

FIGURES DE L'ÉCRIVAIN ET DE L'ARTISTE DANS LES SAVOY OPERAS DE « G&S »

Les ouvrages de William Schwenck Gilbert (1836-1911) et Arthur Sullivan (1842-1900), mal connus en dehors du monde anglo-saxon, sont généralement étudiés pour leur humour décalé et leurs situations saugrenues, pour leur sens de l'absurde poussé à l'extrême et pour leur mise à mal de la logique la plus élémentaire, perpétuellement sapée par le triomphe du syllogisme et du paradoxe¹. La critique qui s'est penchée sur ce corpus atypique a également commenté le traitement de certains thèmes ou éléments invariants comme la question du genre (dans le sens des deux termes anglais « genre » et « gender »), de la sentimentalité (ou plutôt de son rejet) sans oublier les nombreux phénomènes méta-textuels ou intra-textuels qui parsèment le corpus. Autre caractéristique de ces ouvrages, le recours aux différentes formes de la satire, avec notamment la satire sociale (le système de classes), la satire politique (le bipartisme, plus généralement les institutions) ou la satire philosophique (Darwin). Encore plus spécifique au corpus, on notera la parodie de multiples formes musicales qui, de l'oratorio haendelien à l'opéra italien ou allemand, en passant par tout ce que l'Angleterre élisabéthaine a composé de « *glees* », « *lays* », « *roundelays* », « *virelays* », « *catches* », « *ballads* » et « *madrigals* », inscrivent en creux une histoire de la musique anglaise ou plutôt une histoire de la musique *en* Angleterre, et de ce fait mettent en exergue ce qui reste la caractéristique fondamentale de ces ouvrages, leur « anglicité ». Et c'est bien cette anglicité qui, aux yeux des auditeurs continentaux, rend ces ouvrages autant dérangeants que fascinants, à l'instar peut-être de certains sports – le cricket, le football américain ? – dont on ne comprendrait pas les règles, ou dont on trouverait les règles dénuées de logique et de pertinence.

Un sujet qui semble avoir échappé à la critique concerne précisément la présence de la déclinaison de toute une série de figures de l'écrivain et de l'artiste, thématique qui nous invite, pour un corpus de nature aussi éminemment réflexive de par ses citations et imitations musicales, à réfléchir sur ses propres caractéristiques textuelles et sans doute, dans une perspective plus large, à nous interroger sur sa position particulière dans le parcours quelque peu erratique et chaotique de l'opéra anglais du dix-neuvième siècle, voire de l'opéra anglais en général. Nous souhaiterions par cette réflexion montrer que le thème de l'artiste dans le corpus des *Savoy Operas* illustre l'idée, couramment mise en avant par le grand public et par une partie de la critique musicale, selon laquelle l'opéra anglais serait un genre fondamentalement inabouti, dénué de spécificités formelles et thématiques qui lui seraient propres à côté des opéras italien, allemand et français. Même si cette idée a été battue en brèche par les musicologues du vingtième siècle, convaincus pour l'opéra anglais de l'existence d'une réelle identité², le sentiment de ne pas avoir produit de genre lyrique national digne de ce nom reste une constante qui continue à marquer l'histoire de la musique anglaise. Arthur Sullivan lui-même, dans son rêve de composer un opéra « sérieux » – ce qu'il finit par faire en 1891 avec *Ivanhoe* –, avait imaginé un style « éclectique », une synthèse des écoles européennes connues mais possédant ses caractéristiques propres :

¹ Pour un état des lieux de la recherche actuelle, voir notamment David Eden et Meinhard Saremba, dirs., *The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

² Voir notamment Cecil Forsyth, *Music and Nationalism: A Study of English Opera*, London, Macmillan, 1911; Edward J. Dent, *Foundations of English Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1928 ; Eric Walter White, *The Rise of English Opera*, London, Lehmann, 1951; Roger Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1973 ; Eric Walter White, *A History of English Opera*, London, Faber and Faber, 1983.

The opera of the future is a compromise. I have thought and worked and toiled and dreamt of it. Not the French school, with gaudy and tinsel tunes, its lambent lights and shades, its theatrical effects and clap-trap; not the Wagnerian school, with its somberness and heavy ear-splitting airs, with its mysticism and unreal sentiment; not the Italian school, with its fantastic airs and fioriture and far-fetched effects. It is a compromise between these three – a sort of eclectic school, a selection of the merits of each one. I myself will make an attempt to produce a grand opera of this new school³.

L'opéra du futur est un compromis. J'y ai réfléchi, j'y ai travaillé d'arrache-pied et j'en ai rêvé. Pas l'école française, avec ses mélodies clinquantes, ses couleurs chatoyantes, ses effets dramatiques et toutes ses âneries ; pas l'école wagnérienne, avec sa noirceur, ses lourdeurs qui vous cassent les oreilles, son mysticisme et tous ses sentiments improbables ; pas l'école italienne avec ses airs brillants et ses fioritures et ses situations tirées par les cheveux. C'est un compromis entre les trois – une sorte d'école éclectique, un mélange des points forts de chacune. Je vais moi-même tenter de produire un opéra relevant de cette nouvelle école.

La réflexion que nous envisageons d'engager ici vise à montrer que les fragilités d'un genre musical en quête de sa propre identité affectent, dans sa textualité même, un corpus d'opéras pourtant réputé pour le succès phénoménal qu'il rencontra ouvrage après ouvrage.

La mention d'écrivains célèbres

Les *Savoy Operas* enchaînent de l'un à l'autre diverses références à des figures littéraires ou artistiques connues, que ces dernières prennent la forme de chanteurs ou de musiciens mais également de poètes ou écrivains. Les longues énumérations que l'on trouve dans les fameux « *patter-songs* » de Gilbert et Sullivan, lesquels constituent la marque de fabrique de ces ouvrages, en font copieusement état. Dans *The Mikado* la célèbre liste de Ko-Ko, celle qui répertorie tous les citoyens dont la disparition serait un gain considérable pour la société, mentionne sur le mode de l'ironie non seulement un certain nombre de classes de musiciens indésirables – « *the banjo serenader* », « *the piano-organist* » – mais également ce genre tout particulier de la romancière victorienne, « *the lady novelist* », présentée dans le texte comme « *that singular anomaly*⁴ ». On reconnaîtra évidemment derrière cette allusion Jane Austen, les sœurs Brontë, George Eliot, Elizabeth Gaskell, et bien d'autres encore... Un peu plus loin dans le texte, le « *patter-song* » du Mikado fustige les bassesses vocales (« *vocal villainies* ») du ténor amateur (« *amateur tenor* »), tout en louant le chanteur de music-hall qui, paradoxalement, se délecte des fugues de Bach, de Beethoven et de Spohr (356). L'exemple cité ci-dessous, extrait de *Patience*, donne quant à lui l'occasion au Colonel Calverley, Officier du Corps des Dragons de sa Majesté, d'exhiber ses connaissances en littérature anglaise – de Shakespeare à Dickens et Thackeray, tout le gratin littéraire y passe ! – mais également de montrer que, pour réunir un régiment de bons dragons, il faut composer avec des talents et des individualités variés. Réunir un régiment de dragons, c'est visiblement comme écrire un opéra : du musicologue Adolphe Jullien aux romanciers Daniel Defoe, Henry Fielding ou Anthony Trollope, on prend et l'on mélange tout ce qu'il y a de bien, on compose, indifféremment de l'origine ou de la nature des différents éléments qui constituent le produit final :

Song – Colonel.

³ Extrait d'une interview donnée par Arthur Sullivan : « Sir Arthur Sullivan: A Talk With the Composer of Pinafore », *San Francisco Chronicle*, 22 juillet 1885.

⁴ William S. Gilbert, *The Savoy Operas*, Ware, Hertfordshire, Wordsworth Reference, 1994, p. 324. Toutes les références à cette édition figureront dans le texte, entre parenthèses.

*If you want a receipt for that popular mystery,
 Known to the world as a Heavy Dragoon,
 Take all the remarkable people in history,
 Rattle them off to a popular tune.
 The pluck of Lord Nelson on board of the Victory –
 Genius of Bismarck devising a plan –
 The humour of Fielding (which sounds contradictory) –
 Coolness of Paget about to trepan –
 The science of Jullien, the eminent musico –
 Wit of Macaulay, who wrote of Queen Anne –
 The pathos of Paddy, as rendered by Boucicault –
 Style of the Bishop of Sodor and Man –
 The dash of a D'Orsay, divested of quackery –
 Narrative powers of Dickens and Thackeray –
 Victor Emmanuel – peak-haunting Peveril –
 Thomas Aquinas, and Doctor Sacheverell –
 Tupper and Tennyson – Daniel Defoe –
 Anthony Trollope and Mister Guizot! Ah!
 Take of these elements all that is fusible,
 Melt them all down in a pipkin or crucible,
 Set them to simmer, and take off the scum,
 And a Heavy Dragoon is the residuum!
 Chorus. Yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes! (155-56)*

Si vous voulez la recette de cette énigme qu'on dénomme dans le monde un Dragon de cavalerie lourde, prenez tout ce qu'il y a de gens remarquables dans l'histoire, secouez-les et faites-en une chanson. Il vous faudra le culot de Lord Nelson à bord de son *Victory*, le génie stratégique de Bismarck, l'humour de Fielding (ce qui peut paraître contradictoire), le phlegme de Paget sur le point d'effectuer une trépanation, la science du grand musicologue Jullien, l'esprit de Macaulay qui a écrit sur la Reine Anne, le pathos de Paddy [l'Irlandais typique] tel que l'a évoqué Boucicault, le style de l'évêque de Sodor et de [l'île de] Man, l'élan d'un D'Orsay privé de son charlatanisme, le pouvoir narratif de Dickens et de Thackeray, Victor Emmanuel, Peveril qui hante son pic, Thomas d'Aquin et le Docteur Sacheverell, Tupper et Tennyson, Daniel Defoe, Anthony Trollope et M. Guizot ! Ah ! De tous ces éléments prenez ce qui peut se fondre, mélangez tout ça dans un creuset ou dans un pot en terre, faites mijoter et écumez, et ce qui restera vous donnera le Dragon.

Démonstration analogue avec l'air de Robin dans *Ruddigore*. Afin d'échapper à la malédiction familiale qui frappe sa dynastie depuis vingt-et-une générations, l'héritier des Murgatroyd est contraint de se faire passer pour un jeune fermier, alors qu'il est en réalité poète. Ce dernier revendique autant l'héritage des grands auteurs de l'Antiquité – Horace et Ovide – que des poètes victoriens contemporains – Swinburne et Morris –, tous garants de la réussite de l'éducation du jeune héros qui finira, en fin d'ouvrage, par conjurer le terrible sort qui accable sa famille :

Robin. As a poet, I'm tender and quaint –
 I've passion and fervour and grace –
 From Ovid and Horace
 To Swinburne and Morris,
 They all of them take a back place.
 Then I sing and I play and I paint:
 Though none are accomplished as I,
 To say so were treason:
 You ask me the reason?
 I'm diffident, modest, and shy! (388-89)

En tant que poète je suis tendre et un peu vieux jeu, j'ai de la passion, de la ferveur et de la grâce. D'Ovide à Horace, de Swinburne à Morris, tous me sont légèrement inférieurs. Et puis je chante, je joue et je peins : bien qu'aucun ne soit mon égal, le dire serait une trahison. Vous me demandez la raison ? Je manque de confiance, je suis modeste et timide.

Ailleurs, d'autres évocations mentionnent les noms de Juvénal, Aristophane ou Anacréon (*Princess Ida*, 271) sans oublier, à nouveau, deux contemporains de Gilbert et Sullivan, les incontournables romanciers victoriens Dickens⁵ et Thackeray (*Utopia Limited*, 610).

L'écrivain mis en scène

En plus du renvoi à des écrivains célèbres, une des constantes des *Savoy Operas* consiste en la mise en scène de figures d'artistes ou d'écrivains. Qu'il s'agisse d'un berger d'Arcadie égayant la campagne de ses chants (*Iolanthe*), d'un poète à la tête d'un mouvement esthétique (*Patience*), d'un ménestrel amoureux (*The Mikado*), d'un clown ambulancier (*The Yeomen of the Guard*) ou d'un souverain auto-promu écrivain à ses heures perdues (*Utopia Limited*), chacune de ses figures cristallise un certain nombre de paradigmes que l'on tentera de relier au rôle particulier et à la place occupée par les *Savoy Operas* sur la scène anglaise du XIX^e siècle.

Dans de nombreux cas, on assiste à une opposition assez basique entre un « vrai » poète et un simple imposteur, qui usurperait une place qui n'est pas la sienne. Dans *The Sorcerer*, c'est Alexis Pointdextre, le jeune premier de cette parodie de *L'elisir d'amore* de Donizetti, qui l'emporte sur le pasteur Dr. Daly, écrivain pompeux dont le livret ridiculise implicitement le style vieillot et suranné. Dans *H.M.S. Pinafore*, le vrai poète prend les traits du jeune marin Ralph Rackstraw, personnage dont le discours naturellement poétique (« *She is the figurehead of my ship of life – the bright beacon that guides me into my port of happiness – the rarest, the purest gem that ever sparkled on a poor but worthy fellow's trusting brow* » [97] / « Elle est la figure de proue du vaisseau de ma vie – la phare resplendissant qui me guide vers mon port et vers mon bonheur – le joyau le plus rare, le plus pur qui ait jamais étincelé sur le front confiant d'un pauvre type qui n'en est pas moins digne »), en total contraste avec les célébrissimes jurons de Captain Corcoran, trahit les nobles origines dévoilées en toute fin d'ouvrage. Dans *Iolanthe* (1882), le berger d'Arcadie Strephon, poète lui aussi inné, s'oppose au discours solennel et académique du Lord Chancellor. Dans *Princess Ida* (1884), le style du jeune premier Hilarion s'oppose radicalement, lui aussi, au discours primitif de ses guerriers de rivaux, les trois frères Arac, Guron et Scynthius dont les tautologies prêtent à sourire : « *We are warriors three, / Sons of Gama, Rex, / Like most sons are we, / Masculine in sex* » / « Nous sommes trois guerriers, les fils du roi Gama, et comme la plupart des fils, nous sommes du sexe masculin » (262). À l' inanité du discours de ces personnages primaires qui prennent, de surcroît, leur manque d'intelligence pour une qualité (263), correspond ce qui pour Donald Burrows constitue, avec les tournures pompeuses de l'air d'Arac « *This helmet I suppose* », l'unique utilisation véritablement parodique de la musique de Haendel⁶. Parfois, l'opposition binaire se complexifie, notamment lorsque le supposé « faux » poète montre sa face cachée, comme cela est le cas par exemple lorsque le Capitaine de *H.M.S. Pinafore* se révèle, à la surprise générale, un personnage plus romantique qu'il n'y paraît. C'est en tout cas tout le sens de la fameuse invocation à la lune, quand le personnage, qui s'accompagne lui-même à la mandoline, se montre à la fois chanteur et musicien. Dans *Trial by Jury* (1875) le jeune accusé anonyme, « *the defendant* », s'accompagne lui aussi de sa guitare lors de la séance de tribunal afin de justifier

⁵ Pour l'amitié entre Dickens et Sullivan, voir S.J. Adair Fitzgerald, « Sullivan's Friendship with Dickens », *Gilbert & Sullivan News*, autumn/Winter 2007, p. 15.

⁶ Donald Burrows, « Some Aspects of the Influence of Handel's Music on the English Musician Arthur Sullivan (1842-1900) », *Händel-Jahrbuch* (1998), pp. 148-71.

le crime qu'il n'a pas commis et pour lequel il est condamné d'avance. Nous verrons plus bas la position ambiguë qui est celle de Strephon, dans *Iolanthe*.

Impossible de ne pas évoquer les deux plus célèbres incarnations de poète et d'écrivain, celles qui apparaissent sous les traits de Reginald Bunthorne et d'Archibald Grosvenor dans *Patience*, au sujet desquelles Gilles Couderc a rappelé récemment à quel point elles étaient une évocation satirique non seulement du mouvement dit « esthétique » qui agitait alors le climat décadentiste de l'époque, mais également des figures d'Oscar Wilde et de James Whistler⁷. D'autres continuent à considérer que Bunthorne est une évocation du poète Algernon Swinburne et/ou du peintre Dante Gabriel Rossetti⁸. Derrière la critique explicite du mouvement « esthétique » se cache également, en effet, une satire tout aussi directe de tout le courant préraphaélite, et notamment de la composante italienne de la peinture anglaise de cette période : « *How Botticellian! How Fra Angelican!* » (190), s'extasie Lady Saphir devant le spectacle constitué des officiers de la garde des Dragons. « *You are not Della Cruscan. You are not even early English* » / « Vous n'êtes pas Della Cruscan. Vous n'êtes même pas du premier gothique » (161), se plaint Jane, amoureuse éconduite férue d'esthétisme et de tout ce qui peut évoquer, de près ou de loin, l'Italie du XIV^e siècle. Plus loin dans l'opéra, Grosvenor, sarcastiquement présenté comme « *an Idyllic Poet* » (150) dans les « *dramatis personæ* », évoque son amour pour Patience, une jeune et accorte fermière, en des termes qui eux aussi ressortissent d'une esthétique surannée et quelque peu déplacée vu le contexte particulier de cette intrigue : « *I have loved you with a Florentine fourteenth-century frenzy for full fifteen years* » / « Cela fait quinze ans bien sonnés que je vous aime avec une frénésie florentine du quatorzième siècle » (170). Le dénouement de l'ouvrage, qui consacre la triste fin de Bunthorne, ne laisse planer aucun doute sur le fait que ce supposé artiste n'est en réalité qu'un « faux » poète, un hypocrite narcissique motivé par le seul besoin d'admiration – « *born of a morbid love of admiration* » / « né d'un besoin morbide d'admiration » (164) – à côté de qui les Dragons de sa Majesté, présentés, eux, comme des « *fleshly men, of full habit* » / « des hommes charnels, aux goûts vulgaires » (154), incarnent la solidité des vraies valeurs anglaises traditionnelles. Derrière la critique de l'hégémonie de l'art italien et surtout de l'affectation manifestée par ceux qui cultivent ce goût, nous nous plaignons à lire ce qui pourrait être une attaque contre l'emprise italienne sur la musique anglaise, phénomène qui marqua comme on le sait l'histoire de la musique anglaise depuis la Renaissance jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle. Passage clé de l'opéra, le moment où Bunthorne, seul en scène, se dévoile en avouant les motifs qui le forcent à affecter les attitudes dites « médiévales » qui, dans l'opéra, contribuent à rendre le personnage si populaire auprès de ses admiratrices : « *Am I alone, / And unobserved? I am! / Then let me own / I'm an aesthetic sham* » / « Suis-je seul, avec personne pour me surveiller ? Et bien oui. Dans ce cas, autant reconnaître que je suis un imposteur esthétique » (163). Au moment où il prononce ces paroles auto-accusatrices, « *I'm an aesthetic sham* » / « Je suis un imposteur esthétique », la musique imite le grandiloquent récitatif caractéristique de l'opéra italien, cet élément « étranger » qui eut tant de mal à trouver sa place dans l'histoire compliquée de l'opéra anglais depuis ses débuts au dix-septième siècle. Mais le passage est peut-être plus ambigu qu'il n'y paraît. Derrière la figure du poète clamant son insatisfaction, peut-être peut-on voir également une représentation du compositeur lui-même, constamment insatisfait de son œuvre et de son parcours artistique, qui s'auto-flagellerait sous

⁷ Voir Gilles Couderc, « Setting Oscar Wilde to Music », *Études Anglaises* 69 (2016.1), pp. 100-12 ; voir également, pour l'identification d'Oscar Wilde, Claude Ayme, *Les Œuvres de Gilbert et Sullivan : image et reflet de la société victorienne*, Thèse de l'Université de Paris 3, 1987, Lille, A.R.D.T., 1989, pp. 345-46 ; Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, New York, Knopf, 1988, pp. 135 et 151-52 ; Joseph Pearce, *The Unmasking of Oscar Wilde*, London, Collins, 2000.

⁸ Voir Andrew Crowther, « Bunthorne and Oscar Wilde », *The Gilbert and Sullivan Archive*, 8 juin 2009, <https://www.gsarchive.net/patience/wilde/wilde.html> (consulté le 12 novembre 2018).

les yeux de son public. Les vers « *I do not long for all one sees / That's Japanese* » / « Je ne cours pas après tout ce qu'on voit de japonais » (164), dont la fonction est de ridiculiser l'engouement victorien pour les japonaiseries, évoquerait presque par anticipation *The Mikado*, l'ouvrage qui avait été littéralement extorqué à Sullivan par Gilbert et par leur imprésario Richard D'Oyly Carte. Plus loin dans l'opéra, la décision de Bunthorne de s'offrir en mariage comme lot principal de la tombola qu'il organise, situation à l'absurdité toute gilbertienne, semble évoquer plus sérieusement le problème de la prostitution de l'artiste obligé pour plaire à son public de compromettre son art, allusion peut-être à Sullivan lui-même, dont on connaît toutes les réticences avec lesquelles il produisait les opérettes qu'on ne cessait de lui demander, et qu'il disait mépriser. De telles réserves étaient bien entendu entretenues par les nombreuses critiques, volontiers moralisantes, qu'il avait essuyées pour avoir ainsi dévoyé son art. Lorsque la cantate de Sullivan *The Golden Legend* fut créée au festival de Leeds en 1886, le compositeur Charles Villiers Stanford n'avait pas manqué d'évoquer, à propos de son collègue, « *that sinner that had repented*⁹ » / « ce pécheur repentant ». Peut-être pouvons-nous élargir la question jusqu'à suggérer que la figure de Bunthorne renvoie à tous ces artistes de l'Histoire, forcés au cours des siècles à quémander les faveurs de leur public et à se prêter à ses attentes et exigences, au détriment parfois de leur vocation artistique la plus intime.

L'écrivain frustré, métaphore de la situation du musicien anglais

Parmi les dénominateurs communs entre les différentes figures de poète, d'écrivain ou de musicien, on trouve en effet la frustration de ne pas pouvoir assumer pleinement une vraie nature d'artiste, et de rester un être perpétuellement incomplet, incompris, impuissant, voire menacé. Dans *The Mikado*, le héros Nanki-Poo est dès le départ, pour des raisons à l'absurdité toute gilbertienne, condamné à la décapitation. Son statut de ménestrel, que le personnage met en avant en thématissant dès son air d'entrée – « *A wandering minstrel I* » (316-17) – la multiplicité de ses talents et sa capacité à susciter tout type d'émotion, est vite mis à mal par le jugement sans appel qui l'accable : « *I was certain [you were no musician], directly I heard you play !* » / « J'en ai eu la certitude (que tu n'étais pas musicien, dès que je t'ai entendu jouer » (331), déclare la jeune Yum-Yum à son fiancé, dès lors que ce dernier lui révèle qu'il est en réalité le fils du Mikado, déguisé en « second trombone ». L'impuissance de ces figures d'artistes, tiraillées entre la contrainte de courtiser leur public et la satisfaction personnelle de se consacrer à leur art, déchirement dans lequel nous pouvons reconnaître les affres de Sullivan mais également celles d'autres musiciens avant et après lui¹⁰, est plus d'une fois suggérée par des métaphores musicales. Tel est le cas de Strephon dans *Iolanthe*, dont le nom à lui seul, avec sa racine grecque « *phonè* » (« voix, son ») évoque l'acte musical par excellence. Être incomplet et divisé, mi-homme et mi-fée, constamment entravé dans ses gestes de par sa nature ambiguë¹¹, Strephon est également – on l'apprend au dénouement de l'intrigue – le fils du High

⁹ Cité dans James Day, *'Englishness' in Music: from Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten*, London, Thames Publishing, 1999, p. 145.

¹⁰ Voir par exemple les chapitres 12 à 15 de White, *History of English Opera*.

¹¹ « *What's the use of being half a fairy? My body can creep through a keyhole, but what's the good of that when my legs are left kicking behind? I can make myself invisible down to the waist, but that's of no use when my legs remain exposed to view! My brain is a fairy brain, but from the waist downwards I'm a gibbering idiot. My upper half is immortal, but my lower half grows older every day, and some day or other must die of old age. What's to become of my upper half when I've buried my lower half I really don't know!* » (209). / « À quoi ça sert d'être une demi-fée? Mon corps peut passer à travers une serrure, mais à quoi bon si mes jambes restent de l'autre côté à gigoter? Je peux être invisible jusqu'à la taille, mais ça ne sert à rien si on continue à voir mes jambes! Mon cerveau est un cerveau de fée, mais seulement à partir de la taille. Je suis un idiot qui radote. La partie supérieure de mon corps est immortelle, mais la partie inférieure vieillit de jour en jour, et un jour mourra de vieillesse. Que deviendra ma partie supérieure quand j'aurai enterré le bas. Je n'en sais vraiment rien ».

Lord Chancellor. En tant que rejeton d'Iolanthe, l'âme musicale de la communauté des fées¹², le berger d'Arcadie Strephon incarne donc la tradition pastorale de la musique anglaise avec ses danses, ses « *ballads* » et ses « *glees* ». En tant que fils du Lord Chancellor, ce juriste éminemment musicien dont les jugements, parfois bissés, se prononcent au tribunal en « fa dièse mineur » et « sur un rythme de 6/8, andante¹³ », il apparaît également comme l'héritier de la loi musicale et de la tradition continentale. On se souvient que l'entrée en scène du juge sur un fond musical qui parodie une fugue de Bach, et que le texte présente le personnage comme l'incarnation même de la loi : « *The Law is the true embodiment / Of everything that's excellent. / It has no kind of fault or flaw, / And I, my Lords, embody the Law*¹⁴ » / « La loi est la véritable incarnation de tout ce qui est bon. Elle ne connaît ni défaut ni faiblesse, et moi, messieurs, j'incarne la loi » (212). Mais où commence véritablement la parodie lorsqu'on sait la vénération qu'avait Sullivan pour Bach ? Lors du festival de Leeds de 1886, le compositeur anglais avait déclaré qu'il était prêt à échanger toute sa production pour le seul « *Sanctus* » de la *Messe en si mineur*¹⁵. Dans un cas comme celui d'*Iolanthe*, la thématization de diverses filiations musicales permet clairement de suggérer, outre le dilemme propre à un personnage interne à l'œuvre, la spécificité générique d'un corpus musical nourri à des traditions diverses, au croisement de différentes filiations et à la descendance vraisemblablement incertaine.

Le sort de Jack Point dans *The Yeomen of the Guard* n'est guère plus enviable. Malheureux en amour, le clown du départ – « *a Strolling Jester* » (434) – sombre dans la tragédie puisqu'à la fin de l'ouvrage le personnage tombe inconscient, vraisemblablement mort¹⁶, aux pieds de son ex-fiancée. Cette dernière préfère en effet partir avec le ténor, le Colonel Fairfax, seul et unique « vrai » poète, celui en tout cas qui remet à sa place le simple rimailleur qu'est devenu Jack Point : « *Tush, man, thou knowest not how to woo. 'Tis not to be done with time-worn jests and thread-bare sophistries; with quips, conundrums, rhymes, and paradoxes. 'Tis an art in itself, and must be studied gravely and conscientiously.* » (484) / « Allons, mon garçon, tu ne sais pas comment on fait la cour. Ça ne se fait pas avec des grosses blagues éculées et des sophismes élimés ; mais avec des quolibets, des énigmes, des bouts rimés et des paradoxes. C'est un art en soi, qu'il faut étudier sérieusement et consciencieusement ».

Aussi étrange que cela puisse paraître, il ne fait aucun doute que Jack Point représente, comme l'a suggéré le critique Rainer Nolden, « l'alter ego de Gilbert qui semblait vouloir ainsi témoigner de la pénible vie de l'amuseur professionnel, remplie d'ingratitude¹⁷ ». De nombreux éléments du livret convergent pour évoquer, à travers l'habileté littéraire de Jack

¹² « *Why, she wrote all our songs and arranged all our dances!* » (204). / « Et alors, c'est elle qui a écrit toutes nos chansons, et chorégraphié toutes nos danses ».

¹³ « *His Lordship is constitutionally as blithe as a bird – he trills upon the bench like a thing of song and gladness. His series of judgments in F sharp minor, given andante in six-eight time, are among the most remarkable effects ever produced in a Court of Chancery. He is, perhaps, the only living instance of a judge whose decrees have received the honour of a double encore* » (246). / « Son Honneur est constitutionnellement joyeux comme un oiseau, il trille sur son banc comme s'il n'était que chant et contentement. Ses jugements en fa dièse mineur, formulés sur un six-huit andante, comptent parmi les moments les plus marquants qu'on ait jamais vécu dans un Tribunal. Il est, sans doute, le seul exemple d'un juge dont les décrets ont reçu l'honneur d'un bis ».

¹⁴ On se plaira à mettre ce passage en parallèle avec l'apparition du juge dans *Trial by Jury*, où le personnage est accueilli par un grand chœur haendélien sur les paroles « *All hail, great Judge! / To your bright rays / We never grudge / Ecstatic praise* » (6). / « Salut à toi, grand Juge ! À tes brillants rayons, jamais nous ne rechignerons à accorder nos louanges extatiques ».

¹⁵ Voir James Day, *Englishness in Music: from Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten* (London: Thames Publishing, 1999) 145.

¹⁶ C'est en tout cas l'interprétation retenue par Arthur Jacobs dans son ouvrage *Arthur Sullivan: a Victorian Musician*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 269-76.

¹⁷ Rainer Nolden, trad. Ferdinand Le Quellec, « Où il est question de trains manqués, de 'beefeaters' et d'un opéra sérieux », brochure de l'enregistrement *The Yeomen of the Guard*, Philips 438 138-2, 32-33.

Point, la propre expertise de Gilbert dans l'art et la rhétorique de la rimaille, disciplines techniques dans lesquelles le librettiste excellait :

Point. [...] We can rhyme you couplet, triolet, quatrain, sonnet, rondolet, ballade, what you will. Or we can dance you saraband, gondolet, carole, Pimprenel, or Jumping Joan. (448) [...]

Nous pouvons vous rimer des couplets, des triolets, des quatrains, des sonnets des rondelets, des ballades, ce que vous voulez. Ou alors nous pouvons vous danses des sarabandes, des gondolets, des caroles, des pimprenelles, ou la danse de Jeanne la sauteuse.

Point. Marry, sir, I have a pretty wit. I can rhyme you extempore; I can convulse you with quip and conundrum; I have the lighter philosophies at my tongue's tip; I can be merry, wise, quaint, grim, and sardonic, one by one, or all at once; I have a pretty turn for anecdote; I know all the jests – ancient and modern – past, present, and to come; I can riddle you from dawn of day to set of sun [...]. Oh, sir, a pretty wit, I warrant you – a pretty, pretty wit! (452-53).

Sur ma foi, Monsieur, j'ai assez d'esprit. Je sais improviser des rimes, je peux vous faire mourir de rire par mes plaisanteries et mes devinettes ; j'ai les philosophies les plus faciles sur le bout de ma langue ; je sais être joyeux, sage, désuet, sinistre, sardonique, l'un après l'autre ou bien tout à la fois. J'ai quelques facilités pour l'anecdote. Je connais tous les calembours – anciens et modernes, passés, présents et à venir ; je peux vous poser des énigmes du matin au soir [...]. Oui, Monsieur, j'ai assez d'esprit, je vous assure. Assez d'esprit, assez d'esprit.

Point. A poor, dull, heart-broken man [...] who must jest you, jibe you, quip you, crank you, wrack you, riddle you, from hour to hour, from day to day, from year to year, lest he dwindle, perish, starve, pine, and die! (470)

Un pauvre type banal au cœur brisé [...] qui doit vous proposer des plaisanteries, des moqueries, des sarcasmes, des provocations, des destructions, des énigmes, d'heure en heure, de jour en jour d'année en année, de peur qu'il ne rétrécisse, périsse, meure de faim, d'amour et finalement disparaisse.

Point. As a jester among jesters. I will teach thee all my original songs, my self-constructed riddles, my own ingenious paradoxes. (470)

En tant que bouffon parmi les bouffons, je vais t'enseigner toutes mes chansons originales, toutes les énigmes que j'ai moi-même conçues, mes propres paradoxes ingénieux.

C'est jusqu'aux airs de Jack, « *I've jibe and joke / And quip and crank* » (453), mais aussi « *Oh! a private buffoon* » (470-72), sans oublier le duo avec Wilfred « *Hereupon we're both agreed* » (473-74) ou le quatuor du deuxième acte – « *When a jester / Is outwitted* » (487) – qui exposent, en un acte littéralement méta-textuel, tous les mécanismes auxquels doit avoir recours l'écrivain comique pour amuser son public. Le conseil de Fairfax, ainsi que la mort symbolique de Point, ne sont donc rien d'autre que la démonstration de l'incomplétude du rimailleur, écrivain raté ou incompris réduit à un simple rôle d'amuseur. Si l'on a voulu voir derrière la figure de Jack Point celle de Gilbert, nous suggérons une fois encore que le personnage correspond encore davantage à la figure de Sullivan, musicien frustré de ne pas réaliser le rêve auquel il avait aspiré tout au long de sa carrière, celui d'écrire de la « vraie » musique, rêve qu'évoquent en creux les paroles de l'air de Jack « *I have a song to sing, oh!* », lesquelles disent clairement l'aspiration d'échapper à la foule hilare des Béotiens afin de se consacrer à l'art et à l'expression intime et personnelle de l'âme : « *It is sung to the moon / By a love-lorn loon, Who*

fled from the mocking throng » (448) / « C'est un chant à la lune, chanté par un cinglé éperdu d'amour qui a fui les moqueries de la foule ». Le retour de cet air au moment où Jack s'effondre sur la scène re-sémantise un texte qui a jusqu'à présent surtout servi de leitmotive mais qui, à ce moment précis, dans son expression d'un désir inassouvi, prend enfin tout son sens.

Les ouvrages qui suivirent *The Yeomen* confirment cette surprenante forme d'auto-flagellation, même si cette dernière se fait à nouveau sur le mode du comique et de la dérision. Dans *Utopia Limited*, le roi Paramount écrit lui-même les textes satiriques et calomnieux dont il fait l'objet, y compris le livret d'un opéra-comique dans lequel il est ridiculisé de bout en bout :

Zara. If it had any literary merit I could understand it.

King. Oh, it has literary merit. Oh, distinctly, it has literary merit.

Zara. My dear father, it's mere ungrammatical twaddle.

King. Oh, it's not ungrammatical. I can't allow that. Unpleasantly personal, perhaps, but written with an epigrammatic point that is very rare now-a-days – very rare indeed. (594)

Zara. S'il avait la moindre qualité littéraire, je pourrais le comprendre.

Le Roi. Oh, il a des qualités littéraires, indubitablement, il a des qualités littéraires.

Zara. Mon cher papa, c'est du pur charabia, qui n'est même pas grammatical.

Le Roi. Oh, il est parfaitement grammatical. Je ne peux pas laisser dire ça. Personnel au point que ça te dérange, peut-être, mais écrit avec un sens de l'épigramme qui est très rare de nos jours, vraiment très rare.

Dans *The Grand Duke*, la pièce-dans-la-pièce curieusement intitulée *Troilus and Cressida*, allusion évidemment à Shakespeare quoique présentée dans l'opéra comme l'œuvre fictionnelle d'un certain Ernest Dummkopf, traite quant à elle de toutes les complications occasionnées par une vertigineuse mise-en-abyme : le rôle des membres de la compagnie théâtrale dans l'intrigue de la pièce (« plot ») est en effet conditionné par celui qu'ils doivent jouer dans le complot (« plot ») destiné à destituer le souverain du Grand-Duché de Pfennig-Halbpennig. Dans cet ouvrage dont la plupart des personnages sont des acteurs, à la fois dans une compagnie théâtrale mais également de par leur rôle politique, la loi est incarnée par un notaire curieusement nommé Dr. Tannhäuser. Un peu comme si l'artiste éponyme de l'opéra de Wagner venait imposer dans l'ouvrage de G&S ses propres diktats... On sait à quel point, dans le paysage de l'opéra de la fin du dix-neuvième siècle, l'œuvre wagnérienne était devenue l'aune à laquelle était mesurée toute nouvelle création lyrique. Largement nourrie par des critiques comme George Bernard Shaw¹⁸, la wagnéromanie anglaise n'avait rien à envier aux débordements observés de l'autre côté de la Manche. On assiste bel et bien, dans cet ouvrage de G&S pour le moins déroutant, à l'hégémonie exercée par une figure évoquant l'opéra allemand sur les destinées d'une compagnie théâtrale à l'identité éminemment anglaise, quand bien même l'ouvrage se déroulerait dans un cadre résolument germanique. Une fois encore, la figure de l'artiste nous amène à considérer le rôle de l'ouvrage représenté dans le cadre plus large de l'histoire de l'opéra européen au sens générique du terme.

Le balayage rapide d'un corpus pour le moins atypique, souvent vu des deux côtés de la Manche comme étant *sui generis*, atteste bel et bien avec la figure de l'écrivain et du musicien l'existence d'une thématique commune. Dans la plupart des cas l'image de cet artiste raté, méprisé ou vilipendé semble contredire le succès triomphal dont ont joui en leur temps, et parfois encore aujourd'hui, les *Savoy Operas* de G&S. Les nombreuses allusions au monde

¹⁸ Voir par exemple Janice Henson, « Bernard Shaw's Contribution to the Wagner Controversy in England », *The Shaw Review* 4.1 (janvier 1961), pp. 21-26.

musical ancien et contemporain, l'utilisation fortement parodique de certaines tournures musicales empruntées à des compositions passées ou présentes, la nature éminemment réflexive des livrets de Gilbert, nous invitent fortement à lire de telles figures comme autant de jalons dans le parcours tortueux et atypique du genre musical de l'opéra anglais. Forme en perpétuelle quête de reconnaissance et de légitimité, comme l'a montré par exemple Eric Walter White dans ses deux ouvrages, l'opéra anglais ne trouva véritablement son identité qu'au vingtième siècle avec l'avènement de Benjamin Britten. White, dans son livre de 1983, n'hésite pas à considérer la création de *Peter Grimes* en 1945 comme le véritable acte de naissance de l'opéra anglais¹⁹. Pour avoir utilisé et mis en scène la figure de cet artiste incomplet, constamment mis en relation avec les contextes culturels et musicaux qui les entourent, les *Savoy Operas* de Gilbert et Sullivan ont indéniablement acquis leur place au panthéon de l'art lyrique.

Pierre DEGOTT
Université de Lorraine

¹⁹ Voir White, *History*, p.405-35 ; voir également les multiples sous-entendus dans Tyrone Guthrie, Edwin Evans, Joan Cross, Edward J. Dent, Ninette de Valois, *Opera in English, Sadler's Wells Opera Book n°1*, London, Lane, 1945.