

Pourquoi les opéras sont-ils invraisemblables ?

L'exemple de *Manon*, *Mireille* et *Carmen*.

De quoi meurt *Manon* ? Sa mort est-elle seulement crédible ? Pourquoi *Mireille* fuit-elle la maison familiale au péril de sa vie, si ce n'est pas *nécessaire* ? Comment *Micaëla* apparaît-elle ici alors qu'on la croyait loin ? Par quelle coïncidence extraordinaire tant de personnages se retrouvent-ils subitement au même endroit, au même moment ? Autant de questions qu'un spectateur est en droit de se poser s'il essaie de comprendre une intrigue d'opéra – ce qui, disons-le d'emblée, n'est pas certain. L'opéra et son spectateur ont-ils en effet besoin de vraisemblance ? Ou plutôt, les succès du théâtre lyrique ne profitent-ils pas aussi d'un rapport particulier au vraisemblable ?

L'essentiel des critiques faites à l'opéra repose néanmoins sur ce critère, non seulement aux XVII^e et XVIII^e siècles, où la règle de vraisemblance est la clé de voûte du système dramaturgique¹, mais jusqu'à nos jours, où restent très courants les sarcasmes à l'encontre des faiblesses du théâtre lyrique. On y accuse encore parfois le chant (« il est invraisemblable de mourir en chantant » – argument peu sérieux il faut bien le dire), mais les critiques portent surtout sur l'irrégularité de la poétique de l'opéra. Alors, pourquoi les opéras sont-ils invraisemblables ? Car ils le sont tous, presque sans exception, comme incapables de mettre en scène une histoire sans manquer, parfois grossièrement, aux règles d'une intelligence narrative élémentaire.

Plusieurs éléments encouragent à reposer la question, ne serait-ce que dans le cadre des recherches sur les relations entre littérature et musique, et particulièrement au sujet des transpositions des récits littéraires au théâtre lyrique. En effet, quand on étudie le passage d'un récit à l'opéra, on applique en général une procédure qui s'est au fil du temps substituée à une méthode : on se place sur le terrain de l'histoire, et d'une liste d'événements on scrute les différences avec l'action dramatique. À cet exercice obligé, malheureusement, s'articule un discours connu sur le livret d'opéra, qui consiste à railler son endémique invraisemblance. Ridicules, absurdités, niaiseries et défis à la logique : inévitablement pointe un discours de dénigrement, qui entérine le fait que les règles de l'élaboration narrative sont abolies par le dérèglement dramaturgique de l'opéra. Le livret du dix-neuvième siècle français, ceux de *Carmen*²,

¹ Cf. Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2005.

² *Carmen* de Bizet, tiré de la nouvelle de Mérimée (1845), livret original de Michel Lévy, 1875.

de *Manon*³ et de *Mireille*⁴, que nous allons prendre pour exemples, n'échappent pas à cette « règle », ni à cette critique.

Or, quand un tel manquement est à ce point récurrent, n'est-il pas possible de l'interroger comme un fait de poétique ? Les opéras sont certes invraisemblables, mais pourquoi ne peuvent-ils s'empêcher de l'être ? À ce degré de constance, les malfaçons de l'opéra ne pourraient-elles être des qualités ? Elles sont d'ailleurs opérées par des hommes de métier, incontestablement, et n'est-il pas vain de sanctionner ces Scribe, Meilhac, Halévy et autres célèbres faiseurs de livrets invraisemblables ? Ne peut-on finalement concevoir une *dramaturgie de l'invraisemblable*, comme il y eut celle de la vraisemblance rigoriste au théâtre classique ? Dans cette perspective, nous posons l'hypothèse d'une possible pertinence ou même d'une nécessité de l'invraisemblance au théâtre lyrique, dans le simple objectif de relancer une question qui selon nous est au cœur de la définition de l'opéra. Dans le travail de comparaison fictionnelle par exemple, de l'histoire d'un récit à l'action d'un livret, au lieu d'aboutir à l'invraisemblance, nous suggérons de partir de là ; au lieu de la déplorer, d'en rechercher l'éventuelle énergie.

Rappel

Rappelons d'abord la référence. Chez Aristote, le vraisemblable est conditionné par la définition de la *mimesis*. L'imitation est d'abord une sélection sur un réel infini, et cette schématisation forcée doit trouver une cohérence formelle pour être comprise par l'esprit de chacun, c'est-à-dire symbolisée. L'ordre qui fait d'un tri sur la réalité un système cohérent de significations s'appelle la vraisemblance. Cette définition assez intellectuelle est différente de celle que proposeront les Classiques français, plus attentifs à la bienséance. Dans une perspective aussi formaliste que celle d'Aristote, le vraisemblable qualifie surtout la structuration de l'action, une syntaxe englobante et symbolisante qui met à l'épreuve le savoir-faire du poète, nécessaire pour garantir la (re)connaissance et donc le plaisir de la représentation. Fruit d'une sélection, l'action vraisemblable doit s'écarter des particularismes et de l'individualité, elle doit être correctement généralisée. Pour être crédible, elle doit en effet reproduire « ce qui arrive le plus souvent ». D'où l'idée chez Aristote (contre Platon) de la supériorité du vraisemblable sur le vrai (qui n'échappe pas toujours à l'extravagance).

On voit d'emblée à quel point un livret d'opéra est problématique par rapport à cette vraisemblance autoritaire qui est une opération de rationalisation définissant un principe universel de construction. Car l'opéra ne cesse de nous imposer de brutales ruptures de la causalité : cause

³ *Manon* de Massenet, tiré du roman de l'abbé Prévost *Manon Lescaut* (1731), livret original, Tresse, 1884.

⁴ *Mireille* de Gounod, tiré du poème de Frédéric Mistral, *Mireio* (1859), livret original, Michel Lévy Frères, 1864.

sans effet ou effet sans cause sont de ces manquements réguliers à la logique. Ce qui se passe sur la scène est loin de correspondre à « ce qui se passe le plus souvent » dans la réalité. La rationalité est défiée sans justification, et l'on peut observer ces licences chez Gounod, chez Massenet aussi bien que chez Bizet, qui chacun en offre des exemples caractéristiques.

Repérages

La première marque d'invraisemblance patente dans un livret est, de fait, la désinvolture des auteurs à l'égard de l'enchaînement logique. Les intrigues d'opéra peuvent être inextricablement enchevêtrées, les entrelacs les plus compliqués n'effrayant pas les librettistes (un des exemples les plus notoires étant le *Trouvère* de Verdi). Le livret de *Mireille*, par ses nombreux manquements à son hypotexte narratif, est tout à fait représentatif de ces premières faiblesses de l'opéra. Il faut dire que le poème de Mistral, qu'il transpose, est un modèle de construction narrative. Avec un art particulièrement abouti, ses qualités poétiques s'articulent à ses qualités dramatiques et le verbe est comme exalté par la maîtrise de la narration. Sens de l'attente, tension narrative constante, éclat du langage font de *Mireio* un récit de référence pour la cohérence, la cohésion événementielle et la force de l'effet – une véritable gageure pour l'opéra.

Mistral a par exemple organisé le conflit dramatique autour du refus du père (Mireille n'épousera pas Vincent le pauvre vannier), qu'il situe au cœur de son récit, au chant VII (« *Les vieillards* ») où s'affrontent les deux figures paternelles, maître Ambroise, le pauvre, et maître Ramon, le riche. Cette grande scène est préparée avec soin par une série d'indices et par des séquences narratives dont l'effet tenseur est primordial. La demande brutale d'un riche toucheur de bœufs, sa vengeance indigne, la blessure de Vincent, le châtiment du traître, ont formé un ensemble préalable (les chants IV, V et VI), nécessaire à l'enjeu du chant VII à partir duquel s'amorce le renversement de situation. Résonnant de ces funestes prémisses, le refus violent de Maître Ramon devient en effet révoltant d'iniquité, et à partir de ce moment-là, la fuite éperdue de Mireille refusant le joug et quittant le mas paternel pour conquérir sa liberté se justifie pleinement. L'obstacle a efficacement noué l'action, précipité le départ de Mireille vers les Saintes-Maries et amorcé le dénouement de sa mort. La rage obstinée du père, par sa position et sa nature dans l'action, est donc un véritable pivot narratif, ce que l'on constate à partir du chant suivant (« *La Crau* », chant VIII) où déjà se prépare la mort de Mireille, dans une opposition héroïque motivée par un enchaînement factuel à la fois simple et irréprochable. Au plan rythmique, une construction si magistrale évoque même la cadence régulière de la période

pathétique : protase ascendante des six premiers chants, acmé du chant VII, puis apodose descendante des cinq derniers chants.

En regard de cette perfection narrative, le livret de Michel Carré accumule les défauts de construction, d'abord en inversant l'ordre des événements, puis en réduisant le nœud-pivot de l'action à une péripétie secondaire. Cela suffit à ruiner la dynamique dramatique. Dans cette œuvre longue, en cinq actes et sept tableaux, le refus du père (central dans le récit) est précipité dès l'acte II, et stylistiquement, il ne quitte plus la sphère domestique. Le père emprunte le style bas de la comédie (il rit de l'échec du prétendant : « *Je m'en doutais, voyant cette mine confuse !* »⁵), ce qui entrave irrémédiablement la progression paroxystique en la dédramatisant. La trahison du toucheur de bœufs, le galant préféré du père (ce qui dans le récit altère les valeurs familiales), subit le même déplacement. Déportée après la scène du conflit au lieu de la préparer, et édulcorée au plan des caractères, elle prive l'interdiction du père de sa violence et de son ressort négatif. Elle prive aussi Mireille d'un mobile noble pour transgresser, car la jeune fille ne s'enfuit plus pour contrevenir à la loi paternelle injuste mais pour une raison secondaire (elle va prier pour Vincent qu'elle sait déjà guéri de sa blessure). L'épisode anticipé et dédramatisé perd donc complètement sa fonction de pivot. Effet sans cause, sa transgression perd son sens, son héroïsme également. Le pathétique est maintenu dans un esprit de mélodrame où s'illustre la fadeur de l'opéra français. Dès sa phase ascendante, la cadence de la période mistralienne est abolie, l'organisation nouvelle de l'intrigue ressemblant davantage à une phrase complexe dont on aurait maladroitement déplacé les propositions circonstancielles. La logique et le sens s'en trouvent bouleversés : c'est une invraisemblance.

Autre motif d'irrégularité dans un opéra, la mort de l'héroïne - grand moment pathétique -, est traitée avec la même désinvolture pour ce qui concerne sa préparation, autrement dit sa crédibilité. De quoi meurt Manon dans l'opéra de Massenet, puisqu'elle n'a pas traversé l'océan qui dans le récit de l'abbé Prévost lui était fatal ? Déjà, le roman ne s'embarrassait guère de justifier cette mort par la vraisemblance. Manon - et Mireille également - perpétuent une image fragile de la figure féminine. Dans un contexte déréalisant, les deux héroïnes périssent d'une évanescence acceptée par le public. Comme souvent à l'opéra, quand l'héroïne ne s'éteint pas d'une affection de poitrine, comme Mimi de *La Bohème* ou Violetta de la *Traviata*, sa mort est imputable à une peine insurmontable, symbolisée ici par un épuisement physique dont le spectateur admet le rôle conventionnel. Dans l'opéra de Gounod, si nous ne savons pas que Mireille a oublié son chapeau en quittant précipitamment la maison familiale, si l'on ne nous

⁵ *Mireille*, acte II, scène VIII, partition pour chant et piano, arrangée par l'auteur, Choudens 1875, p. 111.

avertit pas de la gravité de cet oubli, qui peut se représenter réellement la puissance incandescente du désert de la Crau s'il n'a lu le poème de Mistral, amplifiant sur plusieurs dizaines de strophes la lente et fatale insolation de la jeune fille ? Sur la scène, Mireille traverse la Crau en ellipse, jamais il n'est question de ce chapeau, mais elle meurt d'insolation. Voilà encore un effet sans cause clairement établie. Le spectateur est mis sur le fait accompli, qui en l'occurrence à l'opéra est souvent un temps accompli. De quoi meurt Manon - une question peut-être déjà impertinente pour un lecteur de roman, l'est a fortiori pour un amateur d'opéra.

Dernier cas d'in vraisemblance caractérisée à l'opéra, dont nous retiendrons particulièrement l'exemplarité : le rassemblement général des personnages dans un lieu et à un moment improbables. L'acte III de *Carmen* est le type même d'une invraisemblance « opératique » au cœur d'un livret bien écrit et efficace. Dans un lieu sauvage et reculé, censé représenter la sierra andalouse, se cachent Carmen, José et toute la contrebande. Mais au même endroit arrivent, contre toute attente, l'innocente Micaëla, puis l'escorte d'un torero fameux rejoignant Cordoue. Quelle coïncidence qu'en cet endroit secret, suffisamment retiré pour protéger les clandestins de la police, parvienne tout à coup une jeune fille venant de la campagne (même amenée par un guide, comme on en voit dans les nouvelles de Mérimée), et qu'au même moment tous ces personnages soient rejoints par le torero et sa troupe !

Manon présente le même rassemblement fortuit des personnages (toujours à l'acte III, un acte périlleux pour l'enchaînement des faits). Au Cours-la-Reine (encore un lieu ouvert), tout le monde se retrouve : non seulement les brillantes coquettes de l'acte I et leurs galants, mais Manon en bel équipage ainsi que Lescaut. Passe alors à ce moment-là, en ce lieu de promenade, le père du chevalier des Grieux, sans que rien ne justifie clairement sa présence : c'est le hasard de l'opéra. Contrairement à l'action du roman, il fait ainsi la connaissance de Manon (comme le père d'Armand Duval dans *Traviata*), et sa mission dramatique est de l'informer indirectement de la présence du chevalier en Sorbonne, où il présente publiquement sa thèse. Dans ce genre de situation, la mise en scène soutient le dialogue sans craindre le moins du monde l'in vraisemblance, et au contraire en accentuant grossièrement les jeux de scène. Manon, d'abord située « au fond » du plateau, « s'est rapprochée, tout en feignant de parler à un marchand ». Émue sans doute en apprenant l'engagement religieux du chevalier des Grieux, elle « s'éloigne après avoir entendu ces derniers mots ». Le spectateur doit deviner ici le conflit intérieur. Contre toute logique toutefois, c'est seulement quand elle s'est éloignée que Brétigny, son protecteur, invite soudain le comte à parler prudemment : « plus bas ! (montrant Manon qui est au fond) ». Précaution inutile car « voyant Manon qui se rapproche », Brétigny sur un ordre futile de la coquette (« Je voudrais, mon ami avoir un

bracelet ») quitte alors subitement la scène. L'in vraisemblance, ici sereinement redondante, provient du caractère fortuit des causes, réduites à un bavardage anodin (« *Je ne me trompe pas ? le comte Des Grieux ? [...] Vous, à Paris ?* »⁶) contrastant avec l'importance des effets, qui sont des données stables du texte : l'épisode central de la scène du parloir et la fuite du séminaire.

Nombre de ces situations existent à l'opéra où le personnage peut arriver sur scène contre toute logique. L'acte II de *Mireille* offre un autre exemple de ces arrangements du livret, peu soucieux de crédibilité. Une course à pieds va se disputer dans les arènes d'Arles, lieu pittoresque dont la première fonction est d'installer une atmosphère à couleur locale. Celle-ci est festive et suffit à faire accepter au spectateur l'arrivée de tous les personnages. Mais devant ce décor, sur une petite place publique, s'enchaînent les réactions les plus diverses et une occupation de scène mouvementée. Mireille et Vincent chantent d'abord un duo lyrique, mais à l'arrivée des coureurs, « *suivis par toute la foule des curieux* »⁷, tous se précipitent à l'intérieur de l'arène, entraînant Vincent dans le mouvement. À ce moment, le hasard de l'opéra intervient : « *Taven et Mireille se rencontrent au fond du théâtre* »⁸. La sorcière, personnage errant, surgit sans explication. Elle prévient la jeune fille des intentions des riches prétendants et de la colère du père si elle les éconduit. Mireille, soudain seule dans ce lieu de passage, a le temps d'affirmer dans un grand air sa fidélité à Vincent (« *Trahir Vincent !...* »). Sans plus de délai, arrive ensuite le riche prétendant, dont la présence à ce moment-là n'est pas plus justifiée que celle de Taven précédemment. Repoussant son offre, Mireille quitte alors la scène « *en riant* »⁹, mais de même que dans *Manon* apparaissait subitement le comte des Grieux, surgissent aussitôt devant l'amphithéâtre les pères respectifs de Mireille et de Vincent - ces derniers revenant d'ailleurs sur la scène alors qu'ils venaient d'en sortir. Au terme de ces entrées et sorties apparemment peu cohérentes, la scène rassemble subitement tous les protagonistes, mais en plus de ce regroupement hasardeux, comment expliquer qu'en ce lieu public Vincent et son père présentent à Ramon leur demande solennelle ?

À travers ces exemples, on peut résumer ce qu'imposent ces invraisemblances à l'esprit du public : une certaine obscurité due à l'absence des motivations, un manque de préparation, l'ellipse ou la soudaineté des faits, parfois tout simplement de l'étonnement. Elles ne sont pas sans lien avec le coup de théâtre, qui est une convention mais que, paradoxalement, on attend. De même, l'in vraisemblance ménage une certaine surprise au spectateur, mais sans susciter de questionnement particulier sur sa nature ou son mode opératoire. Pour progresser dans leur compréhension, la recherche devrait d'ailleurs se livrer à un recensement et un classement

⁶ *Ibid.*, p. 230.

⁷ *Mireille*, acte II, scène III, Michel Lévy Frères, p. 16.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Mireille*, acte II, sc. VI, Michel Lévy Frères, p. 22.

exhaustifs de toutes les invraisemblances d'un livret. Où se produisent-elles exactement ? Qu'affectent-elles précisément ? Ce travail d'observation n'a jamais été fait de façon méthodique ou systématique.

Nous distinguerons pour l'instant deux types d'invraisemblances dans une action d'opéra - inutiles et utiles - et c'est évidemment ces dernières qui nous paraissent mériter l'attention des chercheurs. Nous imputons les invraisemblances inutiles aux aléas de la mise en place d'un opéra, ce que l'épreuve de la scène impose d'ajustements au livret (aussi bien les difficultés d'un chanteur, le goût du public ou la censure), faisant le lot des pertes systématiques d'une transposition, des dégâts inévitables sur l'histoire, mise à trop rude épreuve quand il s'agit de la faire entrer dans le moule lyrique. Ces paramètres nombreux de la création collective d'un opéra - aujourd'hui connus -, le peu de scrupule à intervenir sur l'ouvrage de l'auteur, l'obligeant aux compromis les plus hasardeux parfois, ce que Gounod appelait son métier de « *décompositeur de musique* » - tout cela entraîne inévitablement de graves défauts de construction. Dans l'histoire de l'opéra français, *Mireille* a été un des exemples les plus emblématiques de la négligence apportée à l'intelligence de l'action dans le livret. Pourtant, on ne saurait dire que son échec soit plus imputable aux maladresses de Michel Carré qu'à l'esthétique musicale de Gounod¹⁰. Les chanteurs (ténor et soprano) n'ont pas accepté la difficulté de certains airs, pourtant situés et écrits dans des règles de vraisemblance. L'air de la traversée de la Crau par exemple (acte IV), transposait bien le développement narratif de la souffrance de Mireille. Il était indispensable, mais il a pourtant fallu y renoncer sur les injonctions de la créatrice du rôle, dont la tessiture était trop faible pour supporter les audaces vocales exigées par le compositeur. La fin tragique de la jeune provençale dans l'église des Saintes-Maries n'a pas rencontré plus de suffrages, et la musique sacrée que Gounod aimait composer et dont il a envahi son finale, a été pareillement rejetée. Là encore, ce n'est pas une question d'invraisemblance dramaturgique (bien au contraire, on pourrait parler de vraisemblance musicale et dramatique dans ces deux cas), mais c'est plutôt l'esthétique musicale qui a heurté les attentes du public. Quant aux invraisemblances de ce livret, assez mal bâti, il faut le reconnaître, elles sont le fruit de diverses manipulations de l'agencement, davantage inutiles que réellement nuisibles.

¹⁰ Mireille n'a connu le succès qu'en trois actes avec une fin heureuse, c'est-à-dire en rompant avec les choix dramaturgiques du compositeur.

La rhétorique de l'in vraisemblable

Grâce à leur puissance chaotique, un second type d'in vraisemblances fait subir au contraire une révolution intéressante et utile aux critères de l'action, car elles imposent au spectateur l'abandon du déterminisme, du principe de causalité, et plus généralement de la nécessité de la compréhension. Ce sont des in vraisemblances à la fois poétiques et pathétiques. *Mireille*, *Carmen* et *Manon* en sont pourvus avec la même efficacité.

Si l'on revient sur le problème du rassemblement in vraisemblable dans *Mireille*, il n'est de toute évidence pas très clair que tous les personnages se retrouvent dans un lieu public pour accomplir des actes importants et intimes (une déclaration d'amour, une demande en mariage, une querelle magistrale), de façon fortuite, au hasard des rencontres. En quelques minutes devant les arènes, dans la précipitation d'une fête collective, le prétendant brutal puis le poétique Vincent par l'entremise de son père font la même demande solennelle d'épouser la belle Provençale. Or, ainsi rapprochées devant un lieu symbolique d'un rite de combat, les deux requêtes géométrisent le conflit qu'elles rendent imminent et plus clairement polarisé. Les entrées et sorties subites des personnages rythment la progression de l'affrontement et finissent par placer frontalement les acteurs du conflit. La structure oppositive, qui occupe entièrement la mise en scène, prend même de la perspective et de l'ampleur. Elle confronte le riche et le pauvre, mais aussi le social et l'intime, dans un antagonisme patent. L'espace ouvert (la place, la rue) réservé au drame intime, devant la porte d'un lieu fermé réservé à la fête collective (les arènes), inverse autant le code de la représentation qu'il entérine le renversement des priorités. Ces conventions d'écriture installent en effet pour le chant une situation brusquement dramatisée, qui gagne en intensité et en éclat ce qu'elle perd en logique. Or contre la logique, on rencontre toujours l'affectivité, et ces moments sont en général ceux où se manifeste l'irrationnel du pathos.

De la même manière, le rassemblement in vraisemblable dans l'acte III de *Carmen* favorise une concentration des affects. C'est un procédé de lecture hyperbolique. Dans le décor stéréotypé des rochers, un « lieu sauvage », s'enchaînent la querelle des amants sur leur vie criminelle (« *Tu ne m'aimes plus ?* »), la peur de José devant Carmen (« *tu es le diable ?* »), la peur de Carmen devant le destin (« *si le mot redoutable est écrit par le sort* »), la peur de Micaëla devant Carmen (« *non, non ! Je ne veux pas avoir peur !* »), la jalousie meurtrière de José en face du torero (« *Enfin ma colère trouve à qui parler, oui, le sang [...] va bientôt couler !* »), sa piété filiale sur l'injonction de la mère mourante (« *Elle pleure et te tend les bras...* »). L'in vraisemblance, due au cliché théâtral du rassemblement fortuit, fédère efficacement les peurs et les haines. C'est encore un procédé d'accumulation, une stylisation que n'autoriseraient pas les transitions narratives plus vraisemblables. Les explications

n'étant pas jugées nécessaires, la dramaturgie de l'opéra utilise ici l'ellipse de façon libre et redondante. Et grâce à la brutalité de l'ellipse, la seule chose que comprend le spectateur à ce moment-là est le point de tension extrême que représente la confrontation de tous les personnages, dans un lieu symboliquement ouvert aux forces pulsionnelles (la nature sauvage), mais aussi symboliquement refermé sur l'espace fantasmatique de la psyché. La superposition des affects prend en effet un tour nettement obsessionnel, ce qui place le drame passionnel des héros en première place. Le spectateur ne s'attarde donc guère sur les causes et attend plutôt les conséquences de la nouvelle situation, hautement conflictuelle. Cette simultanéité des présences, ce contrepoint humain, n'est donc pas tant invraisemblable que hautement indicateur d'une volonté affichée de défier l'espace et le temps de la socialité au profit d'une exhibition régressive et primaire des passions. Dans ces deux cas, l'invraisemblance a favorisé une structure d'opposition et une dynamique d'amplification. On peut la définir comme un procédé d'écriture dramatique et comme une convention.

Le théâtre est d'ailleurs coutumier du fait, et la frontière est tenue entre les invraisemblances de l'opéra et les pures conventions de la comédie par exemple, dont de nombreuses scènes très denses reposent sur des dispositifs dont on n'interroge pas l'invraisemblance ; et selon nous, il n'est pas plus juste d'admirer les unes que de décrier les autres. Prenons un exemple célèbre de travestissement : Il n'est guère vraisemblable que pour confondre son époux, une femme travestie en soubrette prenne la place de sa rivale et parvienne à mystifier le mari infidèle. Pourtant, loin d'éveiller la vigilance critique du spectateur, la scène devient captivante au moment où l'épouse, se prenant à ce jeu dangereux, ne résiste pas à l'envie d'obtenir des confidences sur elle-même, et recueille alors la cynique confession du mari sur la monotonie de la vie conjugale et l'ennui d'une conduite honorable. Elle entend ces terribles révélations en présence d'un couple de jeunes promis complices et cachés, recevant eux aussi cette terrible « leçon » du mariage à la veille de leur propre union. C'est très compliqué et très invraisemblable, mais c'est pourtant la situation, hautement dramatique, de l'une des plus fameuses scènes du *Mariage de Figaro*, que Beaumarchais a voulue riche en quiproquos, en cruauté et en comique, en philosophie comme en pathétisme. Grâce à cette invraisemblance, mensonges et vérité, ceux de la vie et ceux du théâtre, se symbolisent efficacement : « *c'est au moment même où paraît l'invraisemblable, l'excessif, que surgit la vérité* »¹¹. Bizet vouait une admiration passionnée à Beaumarchais (et d'ailleurs aussi à Mozart et à Rossini), dont il citait les préfaces et qu'il recommandait de savoir par cœur. Chez ces deux dramaturges du théâtre parlé et du théâtre

¹¹ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, « Mémo », 1996, p. 87.

chanté, on retrouve le même sens du pathétique dans leur usage de l'in vraisemblance de convention, maîtrisée au point de faire disparaître et la convention et l'in vraisemblance elles-mêmes.

L'acte III de *Carmen* rejoue à sa façon la mise en présence fantasmagorique des rivaux. L'air de Micaëla expose la hantise de la vision diabolique (« *Je vais voir de près cette femme* »¹²), quand Escamillo retrouve le quiproquo de la comédie au moment du duel (« *Quelle maladresse ; j'en rirais vraiment ! Chercher la maîtresse et trouver l'amant !* »). Dans ce cas, la surprise du jaloux comme l'apparition subite du rival mime la nature obsessionnelle du conflit. En outre, le décor ne masquant pas son artificialité, il se fait la métaphore éloquente d'un espace non civilisé : « *Ce lien entre la sauvagerie et les rochers n'a rien de contingent. Dans la langue comme dans la tradition littéraire, le rocher ne réfère pas seulement à un amas de rocs escarpé, il marque la rupture avec la société* »¹³. La rupture avec la société, qui contraint les pulsions, entraîne aussi une rupture de la rationalité, nécessaire pour libérer les pulsions. On peut comprendre ainsi que se retrouvent soudain dans un espace devenu archaïque, des personnages aussi frustes que les gitans ou aussi prestigieux que le torero (rappelant les combats mythologiques) ; ou que se retrouvent face à face la gitane sauvage et la pieuse jeune fille navarraise. L'icône théâtrale du rocher, ses liens profonds avec l'ostracisme, suffit à cristalliser des réseaux de sens que l'in vraisemblance rend plus facilement lisibles puisqu'elle outre le pathétique.

Ces situations de rassemblement invraisemblable sont par ailleurs d'autant plus « opératiques » qu'elles libèrent la vocalité de façon spectaculaire, ce qui satisfait toujours le public bien plus que l'in vraisemblance ne le gêne. Un rapport d'équilibre s'instaure entre invraisemblance, efficacité psychologique et rhétorique du chant. L'acte III donne ainsi toute sa dimension quand il enchaîne le fascinant arioso de Carmen (« *En vain pour éviter les réponses amères* »), sur le thème de l'intuition superstitieuse de la mort, à l'air de Micaëla, développant le thème de la peur démasquée (« *Je dis que rien ne m'épouvante [...] j'ai beau faire la vaillante [...] Je dis que je réponds de moi...* »). Comme dans la scène de Beaumarchais, c'est au sein d'un dispositif artificiel, symbolique et conventionnel que se développe le thème de la vérité difficile à entendre (« *les cartes ne mentiront pas [...] les cartes sont sincères...* »), les personnages ne se trouvant confrontés à eux-mêmes que dans un espace proche du rêve. Comme si l'in vraisemblance mettait fin aux faux-semblants de la doxa, au figement des stéréotypes, dans ce moment proprement théâtral sonne une « heure de vérité ».

¹² *Carmen*, acte III, sc. V, Michel Lévy, p. 54.

¹³ Dominique Maingueneau, *Carmen, les racines d'un mythe*, Paris, Sorbier, 1984, p. 31.

Dans *Mireille*, le déploiement d'une vocalité sublimant les affects s'articule aussi très bien au défaut de rationalité. Peu importe au spectateur de comprendre les mouvements de scène si la rhétorique des passions donne toute sa mesure : au duo de l'aubade (« *O Magali ma bien-aimée...* ») succède l'air de Taven (« *Voici la saison Mignonne...* »), puis celui de Mireille héroïque (« *Trahir Vincent !* »), précédant la colère d'Ourrias (« *Si les filles d'Arles sont reines...* »). Plus l'in vraisemblance est patente, plus le chant semble abondant. La grande scène du finale remplit enfin sa mission oratoire en augmentant la puissance de la véhémence vocale : du chant noble du père aux accents de mélodrame (« *Un père parle en père, un homme agit en homme !* »), au jeu dramatique de la colère (le père esquisse un geste pour frapper sa fille), puis au chant pathétique de Mireille implorant la clémence (« *Hélas à vos pieds me voilà !* »), l'effet de crescendo dramatique est accompli par un sextuor investi d'un rôle à l'antique qui, sur quatre ou cinq répliques, interrompt le geste menaçant du père (« *Père cruel ! âme barbare !* »). Il est d'ailleurs intéressant de voir que la voix du chœur transpose ici des paroles de Mireille qui chez Mistral pleure seule dans sa chambre (« *O sort cruel [...] O père dur qui me foules aux pieds* »¹⁴). L'in vraisemblance scénique a favorablement orchestré le conflit en extériorisant la parole devant témoins, en la stylisant dramatiquement (« barbare ») et en l'amplifiant à l'échelle du personnage rituel qu'est le chœur. Le spectateur à l'opéra, pour le plaisir d'un quintette qui exhause les tensions, attend donc de la scène qu'elle devienne le point focal de l'énergie psychique, il plébiscite ce rassemblement inopiné vers quoi converge la dynamique du drame, sans autre explication que la force pathétique du contrepoint des voix.

En résumé, on ne saurait dire de l'in vraisemblance qu'elle relève d'une technique, mais dans le cadre des transpositions de récit, qui ont fourni de nombreux opéras, elle est indissociable d'un système de simplification outrancier et d'une codification très forte, qui rend caducs les postulats de la rationalité. Et l'on doit constater que si le chant obnubile la signification, le livret est loin de compenser cette obscurité par une écriture d'autant plus claire, aux articulations irréprochables. Bien au contraire, il accentue la construction en ellipses et en bonds, mais en multipliant d'une part les oppositions et d'autre part les accumulations, la lecture se simplifie d'elle-même. La dramaturgie de l'in vraisemblable repose donc sur une rhétorique en tension entre la rupture et l'amplification, entre l'obscurité et la simplicité. Son refus de la transition narrative est le support d'une spectacularité faite de contrastes, de contrepoints et d'hyperboles. Ces irrégularités requièrent du public qu'il intériorise une loi de rupture dans la dynamique de

¹⁴ *Mireio*, chant VIII, édition bilingue, par Charles Rostaing, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 303.

l'enchaînement - loi que nous comprenons comme une incitation à la régression et à la contemplation narcissique des conflits intérieurs.

Les critiques successives ont révélé certaines constantes de l'in vraisemblance : statisme, picturalité, passivité mais aussi surprise et vérité. G. Genette évoque par exemple (pour le récit) le contre-courant qu'est l'in vraisemblance, où s'exprime soudain « *l'imprévisible des grandes actions* »¹⁵, où s'entendent « *des accents de vérité* » qui, dans la transgression des règles, provoque « *les frémissements de plaisir* »¹⁶ du public. La question du vraisemblable est donc pertinente pour l'opéra à condition de la poser pour qu'elle révèle ses codes poétiques et non pour rigidifier les différences entre théâtre parlé et chanté : « *Au théâtre, il n'y a point d'in vraisemblance dès que la vraisemblance n'est point cherchée* »¹⁷. Si l'opéra ne recherche pas la vraisemblance, on peut en revanche chercher dans son in vraisemblance un invariant de sa poétique, un critère stable de composition sur lequel on peut espérer comprendre les priorités du genre.

L'in vraisemblance lyrique s'apparente ainsi à une force de déconstruction toujours à l'œuvre et toujours en tension avec la convention. Pour persévérer, on a donc intérêt à articuler in vraisemblance et logique, in vraisemblance et stéréotype, ou encore vérité et in vraisemblance. Par rapport aux critères fondateurs du vraisemblable, l'opéra assoit finalement son expressivité sur une in vraisemblance paradoxale. Car on peut imaginer que si le vraisemblable est supérieur au vrai grâce à sa sélection impérieuse, alors l'opéra, in vraisemblable, renoue peut-être avec les faiblesses et extravagances du vrai, avec un certain hasard également, celui de l'expérience intime par exemple, pas nécessairement ordonnée, mais surtout rivée à l'émotion du sujet et imitant le chaos intérieur. Pourquoi les opéras sont-ils in vraisemblables ? Parce que la logique des passions a besoin d'ébranler la vraisemblance de « ce qui arrive le plus souvent » au profit de « ce qui n'arrive que par extraordinaire », qui demeure toujours plus proche du solipsisme passionnel qu'aime un spectateur d'opéra, en miroir de lui-même. Les critères de la poétique traditionnelle du vraisemblable - le fait que les événements soient « attachés » et l'intrigue « cousue » - sont donc récusés pour une poétique de l'in vraisemblable, défendue comme telle pour son aptitude à donner au hasard la force de la providence autant que celle du moi impérieux, pour sa compétence à servir le pathos, d'autant que la structure globale des opéras repose sur une logique de fond – autre question – qui nous permet sans réserve de définir l'opéra comme un genre in vraisemblable mais logique.

¹⁵ Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, « *Poétique* », 1972, p. 77.

¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷ Alain, *Système des Beaux Arts*, livre V, ch. I.