

Le Mage : une résurrection amplement justifiée

Jean-Christophe Branger

Le Mage reste un des opéras les plus méconnus de Massenet. Le sort de cet ouvrage, oublié des scènes lyriques et du disque (jusqu'à aujourd'hui), est d'autant plus curieux que sa création au palais Garnier, le 16 mars 1891, n'avait pas été suivie d'une désaffection du public malgré les avis souvent défavorables de la presse. Mais, après plus de trente représentations données jusqu'en octobre, l'opéra quitte subitement l'affiche pour sombrer dans l'oubli en dépit d'une reprise à La Haye en 1896.

Cette destinée, aussi inattendue qu'injuste, tient d'abord à des circonstances défavorables. Quelques mois avant la première, des voix s'élèvent en vain pour exiger la création parisienne de *Salammô* de Reyer au détriment de celle du *Mage* ; la polémique n'a sans doute pas été sans conséquence sur les avis de certains critiques... Ensuite, peu après la création, l'éditeur et fidèle soutien de Massenet, Georges Hartmann, fait faillite tandis que les directeurs de l'Opéra, Ritt et Gailhard, qui comptaient beaucoup sur la renommée du compositeur pour atténuer une hostilité à laquelle ils étaient en butte, ne sont pas reconduits dans leurs fonctions. Leur successeur, Eugène Bertrand, va alors obtenir une importante refonte de son cahier des charges afin de pouvoir introduire au répertoire les œuvres de Wagner. Or, *Le Mage* ne répond pas de prime abord aux critères du théâtre wagnérien, qui constitue à cette époque une référence absolue. Au contraire, sans les rejeter, Massenet s'est

évertué, comme dans ses autres opéras, à ne pas marcher strictement dans les pas du compositeur allemand en proposant des ouvrages dont les sources d'inspiration sont multiples et en perpétuel renouvellement. Cet objectif, qu'il s'est clairement fixé depuis *Manon*, se vérifie une nouvelle fois avec *Le Mage*.



Le projet de composer un nouvel opus pour l'Opéra de Paris germe probablement en 1887. Massenet vient de terminer *Werther* et s'apprête à composer *Esclarmonde* pour l'Opéra-Comique, tout en cherchant un nouveau livret. De premiers échanges avec Victorien Sardou autour d'une intrigue centrée sur le Mexique et la conquête espagnole demeurent infructueux, mais l'idée d'un sujet exotique s'impose. Sur les conseils des directeurs de l'Opéra et de son éditeur, Massenet s'associe en 1888 à Jean Richepin (1849-1926) pour lequel il avait déjà composé la musique de scène de la pièce *Nana-Sahib* en 1883. Le projet est d'autant plus séduisant qu'il permet d'associer un compositeur à un véritable écrivain, préfigurant ainsi les collaborations de Zola avec Bruneau ou de Maeterlinck avec Debussy.

Richepin propose à Massenet de mettre en musique un épisode historique fictif situé à l'époque de la naissance du zoroastrisme dans la Bactriane (région désormais répartie sur plusieurs pays dont l'Iran) environ 2500 ans avant l'ère chrétienne, comme le stipule le livret. Zoroastre va développer le culte mazdéen qui concentre deux principes opposés, le Bien, représenté par le feu et la lumière, et le Mal dont le mensonge serait la pire incarnation. En s'inspirant de cette religion, Richepin confia avoir voulu « montrer la prééminence de l'idée de vérité parvenant à subjuguer le cœur et à conquérir l'esprit ». Son livret, riche en formules lyriques parfois conventionnelles, reste cependant tributaire d'une certaine tradition et de situations dramatiques convenues où se mêlent diverses influences parmi lesquelles celles de *L'Africaine* ou d'*Aïda* que Massenet appréciait particulièrement. Aussi ce dernier ne pouvait-il qu'être séduit par un sujet exotique traitant par ailleurs aussi bien de l'emprise psy-

chique des religions que des passions amoureuses qu'il avait déjà abordées, notamment dans *Le Roi de Lahore* puis dans *Hérodiade*. Entre mars et décembre 1889, Massenet compose son opéra dont il modifie la fin en mars 1890 : l'incendie de la Djahi se substitue à une scène plus intimiste où Varedha expirait après avoir obtenu le pardon d'Anahita et de Zarâstra. Il mène ensuite l'orchestration avec ardeur jusqu'en août peu avant les premières répétitions.



Composer pour l'Opéra de Paris impose plusieurs règles auxquelles Massenet ne déroge pas, d'autant que le livret ne peut éviter certaines scènes obligées. Au contraire : le musicien s'est soumis sans scrupule aux critères du grand opéra, dont les rouages dramatiques et les principes structurels pourraient paraître démodés au regard de la révolution établie par Wagner. Bâti sur un livret en cinq actes dominés par une action intensément dramatique, *Le Mage* comporte le traditionnel ballet, de vastes ensembles (de type *concertato* à l'acte II) et d'importantes pages chorales soutenues par un orchestre largement enrichi en cuivres et en percussions (certaines apportant une touche exotique particulièrement prononcée dans les danses).

L'opéra exige aussi des chanteurs de premier plan dont les aigus sont souvent sollicités. Le rôle-titre, sans doute pensé pour Jean de Reszké, est dévolu à un ténor vaillant pouvant chanter le Cid ou Samson. De même, les rôles d'Anahita et de Varedha sont respectivement distribués à un soprano dramatique colorature et un grand soprano (ou un mezzo doté d'aigus solides). Destiné au soprano américain Sibyl Sanderson, pour lequel Massenet venait de composer le rôle-titre d'*Esclarmonde* avant de lui destiner celui de *Thaïs*, le rôle d'Anahita exige une voix dotée d'un médium charnu et de suraigus cristallins (le modèle pourrait être ici le rôle de la princesse Eudoxie – *La Juive* – dans lequel excellait Marie Lureau-Escalais qui créa en définitive celui d'Anahita). Avec Varedha, les références les plus immédiates sont celles d'*Hérodiade* mais aussi... d'Ortrude

(*Lohengrin*), de Kundry (*Parsifal*), de Lady Macbeth ou, dans le répertoire français, de Margared (*Le Roi d'Ys*) et d'Eboli (*Don Carlos*), personnages marqués par une même noirceur dévastatrice. Massenet reste également fidèle aux formes vocales closes, tel l'air ou le duo, dont certains, comme celui de Varedha et Amrou (acte II), adoptent une coupe italienne et un style qu'un Verdi n'aurait pas reniés. Zarâstra est naturellement privilégié avec deux importants solos : le premier se situe à l'acte II avec l'air « Soulève l'ombre de ces voiles », que Gounod aurait pu signer, et le second au début de l'acte III où Zarâstra et le chœur sont rassemblés dans une grande scène mystique ponctuée d'effets harmoniques et orchestraux richement colorés (la matière musicale de cette section provient d'une cantate pour ténor et orchestre – *Apollon aux muses* – créée en Grande-Bretagne en 1884). Ce passage spectaculaire trouve son pendant à la fin de l'opéra, avec l'embrasement de la statue de la Djahi suite aux invocations de Varedha. Certains n'ont pas manqué de l'associer au final de *La Walkyrie* alors qu'il peut tout aussi bien rendre hommage à ceux de *La Muette de Portici* ou du *Prophète*. *Le Mage* constitue ainsi l'ouvrage de Massenet qui se glisse le plus parfaitement dans le moule du grand opéra, genre typiquement français.



L'influence de Wagner ne doit cependant pas être écartée, car, outre quelques effets harmoniques ou orchestraux audacieux, l'opéra est finement structuré par des motifs de rappel. Massenet inscrit toutefois ses pas dans une tradition française, à laquelle Wagner s'est d'ailleurs aussi référé, en structurant son opéra par des thèmes clefs plus ponctuels, issus d'airs ou de duos, et par des motifs plus brefs en perpétuel renouvellement sans pour autant leur faire subir de vastes développements symphoniques comme chez le maître allemand (Debussy fera de même dans *Pelléas et Mélisande*). Dans cette dernière catégorie, deux motifs occupent une place fondamentale : le premier, franc, massif et souvent distribué aux vents, est associé à Amrou ou aux Dévas tandis que le second,

plus énergique, instable et exécuté par les cordes, accompagne les évocations de la déesse Djahi ou de Varedha. Les mesures initiales de l'air de Zarâstra, déjà cité, jouent également un rôle important dans la cohésion thématique de l'ouvrage.

Le Mage apparaît donc comme un opéra au style composite qui témoigne de l'éclectisme de Massenet, pierre de touche de son esthétique. Mais il porte aussi la marque personnelle de son auteur dont le langage mélodique reste immédiatement reconnaissable, notamment dans les scènes amoureuses : les lignes vocales, à la fois sinueuses et conjointes, épousent au plus près les inflexions de la langue française sans pour autant exclure quelques épanchements lyriques. Et sur ce plan *Le Mage* contient des épisodes inspirés lui permettant de rivaliser sans conteste avec d'autres ouvrages plus connus du compositeur stéphanois. Aussi sa résurrection s'impose-t-elle aujourd'hui pour mieux apprécier l'œuvre de Massenet dans son ensemble.



Une scène du *Cid* de Massenet, autre grand opéra du compositeur.
Collection Palazzetto Bru Zane.

One of the sets for *Le Cid*, another grand opera by Massenet.
Palazzetto Bru Zane Collection.