



## **Transposition**

Musique et Sciences Sociales

6 | 2016

Lignes d'écoute, écoute en ligne

---

### **Timothée Picard, *Sur les traces d'un fantôme. La civilisation de l'opéra***

Paris, Fayard, 2016, 727 p.

**Elsa Siffert**

---



#### **Éditeur**

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

#### **Édition électronique**

URL : <http://transposition.revues.org/1480>

ISSN : 2110-6134

#### **Référence électronique**

Elsa Siffert, « Timothée Picard, *Sur les traces d'un fantôme. La civilisation de l'opéra* », *Transposition* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 20 mars 2017, consulté le 31 mars 2017. URL : <http://transposition.revues.org/1480>

---

Ce document a été généré automatiquement le 31 mars 2017.

© association Transposition. Musique et Sciences Sociales

---

# Timothée Picard, *Sur les traces d'un fantôme. La civilisation de l'opéra*

Paris, Fayard, 2016, 727 p.

Elsa Siffert

---

## RÉFÉRENCE

Timothée Picard, *Sur les traces d'un fantôme. La civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016, 727 p.

- 1 Un spectre hante notre société du spectacle, contemporaine et populaire, l'opéra, lui-même hanté par des « générations de fantômes » (p. 20). En effet, l'opéra serait par définition toujours en train de disparaître – comme genre et produit de consommation culturelle d'une élite sociale historiquement déclinante – et ontologiquement spectral – comme art de l'illusion et lieu de compromission de différentes disciplines (musique, théâtre, poésie, etc.). Voilà le cœur du sujet du nouvel ouvrage de Timothée Picard, paru chez Fayard et intitulé *Sur les traces d'un fantôme. La civilisation de l'opéra*.
- 2 L'exercice qui consiste à rendre compte d'un ouvrage aux allures de somme comme celui-là n'est pas aisé. Si son intérêt est avant tout et explicitement scientifique, sa lecture laisse filtrer un bénéfice secondaire d'ordre plus littéraire. Nous y reviendrons mais commençons par souligner les qualités générales de ce travail qui témoigne d'une savante érudition puisant à une large culture littéraire, musicale et cinématographique dont le lecteur cueille les fruits tout au long de ces quelques 700 pages.
- 3 La démarche de son auteur est originale qui consiste à se promener dans les rayonnages de sa bibliothèque imaginaire à la recherche de l'objet insaisissable de sa fascination. Un objet qui s'incarne dans un double à la fois féérique et monstrueux, l'Opéra Garnier et son fantôme. C'est donc à un ouvrage de littérature comparée que l'on a affaire ici puisque les textes ne sont envisagés que dans leur dialogue avec un autre, une réécriture littéraire, une reprise musicale, cinématographique, théâtrale ou encore leurs échos dans des écrits

théoriques. On pourrait s'y perdre si le propos n'était pas conduit de façon si assurée et balisé d'intertitres, à l'occasion facétieux mais non moins utiles et explicites. Un coup d'œil à la table des matières pourrait intimider le lecteur égaré mais sa curiosité est vite aiguisée et la table l'invite rapidement à se plonger dans la lecture de ce qui s'apparente à un roman-fleuve.

- 4 L'introduction *in medias res* permet d'emblée à Timothée Picard de suggérer en creux que l'opéra sera simultanément objet, sujet et générateur formel. Métaphore mais aussi métonymie de notre culture occidentale récente, l'opéra est également convoqué comme un motif d'écriture, à la manière des *Mythologiques* de Lévi-Strauss où l'emprunt au vocabulaire de la musique féconde l'organisation de la pensée et suscite la création d'outils de compréhension du monde. Le récit d'une anecdote surprenante fait office de lever de rideau. En 1907, Alfred Clarke, président de la Compagnie française du Gramophone, procède à un intrigant rituel funéraire dans les sous-sols de l'Opéra : l'enfouissement de deux urnes précieusement scellées afin que les disques qu'elles contiennent et les voix qu'ils ont enregistrées nous parviennent intacts cent ans plus tard. Cette volonté de conserver l'éphémère, la voix, dans le sanctuaire que devient Garnier pour l'occasion, est-elle le fruit isolé d'un esprit loufoque ou au contraire la manifestation ponctuelle d'une vogue plus large ? Il s'agit de la deuxième branche de l'alternative pour Timothée Picard, à savoir un geste aimanté par la fascination pour un objet tellement imposant qu'il en devient aveuglant, l'Opéra. Immédiatement, la figure – si tant est que le terme peut encore convenir à cette non-réalité toujours-déjà disparaissante – du fantôme s'impose. L'épisode de 1907 est pour Timothée Picard fondateur. Un coup de sonde dans l'époque – que se passe-t-il alors au théâtre, en littérature, dans la presse, la science ? – lui permet rapidement de mettre au jour des éléments convergents vers l'idée d'un changement paradigmatique, la « religiosité fantastique » cédant la place à un « matérialisme forcené » (p. 18). En outre, l'imagerie spectrale se range rapidement, dès les années 1910, au rayon des lieux-communs. Le contexte est en outre caractérisé par un dynamisme médiatique et industriel en pleine mutation qui bouleverse la presse et favorise l'essor du cinéma, art spectral par excellence.
- 5 Constatant l'importance du corpus rassemblant les adaptations du roman *Le Fantôme de l'Opéra*, Timothée Picard emboîte le pas de Walter Benjamin qui faisait déjà de l'ouvrage de Gaston Leroux un témoin clé de notre histoire (« un grand roman sur le XIX<sup>e</sup> siècle », p. 251) et prend cette enquête de Raoul de Chagny comme point de départ d'une réflexion plus générale sur l'opéra comme forme, genre, lieu, et même comme fantôme. Pour reprendre les termes mêmes de notre auteur en quête des personnages qui donnent corps au mystère de l'opéra, « l'origine de cette expérience, sa source d'inspiration la plus manifeste, [c'est] un certain *imaginaire de l'opéra*, en particulier celui que la littérature, relayée par les autres arts dans un jeu de stratifications progressives et de renvois constants, a construit depuis plusieurs siècles » (p. 12).
- 6 Si cet épais volume se lit comme un roman du fait du découpage serré en autant d'épisodes successifs, les résumés des reprises et autres adaptations se suivent, voire se juxtaposent dans une sorte de course à l'exhaustivité. Répétitif, cet exercice peut lasser mais a tout de même un double intérêt. Tout d'abord il tient du même geste de reprise du squelette narratif originel qui consiste à actualiser sans cesse le récit par pur plaisir de (se) raconter des histoires. Ensuite il permet de faire apparaître des constantes, comme le lien entre fantastique et jouissance. En outre, et ainsi que nous l'avons déjà évoqué, cela

permet de convier le lecteur dans l'intimité des coulisses de l'écriture, qu'elle soit scientifique ou littéraire. Timothée Picard donne ici la preuve, s'il en était besoin, que les goûts et la culture littéraires du chercheur, autrement dit ce qui compose son imaginaire, nourrissent ses recherches. On comprend l'hommage à Barthes, qui chante le plaisir du texte et que l'auteur convoque en exergue. Et cela explique que l'on songe à l'essai intime de Gracq, *En lisant, en écrivant*.

- 7 Les sources exploitées forment un corpus éclectique d'œuvres provenant aussi bien de la littérature, du théâtre que du cinéma. S'y adjoignent des articles de presse et des témoignages de fascination des artistes pour l'opéra, du journal intime d'un ténor aux *Croquis pris au théâtre* de Daumier. Divisé en trois parties, le plan du livre fait apparaître le caractère totalisant de l'objet-opéra. Un premier temps nous embarque d'abord dans les méandres hypertextuels du *Fantôme de l'Opéra*, recensant les références aux sources du roman de Leroux, de Thomas Bernhard à Alain Robbe-Grillet en passant par Carlo Goldoni.
- 8 Dans un deuxième temps, l'Opéra de Paris, c'est-à-dire le Palais Garnier, est observé en tant qu'il est le symbole de la civilisation de l'opéra. Il est le trait d'union architectural entre l'ère aristocratique et celle d'un opéra populaire jamais réalisé. L'auteur insiste sur la puissance synthétique du terme « opéra » mais on entrevoit aussi la complexité qui résulte de l'économie qui consiste à désigner grâce à cet unique terme à la fois l'espace-temps concret d'une réalité artistique et sociale et celui, imaginaire, de son devenir mythe, archétype. Timothée Picard procède par conséquent ici à la recension de tout ce qui a trait à la culture bourgeoise. Il souligne en particulier combien la collusion de l'Opéra avec les mondes marchands des grands magasins et de la maison close est déterminante : il est la grande chambre d'échos des contradictions de l'époque qui l'a vu naître. Le fantôme en voile l'horreur sociale en ne laissant filtrer que la beauté de ses apparences. Il est le dernier témoin de l'Opéra comme survivance dégradée d'un passé idéalisé au sein du monde moderne.
- 9 La troisième et dernière partie se consacre à la manière dont le roman de Gaston Leroux condense et exploite tout un imaginaire de l'opéra à l'aide de motifs, de valeurs. Ainsi il participe de l'édification de l'Opéra de Paris en *lieu de mémoire* d'un monde perdu. En effet, si l'Opéra est tout de suite devenu une « métonymie de Paris » (p. 19) et le « symbole » de la civilisation de l'opéra (p. 20), ses images ont pris des formes multiples, « tributaires des époques, des pays, des publics, des esthétiques et des codes en vigueur » (p. 471). La fascination pour l'Opéra le transforme en stéréotypes, en clichés qui se séparent de sa part musicale originelle et sont prêtes à l'emploi pour l'écran du cinéma, de Rupert Julian à Dario Argento. La plasticité du fantôme est le véhicule idéal de ces images et a autorisé le cinéma à récupérer puis accaparer le pouvoir de fascination de l'opéra en le popularisant. Est associé à cet art de masse l'ample phénomène qui rassemble des milliers de fans – particulièrement chez les Anglo-saxons dans le cas de la postérité du *Fantôme* de Leroux – autour d'une œuvre.
- 10 C'est sur un ton moins idéologique mais aux accents proches de certaines formules de Lacoue-Labarthe et Nancy dans *L'Absolu littéraire* que Timothée Picard conclue son ouvrage. D'après lui, l'opéra est l'incarnation d'un plaisir coupable, le parangon d'une culture structurellement spectaculaire dont le fantôme est le symptôme. Il propose alors un développement terminal sur l'histoire de la notion de spectaculaire, prise dans un système de valeurs évolutif : le spectaculaire du XIX<sup>e</sup> siècle est fait de la conjugaison de nombreux moyens, voire de leur compromission puisqu'ils s'ingénient à produire des

effets de présence, quand l'esthétique baroque se cantonnait sciemment dans les « bornes de l'illusion » (p. 707). Les frontières sont désormais poreuses entre rêve et réalité, elles s'abolissent. « Rien d'étonnant donc à ce que l'époque ait produit le Fantôme, prince des marges s'il en est, pour allégoriser un tel spectaculaire » (p. 708).

- 11 Dans un dernier aveu, l'auteur attire l'attention sur la possibilité paradoxale de faire cohabiter, dialoguer dans l'opéra, et plus particulièrement l'opéra comme motif narratif, des cultures de degré de légitimité différent, d'élite et *mainstream*. Il est d'usage aujourd'hui de valoriser, lorsqu'on est un chercheur reconnu, des produits culturels « indignes » car de consommation courante : certains tirent de cet exercice impertinent en forme de pied de nez aux pairs un plaisir d'autant plus grand qu'il les place dans une modestie de mauvaise foi, en réalité très snob ; d'autres le font avec le sérieux scientifique du chercheur soucieux de ne pas hiérarchiser les produits d'une époque donnée et de les prendre tous pareillement en considération afin de restituer un portrait le plus fidèle possible de cette époque. C'est le deuxième sentier qu'a sincèrement emprunté Timothée Picard car sa thèse colatérale est la suivante : « les objets culturels les plus aptes à révéler certaines vérités de première importance sur ce qui fait l'opéra et sur le type de passions qu'il suscite seraient donc moins les chefs-d'œuvre reconnus que certaines œuvres caractéristiques par des formes de troubles et d'excès, situées en marge du canon mais parfois plébiscitées par la culture *mainstream* » (p. 20-21).
- 12 L'ouvrage de Timothée Picard, nouvelle forme de digression à partir du *Fantôme de l'Opéra* de Leroux, rassemble une base de données inestimable. Et le plaisir que l'on prend à sa lecture – en chaussant les lunettes d'un témoin pas banal, le fantôme – ne gâte rien dans cette grande traversée de deux siècles. Mais qu'apprend-on sur l'opéra et la civilisation qu'il met en scène ? L'ouvrage de Rémy Campos et Aurélien Poidevin nous avait déjà abondamment instruit sur *La Scène lyrique autour de 1900* (Paris, L'Œil d'or, 2011). On redit, avec élégance, forces précisions et éclairages nouveaux, à quel point ce monstre qu'est l'Opéra de Paris traduit architecturalement et musicalement une grande violence sociale qu'il s'ingénie dans le même temps à masquer à grands renforts de dorures et de lyrisme. La nouveauté est à repérer du côté de la démarche scientifique et de la sélection des sources, celles chères au for privé de l'auteur. Ce livre en appelle d'autres car il encourage à entamer de grands chantiers de fouilles dans des pans encore non explorés de nos cultures intimes. Cette approche transdisciplinaire fournit des résultats probants à propos de notre histoire à travers un prisme *a priori* étroit, l'Opéra de Paris, mais en réalité fécond, car à la jonction des cultures savantes et populaires ainsi que de l'ensemble des arts. L'histoire produit autant les mythes, comme celui du Palais Garnier, que ceux-ci façonnent notre histoire au gré de leurs réécritures.

## AUTEURS

### **ELSA SIFFERT**

Docteure en musique et diplômée du CNSM de Paris en histoire de la musique, Elsa Siffert enseigne l'éducation musicale dans le secondaire et co-anime ponctuellement l'émission « Mozart et cetera » sur les ondes de la station nantaise Prun'.