

# *Manon... Esclarmonde... Werther... Un vent de passion à l'Opéra-Comique*

Gérard Condé

Compositeur et musicologue (Paris)

Le théâtre de l'Opéra-Comique, à Paris, n'avait pas bonne réputation : jusqu'à la fin des années 1870, sa fonction semblait se réduire à favoriser la digestion des ménages bourgeois ou à préparer le mariage de leurs progénitures. Sujets faciles, édulcorés, divertissants et, surtout, dénués de passion. Après Auber et son étincelante collaboration avec Scribe, Adolphe Adam (*Le Chalet*, *Le Postillon de Lonjumeau*, *Le Toréador*), Ambroise Thomas (*Le Caïd*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *La Cour de Célimène*, *Mignon*) puis Victor Massé (*Galathée*, *Les Noces de Jeannette*) témoignèrent de ce qu'on peut faire de plus

remarquable dans un genre aussi étroitement codifié. Les murs du théâtre, si l'on peut dire, en étaient imprégnés comme les tentures d'un fumoir ou d'une maison close conservent d'odeur de ce qu'elles ont protégé.

On comprend que Gounod n'ait accepté que sous la contrainte d'y laisser représenter *Roméo et Juliette* en 1873 puis *Mireille* en 1874 (deux ouvrages créés au Théâtre-Lyrique, comme *Faust*, *Les Troyens*, *Les Pêcheurs de perles*). Massenet fut longtemps réticent, lui aussi, à l'égard d'une scène aussi éloignée de la sensibilité troublante, à fleur de peau, de ses partitions, dont Debussy a rappelé la singularité : « On sait combien cette musique est secouée de frissons, d'élan, d'étreintes qui voudraient s'éterniser. Les harmonies y ressemblent à des bras, les mélodies à des nuques : on s'y penche sur le front des femmes pour savoir ce qu'il y a derrière. » (1901, p. 553)

Et cependant, parce que l'Opéra semblait définitivement fermé à toute expression ardente —*Hérodiade*, jugée « incendiaire » lui fut refusée malgré le succès du *Roi de Lahore* en 1877 —, Massenet vit plus de la moitié de ses ouvrages lyriques (14 sur 25) représentés sur les scènes successives de l'Opéra-Comique. Neuf y ont été créés : *La Grand-Tante*, *Don César de Bazan*, *Manon*, *Esclarmonde*, *Werther*, *Le Portrait de Manon*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*, les deux derniers seulement dans la salle actuelle. Toutes salles et tous ouvrages confondus, Massenet aura été applaudi plus de 1700 fois de son vivant par le public de l'Opéra-Comique. En 1911, par exemple, on donna 47 fois *Manon*, 32 fois *Werther*, 11 fois *La Navarraise*, 6 fois *Le Jongleur de Notre-Dame* et 12 fois *Thérèse*...

Sans accorder à Massenet le monopole de l'expression passionnée — car c'est certainement *Carmen* qui, en mars 1875, mit le feu aux lambris de la salle Favart —, c'est tout de même le trait commun de la plupart des ouvrages cités plus haut. Il avait participé à la métamorphose d'un théâtre qui accueillera *Le Roi d'Ys*, *Louise*, *Pelléas et Mélisande*, *L'Ouragan*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *La Lépreuse* chassant son répertoire historique. En 1911, Massenet pouvait bien évoquer dans *Mes souvenirs* (qui commençaient à paraître dans *L'Écho de Paris*) à propos des répétitions de *La Grand-tante*, son premier opéra-comique, l'émotion de se trouver assis à la place même qu'avaient occupée avant lui Boieldieu, Herold, Auber, Thomas, Gounod et Meyerbeer, il n'avait plus rien à leur envier sauf, il est vrai, le succès de *Mignon*. (1992 [1912], p. 83)

Ambroise Thomas avait été, au Conservatoire, le professeur de composition de Massenet, mais il fit davantage encore pour son disciple préféré puisque, fort du succès que remportait *Mignon*, il put imposer au directeur de l'Opéra-Comique, Adolphe de Leuven, d'appliquer en faveur de son protégé une clause méconnue du cahier des charges, qui imposait d'offrir aux lauréats du Premier Grand Prix de Rome la création d'un ouvrage lyrique.

Cette clause était parfaitement logique, d'ailleurs, puisque l'épreuve du concours de Rome était la composition d'une scène lyrique témoignant des capacités du lauréat à écrire pour le théâtre. Mais on persistait à l'ignorer comme l'avait déjà rappelé Berlioz dans *La Gazette Musicale* du 30 octobre 1836 (1998, vol. 2, p. 581) Cette protestation eut peut-être quelque effet l'année suivante, puisque Ambroise Thomas en profita à son retour de Rome. Il connut ainsi son premier succès sur ce

théâtre avec *La Double Échelle*, un succès décisif puisque le total des représentations se monta à 115 dans un premier temps (Rogeboz-Malfroy, 1994, p. 102 et suiv.).

Trente ans plus tard, voyant Massenet, revenu de Rome et sur le point de se marier, mais sans autre avenir immédiat que de donner des leçons de piano, Ambroise Thomas voulut lui offrir la même chance avec un acte de Jules Adenis et Charles Granvallet, *La Grand-Tante*.

Créé à l'Opéra-Comique le 3 avril 1867, en lever de rideau du *Voyage en Chine* de Bazin, *La Grand-tante* eut 17 représentations. C'est peu en regard de *La Double Échelle*, mais presque autant que *La Jolie fille de Perth* de Bizet, créé la même année au Théâtre-Lyrique et dont Jules Adenis avait également signé une partie du livret. Ceci pour dire que la modestie de ce succès n'était peut-être pas entièrement imputable à Massenet : le livret de *La Double Échelle*, plus piquant que celui de *La Grand-tante* — ce qui n'est pas bien difficile — expliquerait en partie la centaine de représentations d'écart. Mais en outre, tandis que Thomas avait vite compris qu'en matière d'opéra-comique, le mieux est l'ennemi du bien, Massenet, impatient de faire ses preuves, mit dans la partition de *La Grand-tante* des raffinements auxquels on n'était pas accoutumé salle Favart. On peut au moins le supposer, car si le manuscrit de la partition d'orchestre (et le matériel) ont disparu dans l'incendie de la seconde salle Favart en 1887, la partition piano-chant a été publiée avec un luxe d'indications instrumentales assez impressionnant. Saint-Saëns s'est plu à raconter les déboires de Victor Massé pour avoir osé diviser les altos de l'orchestre de l'Opéra-Comique dans les années 1850 (1900, p. 99-100) ; on peut se demander si Massenet a su innover avec plus de

prudence ou s'il s'est, lui aussi, heurté aux pratiques routinières.

Avec *La Grand-tante*, Massenet avait, comme on dit, jeté sa gourme. Cinq ans plus tard, quand, saisissant l'occasion des désistements successifs de plusieurs de ses confrères, il troussa en quelques semaines son second opéra-comique, *Don César de Bazan*, il s'était débarrassé du souci de faire ses preuves. Entre-temps il avait d'ailleurs composé trois ouvrages lyriques : *Le Florentin* et *La Coupe du roi de Thulé*, pour les concours lancés par les théâtres impériaux de l'Opéra-Comique et de l'Opéra, ainsi que *Méduse* ; aucun des trois, pourtant, ne devait voir les feux de la rampe.

*Don César de Bazan*, créé à la salle Favart le 30 novembre 1872, n'eut que quinze représentations et ce demi-échec suffirait à expliquer le peu d'estime dans lequel Massenet devait tenir le genre opéra-comique dans les années qui suivirent : l'alternance des scènes parlées et des morceaux de chant ne permettait pas au compositeur d'avoir la maîtrise du déroulement dramatique du spectacle.

Après *Le Roi de Lahore*, Massenet se lança dans la composition d'*Hérodiade*, qui exigeait des moyens encore plus considérables et qu'il destinait à la Scala de Milan. Pourtant, il dut sentir les limites de cette escalade, comme en témoigne la lettre qu'il adressa à Paul Lacombe le 25 septembre 1880, quelques jours après avoir achevé l'orchestration d'*Hérodiade* : « Je me repose et prends de nouvelles forces pour écrire *Werther*, un drame lyrique en quatre tableaux [*Hérodiade* en comportait 13 alors] ; cet ouvrage tout spécial est destiné à me satisfaire d'abord. » On peut en conclure qu'il avait conscience d'avoir sacrifié un peu trop à son gré au goût du public et d'être

revenu, un peu malgré lui, aux pompes du Grand-Opéra avec lequel il avait pourtant voulu prendre ses distances dans *Le Roi de Lahore*.

La Scala de Milan se désintéressant d'*Hérodiade*, l'Opéra de Paris faisant la sourde oreille, il semble que Massenet ait espéré à un moment voir créer *Hérodiade* à l'Opéra-Comique. L'éclatante réussite de l'ouvrage, accueilli finalement à la Monnaie de Bruxelles, devait lui rendre assez chère cette partition somptueuse, mais, en choisissant de porter *Werther* à la scène, Massenet prenait un parti radical, assez proche de celui de Tchaïkovski pour *Eugène Onéguine* (créé par des élèves du Conservatoire de Moscou en 1879), qui excluait a priori le cadre de l'Opéra et exigeait impérieusement l'intimité d'un théâtre comme l'Opéra-Comique.

Si le projet de composer un *Werther* remonte à 1879, le livret ne fut pas prêt avant 1885. Il était dit cependant qu'après *Le Roi de Lahore* et *Hérodiade*, Massenet écrivait un opéra-comique. Mais ce fut *Manon*. Pourtant les choses ne se passèrent pas aussi simplement que le rapporte Massenet dans *Mes souvenirs* : on y lit en effet que Léon Carvalho lui avait confié une *Phœbé* sur un livret de Meilhac, sujet que Massenet aurait finalement échangé avec celui de *Manon*, dont le scénario aurait miraculeusement éclos du jour au lendemain... Pour connaître la vérité historique, on se reportera au livre de Jean-Christophe Branger (1999). Il suffira de dire ici que *Manon* fut l'aboutissement d'une réflexion et d'une suite d'expériences, qu'elle fut moins le fruit du hasard que de la volonté.

Avec ses brefs dialogues parlés, ses mélodrames, ses couplets, *Manon* peut apparaître aujourd'hui comme une figure archétypale de l'opéra-comique. À l'époque, en revanche, on

accusa le compositeur d'*Hérodiade* et du *Roi de Lahore* d'avoir « wagnérisé » le roman de l'abbé Prévost... C'est que *Manon* n'est pas vraiment un opéra-comique mais un ouvrage lyrique qui utilise comme procédé dramatique le cadre rococo du vieil opéra-comique. C'est le procédé du masque : moins les personnages sont sincères, plus ils entrent dans le moule conventionnel de l'opéra-comique. Ainsi, le fermier général Guillot de Morfontaine est un vrai personnage de Dalayrac ou de Grétry, du moins quand son rôle n'est pas défiguré par les coupures dites « traditionnelles » ; Lescaut semble sorti du *Déserteur*<sup>1</sup> de Monsigny tandis que le langage de Des Grieux est résolument moderne ; celui de Manon aussi, mais avec ces coquetteries galantes qui la perdront, car une partie d'elle-même aspire à rejoindre cette société factice.

L'opéra-comique, dans *Manon*, c'est cela : le piège doré, la bonbonnière où le papillon enfermé trouvera la mort sans perdre ses couleurs. Comme, à l'époque de la composition de *Manon*, l'Opéra-Comique venait d'être libéré de l'obligation de recevoir seulement des ouvrages comportant des dialogues parlés, conformément à sa vocation de représenter des comédies, tristes ou gaies, mêlées d'ariettes, on doit en conclure que le choix de la forme traditionnelle de l'opéra-comique est bien un choix d'auteurs, celui de Massenet et de Philippe Gille.

Selon une loi de l'alternance des genres chère à Massenet, *Le Cid*, destiné à l'Opéra de Paris, succédera à *Manon*. Voilà deux partitions que tout paraît séparer, à cela près que *Le Cid* emprunte, comme *Manon*, des conventions et des formes pour

---

<sup>1</sup> Drame en trois actes, livret de Michel Sedaine, créé à Paris, à la Comédie Italienne, le 6 mars 1769.

en jouer : dans le cas du *Cid*, celles du Grand-Opéra font ressortir par contraste l'intimité ou la vérité dramatique.

*Werther*, composé à la suite, en 1885, ne se rattache directement ni au *Cid* ni à *Manon*. Conçu initialement dans la foulée d'*Hérodiade*, il en paraît finalement plus proche : Hérode (comme déjà Scindia dans son air célèbre du *Roi de Lahore*, « Promesse de mon avenir »), se présente d'abord comme un amoureux sombre et désespéré et il n'est pas si loin, musicalement, du héros de Goethe. Hérode et Scindia sont des rôles de barytons, mais on sait que Massenet laissa chanter Werther (en italien) à un baryton exceptionnel, Mattia Battistini (Collart, 1994, p. 128). La partition, avec ses changements manuscrits, resta inédite et, si elle a été chantée ici et là ces dernières années, il faut préciser que le rôle n'a pas été réécrit : le compositeur s'est contenté de retourner vers le médium les lignes vocales qui tendaient trop vers l'aigu. Il semble l'avoir fait à l'intention du baryton Victor Maurel (le créateur français de Iago et de Falstaff à une époque où il désespérait de trouver un ténor convaincant). Ce qui semblerait indiquer que Werther, comme déjà l'Hamlet d'Ambroise Thomas et plus tard Pelléas, est un emploi de baryton écrit pour les moyens d'un ténor...

Pour se faire une idée de la façon dont le compositeur entendait que le héros fût incarné, on se reportera aux *Notes sur le chant* du créateur, le ténor Ibos, consignées par son gendre, Georges Loiseau, et publiées en 1947 :

Quand [Massenet] chantait c'était toujours épouvantable, vocalement parlant, mais son interprétation était toujours parfaite, quoique dépassant souvent la mesure en voulant atteindre le sommet de l'action. Ainsi, arrivé à la grande scène avec Charlotte, au premier acte, il se mit à chanter : « Rêve, extase, bonheur » en courant frénétiquement à travers la



scène : « Rêve » à gauche, « extase » à droite, « bonheur » à gauche, et en continuant ainsi à chaque phrase : « Je donnerais ma vie — pour garder à jamais ces yeux — ce front charmant — cette bouche adorable, étonnée et ravie » ; et il arrivait au devant de la scène pour dire : « Sans que nul à son tour les contemple un moment ». En mimant cette phrase comme il la voulait, je le vois toujours, avec sa tête échevelée, il avait l'air d'un fou, traversant la scène d'un bout à l'autre.

Ainsi, le côté excessif de Werther, adolescent dominé par ses impulsions, n'avait pas échappé à Massenet. Toujours nerveux, inquiet, prompt aux larmes quand le ciel se voilait, il pouvait se reconnaître un peu dans le personnage, à cela près qu'il avait trouvé le salut dans un travail forcené. Achevée en juillet 1887, la partition de *Werther* ne fut cependant pas acceptée par l'Opéra-Comique, car le directeur, Léon Carvalho, trouvait « ce triste sujet sans intérêt ». C'est du moins ce qu'on lit dans *Mes Souvenirs*. Il semblerait, plus vraisemblablement, que ce soit la volonté de Massenet de régler aussi la mise en scène de son ouvrage qui ait contrarié Carvalho, habitué à être seul maître sur son théâtre.

C'est seulement cinq ans plus tard, le 16 février 1892, que Massenet put découvrir son œuvre à l'Opéra Impérial de Vienne. Connaissant son perfectionnisme inquiet, on ne le laissa pas écouter les premières répétitions d'orchestre. Il fut donc réduit aux conjectures : « On dit que c'est une œuvre de premier ordre. Si c'était pourtant vrai ! Je n'y crois pas encore » écrivait-il à sa femme le 25 janvier. Puis, après avoir entendu les dernières répétitions : « Parfois je m'imagine que j'ai écrit là un ouvrage de mérite. L'instrumentation est parfois pleine de choses que je n'ai jamais faites ! [...] C'est tellement en dehors de tout... que ce sera très bien ou très faible. »

En 1912, dans *Mes Souvenirs*, Massenet consignera une anecdote qui dut le frapper assez pour lui faire oublier sa modestie habituelle :

L'exécution de l'ouvrage avait atteint une perfection si rare, l'orchestre, tour à tour doux et puissant, suivait à ce point les nuances des voix que je ne pouvais revenir de mon enchantement : « Est-ce possible ? C'est trop beau ! Est-ce bien moi qui ai écrit cela ? » murmurais-je en un naïf attendrissement, du fauteuil où j'étais blotti, dans un coin de la salle obscure et immense. Ces mots étaient à peine sortis de mes lèvres qu'une artiste du théâtre, assise non loin de moi, y répondit par cette exclamation d'une conviction si touchante qu'elle m'alla au plus profond du cœur « *Ja ! Göttlicher Mann !* » (« Oui, homme aimé de Dieu ! ») (1992 [1912], p. 180)

Toutefois, comme il l'avait prévu, le « triste sujet » et la musique mélancolique de *Werther* ne rencontrèrent qu'un accueil mitigé le 16 janvier 1893. C'est seulement à partir de 1903 que le ténor Léon Beyle réussit à imposer une partition qui ne devait plus quitter le répertoire. (Carré, 1950, p. 294-295)

*Werther* est sous-titré « Drame lyrique », par analogie peut-être avec la *Musikalischehandlung* wagnérienne. Massenet qui, en 1877, se disait un peu moins wagnérien que dans sa jeunesse, fut fasciné en 1883 par ce qu'il entendit à Bruxelles de la *Tétralogie* ; en 1886, il ira découvrir *Parsifal* à Bayreuth puis y retournera pour *Les Maîtres chanteurs*. L'influence wagnérienne est sensible dans *Werther* à des degrés divers (continuité, fondu de l'orchestration, travail motivique) ; cette influence deviendra presque despotique dans *Esclarmonde*, composé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889 pour l'Opéra-Comique, alors réfugié place du Châtelet après l'incendie du théâtre.

*Esclarmonde* est certainement l'œuvre la plus brillante de Massenet, du moins dans sa première moitié, car on y découvre des merveilles d'invention orchestrale. Les effets magiques de la mise en scène, la sensualité ardente de certains passages, de l'interlude à rideau fermé, surtout, où l'on croyait entendre une transposition de l'acte amoureux, la beauté troublante et les prouesses vocales de la créatrice, Sibyl Sanderson, assurèrent le succès d'une centaine de représentations. *Esclarmonde* est sous-titré « opéra romanesque ». Aussi la présence d'une phrase parlée, plus encore que les quelques mots du bailli dans *Werther*, soulève-t-elle une question : s'agit-il d'une nécessité dramatique ou d'une parade au retour éventuel de l'obligation de parler à l'Opéra-Comique ? Rimski-Korsakov, qui fit la connaissance de Massenet à cette époque, nota l'impression qu'il lui fit : « un rusé renard » (2008, p. 98). On aurait envie de le croire, car, à ce détail près, *Esclarmonde* n'est plus du domaine de l'opéra-comique mais du grand opéra, délivré néanmoins de l'inertie d'un cadre trop vaste et du poids des traditions émoussées — à l'époque ! — de notre première scène lyrique. La frontière, on le voit, n'est plus aussi nette entre *Hérodiade* et *Werther*, entre *Le Cid* et *Esclarmonde*, qu'elle semblait entre *Hérodiade* et *Manon* puis entre *Manon* et *Le Cid*.

L'aventure de *Thaïs* pourrait le confirmer : conçue pour l'Opéra-Comique, cette « comédie lyrique » aurait dû y trouver l'intimité qu'elle appelle. Massenet l'avait écrite à l'intention de Sibyl Sanderson, la belle Américaine qui, après avoir été la vedette d'*Esclarmonde*, avait assuré la reprise décisive de *Manon* en 1891 (*Manon* qui avait eu 88 représentations en 1884/1885, n'avait pourtant pas reparu à Paris entre-temps). Or Miss Sanderson, s'étant avisée que son talent serait mieux payé à l'Opéra qu'à l'Opéra-Comique, passa au Palais Garnier

avec armes et bagages..., c'est-à-dire avec le rôle de Thaïs (Gillis, 1988, p. 66). Il est probable cependant que si l'ouvrage avait été présenté, tel qu'il avait d'abord été pensé, sur la scène de la salle Favart, il aurait connu un succès plus net en avril 1894. Malgré les remaniements ultérieurs, l'Opéra dut attendre que la beauté exceptionnelle de Lina Cavalieri apporte un attrait supplémentaire en 1907 et impose durablement l'ouvrage. C'est seulement en 1988 que *Thaïs* parut sur la scène de la salle Favart.

Revenons en 1894. Le directeur de l'Opéra-Comique, privé de *Thaïs*, dut se contenter du *Portrait de Manon*, un petit acte composé, semble-t-il, à l'intention des théâtres modestes des villes d'eau, sur un livret de Georges Boyer et dont le sous-titre pourrait être « vingt ans après ». Le chevalier Des Grieux, toujours inconsolé, et qui est devenu le tuteur de son neveu Jean, tentera de lui éviter l'écueil d'une mésalliance, mais en vain : le vicomte de Morcerf épousera une orpheline piquante, mais sans titres. Cet acte sans prétentions nous intéresse à plusieurs titres. D'abord parce qu'il est, avec *Manon*, le seul ouvrage de la maturité de Massenet qui s'intitule « opéra-comique » (Massenet et ses collaborateurs ont déployé une grande imagination en matière de sous-titre, peut-être pour éveiller la curiosité). Ensuite parce que dans cet ouvrage, comme dans *Thaïs*, la préséance est donnée au baryton qui devient le héros tandis que le ténor (Tiberge dans *Le Portrait*, Nicias dans *Thaïs*, Spakos dans *Cléopâtre*, Frère Jean dans *Panurge*) lui sert de faire-valoir et que le jeune premier est incarné par un travesti ; il en sera ainsi du Prince charmant de *Cendrillon* et du héros de *Chérubin*, tant et si bien que Mary Garden, la créatrice de Chérubin, précisément, s'autorisera de

ces précédents pour incarner le Jongleur au grand dam de Massenet...

Enfin, par le tissu de motifs de rappels qui accompagnent le chant, motifs empruntés à *Manon* et quelques motifs spécifiques, *Le Portrait de Manon* est paradoxalement ce que Massenet a composé de plus wagnérien avec, en filigrane, le modèle possible des *Maîtres chanteurs*. En même temps, Massenet, qui a atteint là un point de non-retour, se montrera désormais extrêmement économe de motifs de rappel : visiblement, il ne croit plus à l'efficacité du procédé, du moins dans sa conception du théâtre lyrique. Quant à la passion, si elle semble d'abord exclue d'une intrigue dont les héros ne sont que de gentils petits amoureux, on découvrira à la fin qu'elle continue de brûler dans le cœur de Des Grieux, car c'est en jouant sur cette corde sensible que le petit vicomte et sa belle obtiendront le consentement du chevalier.

L'action de *La Navarraise*, en revanche, est tout entière guidée par la passion amoureuse. Composée pour l'Opéra Royal du Covent Garden, elle fut créée à Londres le 20 juin 1894 ; elle n'a donc pas de lien direct avec l'Opéra-Comique (où elle parut le 8 octobre 1895) sinon d'avoir été suscitée par la personnalité vocale et dramatique d'Emma Calvé. En effet, la grande diva ne se contenta pas d'imposer *Cavalleria rusticana* de Mascagni salle Favart en janvier 1892, elle redonna surtout, quelques mois plus tard, sa dimension tragique au personnage de Carmen. À l'Opéra-Comique, *La Navarraise* ne totalisa pas moins de 80 représentations jusqu'en 1914.

Emma Calvé devait inspirer à Massenet un ouvrage plus important, *Sapho*, d'après le roman d'Alphonse Daudet. En raison de la détérioration rapide de l'état de santé de l'écrivain,

l'ouvrage fut créé avec une certaine précipitation le 27 novembre 1897. C'est à cette circonstance qu'on dut la suppression du « tableau des lettres » rétabli lors de la reprise en 1909. Massenet, qui aurait voulu réaliser une adaptation lyrique de *La Vie de bohème* de Murger avant Puccini et Leoncavallo, mais se heurta au refus de son éditeur, trouva dans *Sapho* l'occasion d'évoquer un milieu qu'il avait fréquenté autrefois. (1992, p. 176-177) Cette « pièce lyrique », où l'on a voulu voir une *Manon* moderne, contient de beaux moments, mais l'inspiration en est inégale. Peut-être le naturalisme ne stimulait-il pas assez l'imagination de Massenet pour lui éviter de confondre réalisme et trivialité. On sait par Alfred Bruneau qu'il s'était assuré, au milieu des années 1880, l'exclusivité pour adapter *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola, mais ce projet resta sans suite (1931, p. 12-17).

Les deux derniers ouvrages que Massenet destina à la seconde scène lyrique parisienne, *Cendrillon* et *Grisélidis*, sont d'une autre homogénéité que *Sapho*. *Cendrillon* renoue heureusement avec les pastiches néoclassiques de *Manon*. C'est une féerie qui s'inscrivait dans une tradition vivace au XIX<sup>e</sup> siècle. On n'a pas manqué de prétendre que Massenet, déjà soupçonné de s'être mis, pour *La Navarraise*, à l'école de Mascagni (alors que l'inverse serait, historiquement, plus exact), aurait voulu emboîter le pas à *Hänsel und Gretel* de Humperdinck mais, à l'époque où fut prise la décision de composer *Cendrillon* — lors de la création de *La Navarraise* à Londres — nul ne pouvait prévoir l'immense succès qu'allait connaître le *Märchenspiel* tout juste créé à Leipzig en décembre 1893. D'ailleurs, la *Cendrillon* de Massenet n'est pas précisément un opéra pour enfants. À l'origine, elle était dotée d'un prologue essentiellement parlé en forme d'avertissement

au public qui fut supprimé au cours des dernières répétitions (Schneider, 1908, p. 223-228).

La place de la passion est réduite, dans *Cendrillon*, mais il y a quelque chose de cela dans le déchirement de Pandolphe entre le goût des titres qui l'a fait épouser Mme de la Haltière et l'amour qu'il exprime en des termes équivoques pour la fille de sa première épouse. Ce « conte de fées », qui tint soixante-dix représentations avant de quitter l'affiche de la salle Favart en 1900, connaît depuis trente ans un regain de faveur, dû sans doute aux effets de mise en scène que la pièce peut susciter, à l'égale qualité d'une partition où l'invention se renouvelle rapidement et à une écriture vocale attrayante, quoiqu'on ait pris la fâcheuse habitude de faire chanter à un ténor le rôle du Prince, qui se trouve donc écrit dans un registre un peu grave pour lui.

*Cendrillon*, qui fit son apparition le 24 mai 1899, fut la première création de Massenet sur la scène de l'actuelle salle Favart ; la première aussi à bénéficier de la mise en scène d'Albert Carré, qui succédait à Carvalho, disparu en décembre 1897, quinze jours après Daudet (Carré, 1950, p. 246). On a vu pourquoi *Sapho* avait été écrit et représenté aussi vite mais il en résulta un petit bouleversement chronologique. Ainsi, *Cendrillon*, créé après *Sapho*, avait été achevé avant et *Grisélidis*, qui succéda à *Cendrillon* le 20 novembre 1901, avait été composé encore avant, dès 1894, puis profondément remanié en 1898.

*Grisélidis* bénéficia aussi d'une mise en scène d'Albert Carré, où des effets de magie compensaient les faiblesses dramatiques du dernier acte (Carré, 1950, p. 269). Le rôle-titre avait été confié à la grande wagnérienne Lucienne Bréval ; dans

le personnage comique du Diable, le baryton Lucien Fugère se taillait un franc succès ; il avait déjà chanté Pandolphe dans *Cendrillon* et allait devenir l'un des interprètes privilégiés de Massenet. On joua *Grisélidis* 54 fois au cours de la saison 1901/1902, mais la reprise de 1905/1906 ne suscita pas assez d'intérêt sans doute pour dépasser sept représentations. Pourtant l'ouvrage ne fut pas oublié : l'Opéra le présenta en 1922, pour le dixième anniversaire de la mort de Massenet, sans doute, et il y eut en province des reprises régulières.

La création de *Grisélidis* précéda de quelques mois celle de *Pelléas et Mélisande* avec le même chef d'orchestre : André Messager. « Voir *Grisélidis*, c'est l'aimer », affirme Alain, le ténor amoureux et délaissé. C'est aussi vrai pour lui que pour tous ceux qui sont sensibles à l'art de Massenet, car il y a, dans cette partition, une foule d'inspirations touchantes, une invention mélodique, un ton feuille morte, un parfum, qui n'appartiennent qu'à elle. La passion, ici, est celle d'une femme vertueuse jusqu'à l'absurde ou, plutôt, passionnée de vertu, car elle ressent vivement les tentations. Avec une cinquantaine de représentations, *Grisélidis* fit une entrée enviable. Pourtant, aucun autre nouvel ouvrage lyrique de Massenet ne devait plus être créé à la salle Favart, qui se contenta désormais d'accueillir des reprises.

En composant *Le Jongleur de Notre-Dame*, Massenet ne se posait pas la question de savoir quel théâtre accueillerait son premier opéra sans rôle féminin. La réponse vint de Raoul Gunsbourg, directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, qui proposa de monter l'ouvrage le 18 février 1902 au cours de la prestigieuse saison d'hiver, suivie par le public choisi et cosmopolite qui prenait ses quartiers d'hiver sur la Riviera.



*Le Jongleur de Notre-Dame* entra au répertoire de l'Opéra-Comique le 10 mai 1904 et connut un succès durable puisqu'en quatre saisons, on dépassa la centième. *Chérubin*, comédie chantée, commandée cette fois par l'Opéra de Monte-Carlo, y parut le 14 février et passa sur la scène de la salle Favart dès le 23 mai, sans dépasser toutefois 14 représentations. Le public fut-il surpris, précisément, de l'absence de toute ardeur passionnée ? Enfin, *Thérèse*, sous-titré comme *Werther* « drame musical », donné à Monte-Carlo le 7 février 1907, ne vint à l'Opéra-Comique que le 9 mai 1911 et fut applaudi 22 fois jusqu'en 1915. Il est à noter que c'est le Théâtre de la Gaîté Lyrique (qui, lors de la saison 1908/1909, avait emprunté au répertoire de l'Opéra-Comique *La Navarraise*, *Cendrillon* et *Le Jongleur de Notre Dame*) qui devait accueillir *Don Quichotte* en 1910 et créer *Panurge* en 1913, après la mort de Massenet.

Sans doute Massenet, dans *Panurge*, n'invente-t-il plus à proprement parler, mais il ne se répète pas et, surtout, il réinvente. Il est assez impressionnant de constater, par exemple, que les cellules musicales qu'il prend pour point de départ ressemblent, dans leur neutralité, à des objets trouvés, comme s'il voulait affirmer que le matériau est indifférent et que l'essentiel réside dans l'art de le traiter, de le transformer, de l'approprier à la situation dramatique, à condition, toutefois, de se renouveler à point, d'éviter les longueurs aussi bien que le papillonnage. Cette neutralité était peut-être aussi une façon de parvenir à une unité de ton : des motifs trop saillants auraient rompu la continuité voulue entre les récitatifs et les airs. Ainsi, du point de vue de la composition, on ne trouve pas trace de relâchement : l'exigence et les facultés d'inventions sont intactes.

La passion est loin, et cette chronologie de la production de Massenet dans ce théâtre de la passion que devint l'Opéra-Comique dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle en reflète bien la courbe et la diversité : après *Carmen*, qui ouvrait la brèche derrière le voile de l'exotisme, *Manon* dans le cadre doré de la Régence, *Werther* transposé dans une Allemagne Biedermeier, *Esclarmonde* dont le baisser de rideau, pendant l'interlude des amours de Roland, faisait frissonner le public ; *Thaïs* (oublions sa transposition à l'Opéra), où la quasi-nudité des amours d'Aphrodite allait de pair avec l'abandon de la rime ; Louise, enfin, qui chantait tout haut (« Depuis le jour où je me suis donnée »), ce qu'on osait rarement avouer tout bas. On n'ira pas beaucoup plus loin tant le siècle naissant se méfia de la passion et de ses paroxysmes.

## Bibliographie

- BERLIOZ, Hector. (1998), *Critique musicale*, Paris, Buchet-Chastel, 2 vol.
- BRANGER, Jean-Christophe. (1999), *Manon de Jules Massenet ou Le Crépuscule de l'opéra-comique*, Metz, éditions Serpenoise.
- BRUNEAU, Alfred. (1931), *À l'ombre d'un grand cœur*, Paris, Fasquelle.
- CARRÉ, Albert. (1950), *Souvenirs de théâtre*, Paris, Plon.

- COLLART, Claire. (1994), « *L'Œuvre à l'affiche. Mise à jour* », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 61 (*Werther* de Massenet, seconde édition), p. 126-129.
- DEBUSSY, Claude. (1901), « La Musique. D'Ève à *Grisélidis* », *La Revue blanche*, 1<sup>er</sup> décembre 1901, p. 552-553 ; republié dans DEBUSSY, Claude (1971), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, p. 58-59.
- GILLIS, Patrick. (1988), « *Thaïs* dans tous ses états. Genèse et remaniements », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 109 (*Thaïs* de Massenet), p. 66-75.
- LOISEAU, Georges. (1947), *Notes sur le chant*, Neuilly, G. Loiseau.
- MASSENET, Jules. (1880), Lettre à Paul Lacombe, 25 septembre, Bibliothèque municipale de Carcassonne.
- . (1992 [1912]), *Mes souvenirs*, nouvelle édition commentée par Gérard Condé, Paris, Plume.
- RIMSKI-KORSAKOV, Nikolai. (2008 [1909]), *Chroniques de ma Vie musicale*, traduit et présenté par André Lischke, Paris, Fayard.
- ROGEOZ-MALFROY, Élisabeth. (1994), *Ambroise Thomas*, Besançon, Cêtre.
- SAINT-SAËNS, Camille. (1900), *Portraits et Souvenirs*, Paris, Société d'édition artistique.
- SCHNEIDER, Louis. (1908), *Massenet, l'homme, le musicien : illustrations et documents inédits*, Paris, L. Carteret.

## Résumé

Jusqu'à la fin des années 1870, le théâtre parisien de l'Opéra-Comique privilégiait les sujets divertissants, d'où la passion était exclue. Massenet fut longtemps réticent à l'égard d'une scène aussi éloignée de sa sensibilité. Mais la nomination de Léon Carvalho, en 1876, à la tête de l'Opéra-Comique (où la *Carmen* de Bizet venait de brûler les planches) en fit une scène ouverte à l'innovation et quatorze ouvrages de Massenet (sur vingt-cinq) y furent finalement créés ou repris. *Manon*, *Esclarmonde*, *Werther*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*, *La Navarraise*, *Le Jongleur de Notre-Dame* ou *Thérèse* offrent une riche palette des expressions paradoxales de la passion.