dourlinski. Soulignons également que le caractère monstrueux de ce personnage est peint vocalement par l'utilisation régulière de l'intervalle de triton et par sa tessiture de basse.

Tous ces éléments dramaturgiques ou musicaux qui s'opposent à la vision sentimentale du monstre dans *Zémire et Azor* amènent le héros à

qualifier Dourlinski de « monstre¹⁴ ! » peu de temps après. Mais ce monstre est très différent d'Azor. Ici la monstruosité apparaît dans tout ce qu'elle a de plus brutal. Plus que le costume d'Azor, Dourlinski est un monstre animal, dominé par des sentiments primaires. En effet, si comme pour *Zémire et Azor*, l'amour est bien le prétexte à l'enfermement de l'héroïne, il est ici contraint de manière violente. Alors qu'Azor traite Zémire avec égards et l'autorise à voir sa famille au travers d'un tableau magique et même à retourner auprès d'eux, Dourlinski enferme Lodoïska en haut d'une tour de son château et va jusqu'à la priver de sa dame de compagnie : « Vous avez bien toute la faiblesse des tyrans ; vous redoutez jusqu'à la présence d'un témoin impuissant¹⁵ » lance Lodoïska après le duo. Par ailleurs, il plane rapidement sur cet isolement social le spectre du viol que Lysinka semble évoquer dans le septuor du troisième acte : « Qui, moi ? Que je vous abandonne / À la rigueur de ce pervers ! ». Bien loin de la sensibilité d'Azor, le monstre jouit ici de la domination. Ce caractère est d'ailleurs commun à d'autres monstres du début de la décennie Révolutionnaire. Citons parmi d'autres Coradin, tyran d'*Euphrosine et Coradin, ou le Tyran corrigé* d'Hoffmann et Méhul¹⁶, ou Boleslas, dans de *Lodoïska, ou les Tartares* de Dejaure et Kreutzer.

L'opéra-comique humaniste : l'exemple de *Camille, ou le Souterrain de Dalayrac*

Si le monstre est une figure centrale de l'opéra-comique tyrannique, il en est de même pour l'opéra humaniste que nous analyserons au travers de l'exemple de *Camille ou le souterrain* de Marsollier et Dalayrac qui à la monstruosité sociale de *Lodoïska* oppose la monstruosité psychologique. Cette « comédie en trois actes, en prose, mêlée de chants¹⁷ » raconte comment Camille a été sauvée d'une attaque de brigands par Lorédan, un chevalier un peu libertin qui est tombé amoureux d'elle. Alberti, son époux, jaloux de cette intervention, tient enfermée Camille qui refuse de donner le nom de son sauveur et lui refuse la présence de son fils, Adolphe. Il exerce une dernière pression psychologique en acceptant de lui rendre son enfant à la condition qu'elle

¹⁴ Claude-François Fillette-Loroux, *Lodoïska*, Paris : Vente, 1791, p. 55.

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ Maxime Margollé, « *Euphrosine et Coradin, ou le Tyran corrigé* de Méhul (1790) : “une révolution dans la musique française” », dans Alexandre Dratwicki et Étienne Jardin (dir.), *Le Fer et les Fleurs : Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817)*, Paris : Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2017, p. 411-434.

¹⁷ Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, *Camille, ou le Souterrain*, Paris : Brunet, 1791.

lui donne le nom de l'homme qui s'est épris d'elle, quand les forces de l'ordre conduites par Lorédan retrouvent la trace de Camille et la délivrent avec l'aide des gens du château.

Le caractère monstrueux d'Alberti est intimement lié aux éléments d'horreur que l'on retrouve tout au long de l'œuvre : revenants, obscurité parfois totale, séquestration, symptômes de mort par inanition et manque d'air. À cela s'ajoute des nouveautés dans la scénographie d'un opéra-comique, telles que des chutes de pierres et écroulement d'un soupirail (finale de l'acte III) qui accentuent la tension dramatique. Le surnaturel et les éléments spectaculaires présents dans les œuvres féériques de l'Ancien Régime sont ici détournés au profit de l'horreur, de la peur et de la caractérisation de personnages monstrueux. Une fois encore, l'enfermement physique imposé par un personnage autoritaire est au cœur de l'intrigue. Au-delà de la simple séquestration, Alberti torture sa femme psychologiquement en lui rappelant dans un premier temps la promotion sociale qu'elle a acquise par le mariage et dont il l'accuse de ne pas être digne dans la scène 2 du deuxième acte :

Alberti

Souviens-toi de l'état obscur dont mes bontés t'ont tirée [...].

Camille

Je les justifie par la noblesse de mes sentiments¹⁸.

Alberti n'hésite pas à jouer de tyrannie en assumant le meurtre à venir :

Camille

Depuis un an descendue vivante dans le tombeau... séparée de tout l'univers, je n'ai pas même entendu prononcer le nom d'un objet bien cher à mon cœur... Alberti, daigne me parler de lui ; par pitié parle-moi de mon fils.

Alberti

Il te pleure, la nouvelle de ta mort répandue par mon ordre au moment où enfermée dans ce lieu¹⁹...

Après avoir accepté de rendre son fils à sa mère, Alberti les laisse mourir ensemble à petit feu :

Adolpho

Je ne sais ce que j'ai... une faiblesse... un froid ! [...]

Camille

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

Tu palis mon fils [...] Il s'évanouit que faire²⁰ !

On peut ici parler de sadisme dans sa définition la plus courante qui est le plaisir pris à faire souffrir, la jouissance tirée du malheur des autres, puisque *Justine ou les malheurs de la vertu* du marquis de Sade sort alors en librairie la même année.

Tout comme Dourlinski, Alberti apparaît tardivement dans l'œuvre. Cette attente a permis à ses domestiques de faire différents portraits peu flatteurs. Son aspect inspire peu confiance : il est vêtu d'un « frac, les cheveux en désordre, l'air troublé, un chapeau qui est rabattu et lui cache le visage²¹ ». Ces habits, dissimulant ses traits et son corps, laissent planer le doute sur son physique, tandis que l'accompagnement musical de cette entrée souligne le caractère autoritaire du maître des lieux à la scène 7 de l'acte I. Il s'agit d'une pantomime de quarante-sept mesures, commençant en *mi* bémol majeur et d'un tempo « Andante un peu Lent et Noblement²² ». Le caractère martial d'Alberti est appuyé par les roulements de timbales, alors que les trompettes et les cors en sourdine jouent un bref appel modulant en *sol* mineur. Prisonnier de son mutisme, le tyran donne des ordres par signes. La musique est ici le seul élément dramatique de la scène, soulignant l'absence de chant. Alors que jusqu'à présent la musique ne doit que seconder le texte, la partition de Dalayrac devient l'élément central du drame éclipsant le texte du librettiste. Le plan tonal de ces quarante-sept mesures (*mi* bémol majeur, *do* mineur, *si* bémol mineur – ton de la dominante minorisé –, puis retour en *mi* bémol majeur), ainsi que l'orchestre nourri et les nombreux emprunts, décrivent les tourments du maître des lieux, pris entre la colère due à sa jalousie et son amour pour sa femme.

La source première de la monstruosité d'Alberti est finalement la jalousie. Cette thématique se retrouve régulièrement comme origine de la monstruosité durant la Révolution : citons la Comtesse amoureuse de Coradin dans *Euphrosine*, Médée dans la *Médée* de Cherubini et Jules dans *Mélidor et Phrosine* de Méhul. Le caractère incestueux de ce dernier personnage offre un bel exemple de monstruosité familiale.

La musique comme objet de monstruosité : l'exemple du *Délire* de Berton

Ce développement de la monstruosité dramaturgique déjà largement liée à la musique pendant la Révolution suscite des réactions

²⁰ *Ibid.*, p. 56.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 17.

dans la presse contemporaine. On lit ainsi dans le *Courrier des spectacles* du 15 mars 1800 : « Je ne dirai rien du *Délire*, horreur dégoûtante et monstrueuse, dont le succès est si digne du goût et des mœurs du jour²³ ». Dans cette « comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes », de Révéroni Saint-Cyr et Berton créée au Théâtre Favart le 7 décembre 1799, la monstruosité n'est en fait pas tant sur scène que dans la fosse d'orchestre.

L'œuvre raconte comment, entraîné par son ami Tillemont, le jeune Murville a perdu sa fortune aux jeux. Ne supportant pas cet écart de conduite, sa femme s'est jetée à l'eau et a disparu dans les flots. Hanté par ce suicide, Murville sombre dans la folie et revient chaque jour sur le lieu de la mort de sa femme dans l'espoir de la revoir vivante. Si l'argument n'a rien de monstrueux et que la ressemblance avec *Nina, ou la Folle par amour* de Marsollier et Dalayrac, l'un des plus grands succès de l'opéra-comique de la fin de l'Ancien Régime, est régulièrement soulignée par les commentateurs²⁴, les originalités musicales et les expériences harmoniques du compositeur sont, elles, au cœur des critiques. En conséquence, c'est avant tout dans la musique qu'il faut aller chercher la « monstruosité » évoquée par le commentateur du *Courrier des spectacles*.

Alors que l'opéra-comique de Dalayrac peignait musicalement la folie de l'héroïne de manière plutôt sage, l'influence des expérimentations rencontrées dans les œuvres de circonstance se fait clairement sentir dans la caractérisation de l'aliénation de Murville dans *Le Délire*. Cela apparaît en particulier dans l'« introduction²⁵ » et la première apparition de Murville, à la scène²⁶. D'un tempo *lento* et en *do* majeur, l'introduction débute par l'enchaînement d'un accord de tonique joué *fortissimo* à un accord de dominante *pianissimo* liés par un chromatisme qui brise le sens tonal de ce début d'œuvre. Un roulement de timbales voilées succède à ces accords, conférant un aspect étrange et inquiétant à l'introduction. Après la répétition de ces premières mesures, une ligne chromatique jouée aux basses et soutenue uniquement par un roulement de timbales et des tremolos d'alto nous conduisent à un *Andante*. Une mélodie naïve accompagnée par les basses en pizzicati est alors jouée aux flûtes à la

²³ *Le Courrier des Spectacles, journal des théâtres*, 24 Ventôse an VIII (15 mars 1800), n° 1106, p. 3.

²⁴ On lit par exemple dans *Le Courrier des spectacles* du 22 frimaire an VIII (13 décembre 1799) : « Si quelqu'un peut rivaliser de célébrité avec la c[itoyenne] Dugazon dans des rôles qui ont une sorte d'analogie, c'est le cit. Gavaudan jouant celui de Murville, que l'on peut considérer comme le pendant de Nina. »

²⁵ Henri-Montan Berton, *Le Délire*, Paris : Des Lauriers, s. d., p. 1.

²⁶ Pour une analyse complète de l'œuvre, voir Patrick Taïeb, « De la composition du *Délire* (1799) au pamphlet anti-dilettantes (1821), une étude des conceptions esthétiques de H.-M. Berton », *Revue de musicologie*, vol. 78, n° 1 (1992), p. 67-107.

tierce, avant que les accords introductifs ne soient repris. À ce mouvement s'enchaîne un *Allegro assai* en *sol* mineur, dont le lyrisme débridé contraste très nettement avec la première partie de l'introduction. La répétition, l'hésitation tonale, l'omniprésence du chromatisme, le fort contraste des mouvements et le jeu sur les timbres anticipent la peinture de l'esprit malade de Murville qui est ensuite développée dans la scène 8. Celle-ci s'ouvre par un monologue du héros accompagné par « une musique sombre, croissante, et terminée par une explosion déchirante²⁷ ». D'abord incohérent, le discours du héros qui précède l'air se focalise rapidement sur la disparition de sa femme :

N'ai-je pas entendu la voix d'un joueur ?... là ! là ! viendront-ils me chercher jusqu'ici ?... que veulent-ils ? m'enlever ?... le seul... bien... qui me reste ! ce billet de Clarice, écouter... [...]. Il est acquitté ! que voulez-vous encore ?... de l'or ?... à moi ? plus !... des larmes ?... (il sanglote) oh ! beaucoup ! prenez... soyez contents je vous payerai toute ma vie²⁸ !

Les accords de l'ouverture, transposés en *ré* bémol majeur, coupent la rêverie de Murville et accompagnent un mélodrame où la voix de ténor du chanteur, quasiment parlée, est employée dans l'extrême grave de sa tessiture. Ce récitatif, qui est dominé une fois de plus par les chromatismes, renforce le caractère étrange et inquiétant déjà rencontré dans l'ouverture. Il est interrompu par un unisson d'un effet dramatique sur *si*, joué *fortissimo*. Le timbre de l'orchestre est modifié par la mobilisation d'un important pupitre de cuivres composé de trompettes, cors et trombones. L'emploi de ce dernier instrument, rare à l'opéra-comique avant la Révolution²⁹, accentue l'aspect terrifiant de l'air. Puis Murville sombre dans une hallucination dans laquelle il croit voir sa femme. Tout au cours de cette rêverie le compositeur dessine la folie de son personnage grâce à des effets harmoniques qui s'affranchissent des règles académiques et qui rappellent « au spectateur que tout ce passage idyllique est au second degré³⁰ ». L'enchaînement du V^e degré au VI^e abaissé marque la tragique désillusion du retour à la réalité de Murville, avant que la formule harmonique de l'ouverture réexposée *fortissimo* ne rappelle l'état de détresse initial du héros. Toutefois, contrairement au début de l'œuvre, Berton explore plusieurs tonalités successivement. Dans ce contexte, le

²⁷ Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr, *Le Délire, ou les Suite d'une Erreur*, Paris : L'Ancienne librairie, An VIII [ca. 1800], p. 19.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ Le trombone n'entre de manière permanente dans l'orchestre du Théâtre Favart qu'en 1792.

³⁰ Patrick Taïeb, « De la composition du *Délire*... », art. cit., p. 73.

chromatisme enlève tout repère harmonique tandis que les septièmes diminuées qui suivent viennent exacerber la tension provoquée inévitablement chez le spectateur par cette réexposition. Finalement, l'atmosphère s'éclaircit lorsque Murville prononce le nom de sa femme. Afin de souligner ces « monstruosité » harmoniques, Berton indique des nuances très précises, presque une par temps, pour arriver à un *pppp* éloquent. Cette utilisation outrée des dynamiques, fréquemment employée dans les opéras-comiques à délivrance depuis *Euphrosine* de Méhul³¹, donne un exemple frappant de la potentialité des nuances de l'orchestre et de leur emploi à des fins dramatiques.

³¹ Maxime Margollé, « *Euphrosine et Coradin...* », art. cit., p. 435.

Allegro molto

Murville

v1 + v2, fl 1 et 2 (8va)
vln, vla, cl 1 et 2, trompette, cor
Basses
Basses + basson

Murville

oh! oui, c'est vous! c'est toi... Cla - ris

Murville

se!

Exemple 1. Transcription de la fin de l'Air de Murville, « C'est là qu'elle sera », scène 8. Extrait de Henri-Montant Berton, *Le Délire*, Paris : Des Lauriers, s. d., p. 58.

Ces expérimentations harmoniques et le glissement de la monstruosité vers l'horreur des opéras-comiques à délivrance ont pour conséquence de faire considérablement évoluer l'orchestre :

Année	1784	1788	1792
Vl1	8	9	9
Vl2	7	9	6
Vla	2	2	2
Vlc	6	6	5
Cb	2	2	3
Fl/Hb	2	2	1+2
Cl	0	0	2
Bn	2	2	3
Cor	2	2	2
Trp	0	0	2
Trb	0	0	2
Timp	1 ³²	1 ³³	1 ³⁴
Total	31	34	39

Théâtre Favart. 1784-1792

Année	1790	1792
Vl1	9	9
Vl2	8	8
Vla	2	4
Vlc	4	4
Cb	3	2
Fl/Hb	2+2	2+2
Cl	2	2
Bn	2	2
Cor	2	4
Trp	1	0?
Trb	1	1
Timp	0?	0?
Total	36	Au moins 40

Théâtre de Monsieur/Feydeau. 1790-1792

³² Voir *Les Spectacles de Paris* de 1784.

³³ M. Lescot, violon 2, assure également la partie de timbales lorsque cela est nécessaire.

³⁴ M. Ardouin assure exclusivement la partie de timbales.

Année	1796	1797	1799
Vl1	10	9	8
Vl2	9	9	7
Vla	6	5	5
Vlc	9	8	7
Cb	4	3	3
F1/Hb	3+3	3+3	3+3
Cl	2	2	2 (3)
Bn	3	3	3
Cor	4	4	4
Trp	2	2	2
Trb	1	1	1
Timp	1 ³⁵	1 ³⁶	(2) 1 ³⁷
Total	57	53	48

Théâtre Favart. 1796-1799



Au-delà du qualificatif de « monstrueux », l'excès d'éléments harmoniques et chromatiques, nouveau à l'opéra-comique, et le développement de l'orchestre provoquent des réactions parfois violentes chez les commentateurs, comme chez le public. Ainsi, toujours au sujet du *Délire*, un lecteur de la *Décade philosophique* écrit :

Nous partageons cependant l'opinion de quelques littérateurs qui pensent que ce genre produit une espèce d'éréthisme dangereux, dont le moindre inconvénient est d'accoutumer le public à n'user plus que de liqueurs

³⁵ La partie de timbale est assurée par un membre de l'orchestre.

³⁶ La partie de timbale est assurée par un membre de l'orchestre.

³⁷ La partie de timbale est assurée par un membre de l'orchestre.

fortes, et à faire regarder comme pâle et sans couleur, tout ce qui ne sera que raisonnable et naturel³⁸.

Alors que le costume était le principal élément de monstruosité à la fin de l'Ancien Régime et que la musique apparaissait comme un élément de détente, la Révolution semble prendre le contre-pied de tout cela. Les monstres n'apparaissent plus sous des traits effrayants mais se complaisent dans la bassesse et la perversion. Les compositeurs de cette période soulignent cela d'un point de vue musical : orchestre renforcé par des instruments aux sonorités éclatantes, tessitures graves et éléments harmoniques caractéristiques viennent enrichir l'éloquence musicale de la monstruosité. D'un point de vue dramaturgique, ces monstres assombrissent considérablement le répertoire de l'opéra-comique qui est dominé, dans les premières années de la Révolution, par les opéras-comiques à sauvetage portés par les innovations scéniques et la mise en sommeil de l'Opéra pendant cette période. L'influence de ces œuvres ouvre de nouvelles possibilités aux compositeurs qui s'affranchissent des règles de l'harmonie afin de peindre avec plus de vérité la détresse des personnages. Si ces expérimentations « monstrueuses » sont parfois pointées du doigt par les commentateurs contemporains, les compositeurs romantiques sauront certainement s'en saisir.

³⁸ *La Décade philosophique, littéraire et politique*, n° 9, 30 frimaire an VIII (21 décembre 1799), p. 558.