

## LES FANTÔMES DE L'OPÉRA

Jean Marie ANDRE  
 jeanmarieandre.com

À la mémoire de Jean Depotte †

La métonymie nous permettra de confirmer, pour les plus sceptiques et les plus incrédules, l'existence d'un fantôme de l'opéra à la fois dans l'espace architectural de l'Opéra et dans les opéras qui y furent montés. Gaston Leroux, depuis 1909 et son *Fantôme de l'Opéra*, l'avait affirmé : (1) « Le fantôme de l'Opéra a existé. Ce ne fut point, comme on l'a cru longtemps, une inspiration d'artiste, une superstition de directeurs, la création falote des cervelles excitées de ces demoiselles du corps de ballet, de leur mère, des ouvreuses, des employées du vestiaire et de la concierge. Oui il a existé, en chair et en os, bien qu'il se donnât toutes les apparences d'un vrai fantôme c'est-à-dire d'une ombre ». Depuis, vingt-deux versions opératiques, sept adaptations cinématographiques et trois télévisées de ce roman se sont associées à Gaston Leroux pour confirmer que ce fantôme était bien né près de Rouen, qu'il était d'une laideur repoussante mais qu'il était néanmoins doté de nombreux dons, dont celui d'avoir une voix magnifique. Son squelette fut découvert dans les caves du Palais Garnier et peut-être fut-il déposé suivant les vœux de Gaston Leroux aux archives de l'Académie Nationale de Musique où vous pourriez le retrouver. Notons qu'il portait le prénom d'Erik, comme le fiancé de Senta, celui qui se jeta du haut d'une falaise pour sauver le Hollandais du *Vaisseau Fantôme* de Richard Wagner ou comme celui de Satie dont il aurait pu être le fils ! Quant à la définition enfin du fantôme, elle reste complexe et celle qu'en donne Louis-Marie Morfaux dans son Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines chez Armand Colin, rassurera les plus inquiets : « une image hallucinatoire, est reconnue comme dénuée d'objectivité et ramenée à une pure image, c'est-à-dire réduite à une représentation imaginaire et irréaliste par le phénomène de réduction qui est un phénomène mental. »

### **Les fantômes sont sur scène mais aussi dans la salle...**

À l'opéra, chaque spectateur vient en effet avec son ou ses fantômes. Le peintre Jean Cortot, fils adoptif d'Alfred Cortot, n'allait plus aux concerts après la mort de son père car pour lui l'écoute devenait fantomatique. Je me remémore une nouvelle mise en scène du *Don Giovanni* de Mozart par Gildas Bourdet jadis au Festival d'Aix en Provence. Quelques saisons plus tôt, celui-ci avait génialement mis en scène la *Finta Gardiniera* de Mozart qui fut un très grand succès. Dans la cour de l'Archevêché par une belle soirée de juillet, chaque spectateur avait son ou ses "Don Giovanni" en tête. Tous ces "Don Giovanni" ont été affreusement déçus par le spectacle proposé par le metteur en scène et les chanteurs. Ce fut un échec retentissant et cette mise en scène ne fut jamais reprise. Il en va de même pour chaque création et plus

l'œuvre est connue et plus les spectateurs viennent nombreux avec leurs fantômes, alors qu'à contrario moins l'œuvre est connue et « moins il y a de monde dans la salle » comme l'avait rappelé un jour René Leibowitz (2).

En réalité, les fantômes circulent sur les scènes d'opéra depuis le 6 octobre 1600 et le mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis, célébré à Florence au palais Pitti. En l'honneur des mariés, fut donné le premier opéra passé à la postérité. La musique et les paroles de *l'Eurydice* de Jacopo Peri voulaient retrouver, dans une nouvelle synthèse, la tragédie grecque. Il n'est donc pas surprenant de revoir dans l'opéra les mêmes mythes tragiques et leurs fantômes. La tragédie grecque a toujours eu pour fondement : un outrage, un meurtre, qui demandent à être effacés et vengés. Un personnage important était l'ombre ou le fantôme. Comme les rêves, les pressentiments, les angoisses, les fantômes relevaient d'une zone intermédiaire entre le monde des Dieux et celui des humains. Ils jouaient un rôle important dans la transmission des messages d'un monde à l'autre. Il va de soi que sur la scène où sont évoqués les meurtres et autres crimes cachés, le rôle du fantôme en tant que témoin dénonciateur, instigateur de la vengeance revêt une importance particulière.

Jean Pierre Vernant a montré que l'ombre ou le fantôme tire son origine de la pierre tombale rappelant le cérémonial mortuaire et post-mortuaire. La pierre, silhouette oblongue et verticale rappelait que le mort couché à ses pieds, sous terre, avait quitté ce monde en y laissant son image. La pierre était donc la représentation du mort, son double, son ombre. Par son silence la pierre tombale symbolisait l'idée de la mort mais comme le dira Ismail Kadaré dans *Eschyle ou l'Éternel Perdant* « à la clarté lunaire, au crépuscule, dans la brume, les pierres tombales gardaient leur silence mais il ne devait pas durer longtemps : viendraient les grands auteurs tragiques qui finiraient par les faire parler. Ils convoqueraient leurs ombres sur scène et les spectateurs les cheveux dressés d'effroi entendraient leurs témoignages. » (3) Aux grands auteurs tragiques : Eschyle, Sophocle, Euripide succéderont les musiciens de l'opéra à partir du XVII<sup>e</sup>-ième siècle. Faire un choix pour illustrer ces fantômes de l'opéra est quasi impossible. Il est aisé d'en prendre conscience à la seule lecture de la liste des fantômes dans l'opéra avec le Samiel du *Freischütz* de Weber, le Hollandais volant du *Vaisseau Fantôme* de Richard Wagner, Le Banquo du *Macbeth* de Verdi le Banquo de Macbeth de Verdi, le fantôme de la Comtesse de *La Dame de Pique* de Tchaïkovski, celui de Charles Quint du *Don Carlos* de Verdi, ou du *Tour d'Écrou* de Benjamin Britten ou celui du *Light House* de Maxwell Davis.

Face à cet impossible choix, je proposerai arbitrairement deux exemples de fantômes de père : celui d'*Hamlet* et celui du *Don Giovanni* de Mozart, un exemple de fantôme de mère avec celle des *Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach et l'exemple d'une victime de ces fantômes dans *The Turn of Screw* de Benjamin Britten.

## H A M L E T

### *Shakespeare est Hamlet, Hamlet est Shakespeare ...*

Shakespeare est Hamlet, Hamlet est Shakespeare qui écrivit *Hamlet* pendant les mois qui suivirent la mort de son père en 1601. On peut envisager ainsi la paternité comme une fiction légale. Est-il père aimé comme tel par son fils, est-il fils aimé comme tel par son père ? Shakespeare, sur la scène de son théâtre, joua le rôle de son père mort en s'adressant à Hamlet qui, à une lettre près, est son fils Hamnet mort en 1596. Hamlet le père s'adresse comme spectre à Hamlet le fils. Le père et le fils ont sur scène le même nom. Le mort et le vivant se répondent en écho. Á travers le spectre du père sans repos, l'image du fils sans existence regarde l'échiquier tragique qu'est *Hamlet* !

De toutes les analyses d'*Hamlet*, publiées de-par-le monde, il y en a une qui surgit de la mêlée... celle de James Joyce, partie prenante de son *Ulysse* <sup>(4)</sup> à travers les propos de Stephen, son porte-parole. « Il veut qu'*Hamlet* soit une histoire de revenants mais qu'est-ce qu'un spectre ? Un être que condamnent à l'impalpabilité, la mort, l'absence, ou le changement de mœurs. Quel est ce spectre qui du *limbo patrum* s'en revient dans ce monde où il était oublié ? Qui est le roi Hamlet ? Qu'est-ce qu'un père mort pour un fils apparemment vivant, dans le rêve de ce fils vivant ? Que veut dire pour un fils le fait d'être en vie, sinon la possibilité de se situer entre la mort de son père et sa propre mort ? Qui est Shakespeare dans ce vide généalogique qu'il va tenter de combler avec sa création littéraire... Si le père qui n'a pas de fils n'est pas un père, le fils qui n'a pas de père peut-il être un fils ou n'être que l'absence de son père ?" <sup>(5)</sup>

La pièce commence dans l'atmosphère pourrie d'Elseneur et du royaume de Danemark. « Accoutré d'une cotte de maille mise au rebut par quelque baron de la cour, un acteur avance dans l'ombre, un homme bien bâti avec une voix de basse. C'est le spectre, le roi, un roi qui n'est pas roi et l'acteur est Shakespeare qui a étudié *Hamlet* pendant toutes les années de sa vie qui ne furent pas vanité dans le but de jouer ce rôle du spectre. Il dit les phrases de ce rôle à Burbage, le jeune acteur qui lui fait face de l'autre côté du transparent, l'appelant par son nom : *Hamlet je suis l'esprit de ton père*, lui enjoignant de l'écouter. C'est à un fils qu'il parle, le fils de son âme, le prince, le jeune Hamlet et au fils de sa chair, Hamnet Shakespeare, mort à Stratford afin que vécût à jamais celui qui portait son nom. » « Est-il possible que cet acteur, Shakespeare, spectre par l'absence, et sous la chemise de fer du Danois enterré, spectre par la mort, disant ses propres paroles au prénom de son propre fils Hamnet qui aurait pu être à une lettre près le jumeau du prince Hamlet, est-ce possible ? je voudrais le savoir, est-ce probable qu'il n'eût pas tiré ou tout au moins prévu la conclusion logique de ces prémices :

vous êtes le fils dépossédé, je suis le père assassiné ; votre mère est la reine coupable, Anne Shakespeare , née Hathaway. »

Mais que demande ce spectre d'Hamlet-père à Hamlet-fils ? Il demande vengeance, il demande à être sauvé, il désigne le coupable. En effet, Gertrude après avoir fait l'amour à son mari, le roi Hamlet, avait vu celui-ci s'endormir et l'avait fait assassiner par Claudius son amant et beau-frère. Mais il supplie Hamlet de ne pas toucher à sa mère. Le spectre d'Hamlet-père revient pour dire « Fils ne vois-tu pas que je brûle [...] je suis condamné à errer jusqu'à consumer et purger les honteux crimes dont je me suis rendu coupable sur terre. »

## ***Hamlet et l'Opéra***

*Hamlet* comme *Macbeth*, ou le *Roi Lear* furent des sujets en or pour l'opéra mais *Hamlet* dut effaroucher plus d'un librettiste et plus d'un compositeur d'opéra. Parler de *short list* pour *Hamlet* n'est pas excessif. Pour relever ce défi, il y eut pourtant à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, Ambroise Thomas, musicien couvert de gloire de son vivant mais tombé dans l'oubli. Son *Hamlet* fut créé triomphalement à Paris le 9 Mars 1868. En revanche à Londres en 1890, G.B. Shaw fut féroce sur plusieurs colonnes du quotidien *The World* du 30 juillet 1890 titrant en grosses lettres « HAMLET, LA BÊTISE FAITE OPERA ». Terrible fut la conclusion de Shaw affirmant qu'il « n'avait jamais vu un opéra aussi bête » car « Ambroise Thomas a consciemment fait tout son possible pour ne jamais nous rappeler Shakespeare. Madame Melba-Ophélie chante joliment ses roulades chromatiques en souriant aux gens du monde installés au Parterre et au premier Balcon, lesquels l'applaudissent avec cet air de fins connaisseurs de l'art lyrique de la *Haute école* qui en impose à quiconque ne se sent pas par expérience à quel point il est facile de leur en faire accroire. » <sup>(9)</sup>

À dire vrai il y avait un gouffre entre la noirceur du livret de Shakespeare et le classicisme de bon aloi, ballets inclus, d'Ambroise Thomas. Toutefois si le livret ne fut pas à la hauteur de Shakespeare, cet opéra, peu monté de nos jours, a bénéficié en octobre 2003 d'une récréation superbement chantée par Nathalie Dessay-Ophélie au *Gran teatre del Liceu* de Barcelone sous la baguette de Bertrand de Billy <sup>(10)</sup> . Plus récemment, en décembre 2018, il y eut à l'Opéra-Comique de Paris, cette version d'Ambroise Thomas, dirigée de main de maître par Louis Langrée, et interprétée, au firmament de leur art, par Sabine Devielle, Stéphane Degout, Laurent Alvara et Sylvie Brunet dans une mise en scène de Cyril Teste. Ce fut aussi un triomphe. En revanche, avec le *Hamlet* de Brett Dean créé à Glyndebourne en 2017, vous plongerez dans la violence musicale de l'humour noir grinçant de Shakespeare. (..) Brett Dean n'a pas craint de simplifier la dynamique des cinq actes des multiples versions d'*Hamlet* pour en accentuer la force dramaturgique dans une langue intense, directe et parfois violente. La musique est globalement atonale parfois consonante et entremêlée de musique électronique « pour apporter de l'assise dans le grave à certains moments clés et saupoudrer une pincée de surnaturel à l'apparition du fantôme de Hamlet père ». Quant à la direction d'orchestre du London Philharmonic Orchestra et à l'interprétation de Allan Clayton-Hamlet, Barbara Hannigan -Ophélie, John Tomlinson- le Fantôme d'Hamlet père, elles sont fantastiques. <sup>(11)</sup> Et enfin, je n'ose à peine vous en parler, mais j'y ai pris un tel plaisir que je franchis le Rubicon... Johny Hallyday a enregistré une version pop-rock d'*Hamlet*... « intéressante, originale... » mais sa voix, elle, vous prend aux tripes. (13)

## ***DON GIOVANNI de Mozart.***

Le fantôme du *Don Giovanni* avait déjà été annoncé en 1780 avec la création d'*Idoménée*. Mozart, âgé alors de 24 ans, dans une série de lettres adressées à son père Léopold, <sup>(6)</sup> nous parle de Shakespeare, objet, à cette époque en Allemagne d'un engouement déjà à son apogée et nous donne son avis sur l'effet dramatique du fantôme d'*Hamlet*. "Dites-moi, ne trouvez-vous pas que le discours de la voix souterraine est long ? Réfléchissez bien, imaginez la scène. La voix doit être terrifiante et pénétrer l'âme. Il faut que l'on la croie vraie et comment peut-elle faire cet effet si le discours est trop long et que par cette longueur les auditeurs se persuadent petit à petit de son néant ? Si dans *Hamlet* le discours du spectre n'était pas aussi long. l'effet produit ne serait que meilleur. Il est d'ailleurs aisé de raccourcir discours : il y gagne plus qu'il n'y perd". Mozart sera amené à écrire quatre versions de cette scène d'*Idoménée* et les trouvant chaque trop longues, à les raccourcir. Il voulait donner à ce discours de la voix souterraine un caractère fantomatique et Irréel, il fit donc accompagner la voix du dieu Neptune par deux cors, trois trombones qui se trouvaient, comme le chanteur, en coulisse. Sept ans plus tard dans le *Don Giovanni*, il trouvera la longueur idéale et cette scène reste dans ma mémoire émotionnelle un des grands moments de l'Opéra toujours aussi intensément vécu.

La statue du Commandeur, tué en un duel inégal par Don Giovanni à la Scène I de l'Acte arrive à pas lourds sous les rodomontades d'un Leporello effrayé. Le Spectre du Commandeur est revenu crier vengeance et demande à Don Giovanni de se repentir avant de mourir et de brûler éternellement en enfer. Le Don Juan de Tirso de Molina avait été écrit en 1630 à l'époque du succès phénoménal des *Artes Moriendi* où le mourant pouvait sauver son âme en demandant pardon à Dieu. Don Giovanni rebelle, au père, au sacrement du mariage, à la famille, restera rebelle jusqu'au bout. L'athéisme est le fondement sur lequel Don Giovanni s'appuiera dans sa quête obstinée de la liberté. Il tranche avec son épée le lien qui le rattache à la morale, à la religion, à la famille.

Le sentiment du néant, propre au XVIII<sup>ème</sup> siècle, ce mépris du *Memento Mori*, avec ses images macabres ses os et crânes doivent se transformer en une vitalité frénétique, en une exaltation de la femme qui d'objet de culte devient, ici et maintenant l'objet d'une jouissance répétée à l'infini. Don Giovanni est la plus violente protestation contre le culte de la mort instauré entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. C'est aussi la plus violente réponse à Pétrarque. La passion amoureuse se libère de la morale comme la politique s'est libérée de la morale avec le machiavélisme. <sup>(7)</sup> Don Giovanni né en période de rigorisme moral prône un besoin violent de révolte et de transgression de la loi. Tout est réuni dans cette scène : la nuit, le cimetière, le festin de pierre et le convive de pierre, Don Giovanni et son double Leporello. Mozart a traité ce sujet avec la plus grande intensité de moyen. Darius Milhaud s'est amusé à repérer dans la partition

plusieurs séries dodécaphoniques. D'autres musiciens ont tiré des conclusions différentes du fait qu'il suffisait à Mozart d'un champ de tonalités extraordinairement réduit pour composer un opéra touchant au sommet de l'émotion.

En *Ré mineur*, sur un rythme implacable, s'élève la voix de basse du Commandeur : "Don Giovanni à dîner, tu m'as invité je suis venu..." L'orchestre jouera sur un rythme oppressant, obsédant, envoûtant, le rôle de l'étau fatal qui progressivement va se resserrer et broyer Don Giovanni. Le Commandeur vient se venger de Don Giovanni mais aussi tenter de le sauver mais c'est sous forme d'un duel que la scène a été conçue par Mozart. Rappelons-nous la Scène I de l'Acte du duel inégal entre un vieillard et un jeune chevalier dédaigneux. Face ce bloc, privé de tout sentiment, Mozart a imaginé un Don Giovanni valeureux, conscient. Dans le bouillonnement de son esprit, Don Giovanni refuse de se repentir. Leporello est effrayé. Don Giovanni lui n'a pas peur et il dira « non » à chaque fois. Il sent néanmoins le danger : "Que me veux-tu ? Que me dis-tu ? Parle". L'angoisse monte : "Parle, parle" et le Commandeur de répondre : "tu m'as invité à dîner, donne-moi ta main en pacte », « la voilà » jette Don Giovanni. « Repens-toi » ... « Non » ... « Repens -toi » ... « Non Vas-t-en vieux fat". Mozart reprend alors le motif rythmique du duel initial. Le Commandeur quitte la scène et Don Giovanni découvre alors la réalité des flammes et disparaît. <sup>(10) (14)</sup>

### **LES CONTES D'HOFFMANN de Jacques Offenbach**

Le livret de cet opéra de Jacques Offenbach était tiré des *Contes* d'Ernst Theodore Amadeus Hoffmann et plus particulièrement de celui de *l'Homme au sable* qui passionna Freud. Si Olympia, la poupée mécanique du deuxième acte, avait représenté la mère, premier objet d'amour du petit garçon impuissant, maladroit et dépendant, si Gulietta, passionnément désirée par Hoffmann, fut la séductrice, de l'acte IV, qui lui volera son reflet, que dire du fantôme de la mère embrassant de sa voix l'acte III des *Contes d'Hoffmann*. Que représente alors cet épisode des amours malheureux d'Hoffmann, musicien et poète, pour Antonia la cantatrice ? Trois femmes qui, en réalité, n'étaient que la réincarnation d'une seule et même femme, *La Stella*, actrice dont Hoffmann était éperdument amoureux et que l'on retrouvera au sortir d'une représentation du *Don Giovanni* de Mozart dans l'Acte V final des *Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach.

Antonia atteinte de tuberculose comme sa mère est promise à la mort si elle ne cesse pas de chanter et si elle n'abandonne pas ses espoirs de carrière et de gloire que sa voix, héritage d'une mère défunte, pourrait lui faire entrevoir. Le Chancelier Crespel, père d'Antonia, et Hoffmann, son fiancé tentent de la convaincre de ne plus chanter. Le Docteur Miracle, déjà responsable de la mort de la mère d'Antonia, parvient lui, à convaincre Antonia de chanter encore, en évoquant le fantôme de sa mère, lui chantant au loin « Ma voix t'appelle ! mon âme t'appelle comme autrefois, chante ma fille, chante toujours ma fille. » Confortée dans

son choix par les mots de sa mère, Antonia cède à son désir de chanter « C'est une chanson d'amour qui s'envole triste et folle » et elle meurt dans les bras d'Hoffmann effondré.

Théodore Reik dans ses "*Écrits sur la musique* a proposé une explication psychanalytique séduisante des Contes d'Hoffmann. <sup>(8)</sup> Antonia, pour Reik, hésite entre son amour pour Hoffmann et son amour pour la musique mais passe outre les avertissements de ceux qui lui demandent de ne plus chanter. Elle en meurt. En s'inspirant de Freud, de Shakespeare avec *Le Roi Lear* et ses trois filles, du *Marchand de Venise* avec le choix des trois coffrets, Reik inverse ce contenu et propose l'explication suivante : « Hoffmann, le poète et musicien, hésite entre son amour et son art et en meurt. Antonia est l'Image féminine telle qu'elle apparaît au vieil homme. Elle symbolise la mort qu'il va bientôt rencontrer. Le fantôme de la mère ne faisant que conforter ce symbole.

Offenbach avait le pressentiment de sa mort prochaine en écrivant ces *Contes d'Hoffmann* qui étaient son premier opéra, opéra qu'il avait en tête depuis une vingtaine d'années et qui fut sa dernière œuvre. Il savait qu'il lui fallait achever son travail même si celui-ci devait précipiter sa fin. Lui qui était surnommé *Le Mozart des Champs Élysées* avait même écrit au directeur de l'Opéra de Paris "dépêchez-vous de produire mon opéra, il ne me reste que peu de temps à vivre, mon seul désir est de pouvoir assister à la première représentation". Il mourut quelques mois avant la première à l'âge de 61 ans. Gustave Flaubert dans son *Dictionnaire des Idées Reçues* avait dit d'Offenbach : « Dès qu'on entend son nom, il faut fermer deux doigts de la main droite pour se préserver du mauvais œil. »

L'identification d'Offenbach au personnage d'Antonia est indiquée dans son désir passionné de devenir artiste comme sa mère l'avait exhortée à tous les sacrifices pour le chant. Reik rappelle par ailleurs que le père de Jacques Offenbach était chantre à la synagogue et compositeur de musique religieuse juive et que la mère d'Offenbach était cantatrice et qu'elle avait abandonné sa carrière en épousant son père. Reik conclut en disant que « pour chacun de nous la mère est la femme du destin : c'est la femme fatale au sens propre du terme parce qu'elle nous a mis au monde, nous a enseigné l'amour et que c'est elle que nous appelons à notre dernière heure. La mère, en tant que figure liée à la mort est devenue étrangère à notre pensée consciente, mais elle remplit de nouveau cette fonction quand la mort apparaît comme seul remède à la souffrance, comme seul but désiré, comme paix ultime ». <sup>(15)</sup>

## **LE TOUR D'ÉCROU de Benjamin Britten**

Benjamin Britten compose, en 1954 à l'âge de 41 ans, en trois mois et demi, la musique de cet opéra de chambre, sur un livret tiré d'une nouvelle d'Henry James.

Une jeune gouvernante est engagée afin de prendre en charge l'éducation de deux jeunes enfants. Leur oncle et tuteur l'a choisie à la condition expresse de s'occuper de tout et de ne jamais faire appel à lui sous aucun prétexte. Arrivée avec enthousiasme et angoisse dans le grand manoir de Bly, elle fait la connaissance de Miles le jeune garçon âgé de douze ans, de Flora âgée de 8 ans et de la vieille nourrice Miss Grose.

Elle prend rapidement conscience qu'un mystère habite ce manoir et que ces deux enfants, beaux, intelligents et angéliques cachent, enfoui en eux, un secret inavouable : celui de la présence des deux fantômes de Peter Quint, l'ancien serviteur et de Miss Jessel, la précédente gouvernante, tous deux décédés accidentellement.



Côte d'Opale Magazine – Midsummer 2012 © COM. FRÉDÉRIC IOVINO

Les apparitions successives de Peter Quint auprès de Miles et celle de Miss Jessel auprès de Flora, la confortent dans l'angoissant sentiment de voir ces enfants sous leur influence. La gouvernante qui voit et entend tout, fait tout pour que ces deux enfants, voyant et entendant tout mais en le niant farouchement, soient arrachés à cette emprise face à la vieille nourrice ne voyant ni n'entendant rien.

Les deux actes sont bâtis à front renversé. L'entrée du fantôme de Peter Quint avec sa voix de ténor est le point de fracture entre les tonalités ascendantes du premier acte et descendantes du second. L'espace sonore est alors investi par l'entrelacement de trois



thèmes, celui de la “possession affective” revenant constamment, celui de Peter Quint symbolisant la voix de “l’appel maléfique d’un ailleurs sinon d’un au-delà” et enfin celui de Miles apparaissant au cours de la leçon de latin autour de la polysémie du mot “Malo” avec sa voix aigüe de soprano garçon. La gouvernante, chante dans une tonalité proche de celle de Quint, car elle lutte, de toutes ses forces vocales de soprano, pour sauver Miles contaminé par le mal.

Flora entre alors en conflit ouvert, avec sa voix de soprano-fille, avec la gouvernante et, accompagnée de la voix de soprano de Miss Grose, la nourrice horrifiée, fuit le manoir pour rejoindre dans son inconscient la voix de soprano de Miss Jessel et ne plus la quitter. Miles, déchiré entre l’envoûtement et le souhait de se libérer par l’aveu des motifs de son renvoi du collège et de la raison du vol de la lettre de la gouvernante adressée au tuteur, chante dans le registre supérieur, aux cordes, alors que la gouvernante le fait dans le registre supérieur, à la clarinette. Quint l’exhorte à ne pas répondre à la gouvernante en lui répétant “Méfie-toi d’elle”. Au terme de cet affrontement, Miles meurt dans les bras de la gouvernante en criant “Peter Quint ! Espèce de diable”. Les voix de Quint et de la gouvernante s’unissent pendant quelques mesures puis celle-ci reste seule, comme hallucinée, avec le corps de Miles pendant que le rideau de fin tombe sur sa répétition pathétique de la chanson de Miles : *Je préférerais être, Malo : dans un pommier, Malo : qu’un garçon méchant, Malo : dans l’infortune.*

*The Turn of Screw* baigne en permanence dans le fantastique de la nouvelle de James et dans l’imaginaire de Benjamin Britten avec l’innocence enfantine bafouée et anéantie dans l’enfermement étouffant du manoir de Bly coupé d’un monde “normal”. En mettant en scène et en faisant chanter les fantômes de Peter Quint et de Miss Jessel, Britten arrive à représenter musicalement “l’irreprésentable” de la nouvelle de James dans laquelle, leur présence est exclusivement suggérée par un narrateur. Cet irreprésentable est l’inconscient des deux enfants, de celui de la gouvernante qui en a conscience et celui de la nourrice qui n’en a pas la moindre idée. L’apparition de Peter Quint et Miss Jessel rappelle aux deux enfants l’histoire de leur passage prématuré à l’âge adulte, tout en les empêchant de s’exprimer sur cette relation avec leurs anciens prédateurs. Dans ce contexte, le resserrement dramatique progressif et angoissant de l’action agit tel “un tour d’écrou” supplémentaire dans un même lieu et dans un temps raccourci allant du début de l’été à l’automne en deux actes, quinze variations et deux heures. Dans *The Turn of Screw*, l’esprit d’enfance pervers et volubile de Miles rejoint celui de l’apprenti du *Peter Grimes* ou celui du bavard et gouailleur Puck du *Midsummer Night’s Dream*, ou enfin celui de Tadzio, l’idéal dansant de la beauté de *Mort à Venise*.

Chez Britten, l'enfant, innocent mais toujours "souffrant, et l'insondable fonds mystérieux dont nous sommes [adultes] les produits déracinés". "Comme nous ne pouvons jamais revenir en arrière", l'enfant s'y présente comme "le spectacle de notre déchéance, sans que jamais nous soit donnée la clef de cette parade sauvage". Entre cruauté et compassion, affection chaste ou désirante, entre démonisme et l'angélisme, l'enfant [...] est balloté ou menacé par les adultes.

***Ces multiples fantômes viennent peupler les scènes d'opéra depuis quatre siècles, jour après jour, après le coucher du soleil, sur tous les fuseaux horaires du globe. Ils viennent sur scène crier vengeance et tenter de se sauver et de nous sauver de la damnation éternelle. Ils nous rappellent que nous sommes inéluctablement mortels. Avec eux, la boucle de la catharsis tragique grecque est ainsi bouclée pendant quelques heures... <sup>(16)</sup>***

### ***Quelques références Littéraires et Musicales...***

1. Gaston Leroux. *Le Fantôme de l'opéra*. Collection de Poche. N°509, p 92.
2. René Leibowitz *Les Fantômes de l'opéra* Gallimard - N.R.F
3. Ismaël Kadaré. *Eschyle ou l'Éternel Perdant*. Fayard, p 22-23
4. James Joyce. *Ulysse*. Folio n° 771.772, p. 271, 272, 299.
5. Bernard Sichère. *Le nom de Shakespeare*. 1987. Gallimard - l'Infini
6. Mozart. *Correspondance*. Flammarion. Tome III 1778-1781 p1557.
7. Giovanni Macchia. *Vie, aventures et mort de Don Juan*. Edition des Jonquères
8. Théodore Reik. *Écrits sur la Musique*. Les Belles Lettres. Confluents Psychanalytiques
9. Georges Bernard Shaw. *Écrits sur la Musique*. 1876-1950. p 485-48
10. Hoffman. *Contes. Don Juan*. p.41-64, Folio Classique N°1151 (le pitch le plus brillant écrit sur Don Giovanni)
11. Ambroise Thomas. *Hamlet*. Nathalie Dessay, Simon Keenlyside, Beatrice Uria Monzon. Bertrand de Billy. Théâtre Del Liceu DVD Warner Classics.
12. Ambroise Thomas. *Hamlet*. Allan Clayton, Barbara Hannigan. London Philharmonic Orchestra. Glyndebourne .DVD Opus Arte. 2017
13. Johny Hallyday. *Hamlet*. 1976. Deux CD Universal Mercurey 546 943-2
14. W.A. Mozart. *Don Giovanni*. Erwin Schroth, Anna Netrebko, Thomas Hengelbrock. DVD Sony
15. Jacques Offenbach. *Les Contes d'Hoffmann*. Roberto Alagna, Nathalie Dessay, José Van Dam. Opera et Orchestre de Lyon. Kent Nagano. 3 CDs. ERATO
16. Sans oublier : Philippe Taillandier. *Autopsie des Fantômes*. Ed Taillandier