

Le théâtre lyrique de Massenet : richesse et diversité

Jean-Christophe Branger

Massenet (1842 - 1912) est aujourd'hui connu pour deux ouvrages lyriques, *Manon* et *Werther*, auxquels s'ajoutent désormais *Hérodiade*, *Thaïs*, *Don Quichotte* et *Cendrillon* qui connaissent un regain de faveur ces dernières années. Or, avec vingt-cinq opéras (vingt-six si l'on compte *Marie-Magdeleine*, oratorio de 1873 porté à la scène dès 1903), le compositeur laisse une production bien plus importante. Elle reste cependant en grande partie délaissée en raison de sa singularité, car, contrairement à une idée reçue, rarement créateur aura autant multiplié les expériences dans le domaine de l'opéra, où il sut se créer un univers pluriel qui lui est propre.

Ce renouvellement tient tout d'abord à un tempérament. Guidé le plus souvent par ses éditeurs, ses librettistes ou ses proches, Massenet éprouve un incessant besoin de se diversifier qui tient parfois de la gaure. En 1896, il confie au journal *Le Temps* :

Vous remarquerez [...] que mes ouvrages sont empruntés à des sources très diverses. Je tâche d'en varier les sujets. *Manon* est venue après *Hérodiade*, *Esclarmonde* après *Le Cid*. Je m'arrache à un milieu et me plonge aussitôt en un milieu opposé, pour changer le cours de mes idées. C'est le meilleur moyen d'éviter la monotonie.

Massenet a donc abordé tous les genres et registres du théâtre lyrique. Si *Le Roi de Lahore* (1877), *Hérodiade* (1881), *Le Cid* (1885) et *Le Mage* (1891) relèvent incontestablement du grand opéra meyerbeerien (assorti de l'incontournable ballet), *Ariane* (1906), *Bacchus* (1909), *Roma* (1912) et *Cléopâtre* (posthume 1914) participent plutôt d'un important mouvement néo-gluckiste féru d'antiquité gréco-romaine. De même, *Esclarmonde* (1889) et *Amadis* (posthume, 1922) s'inscrivent dans une veine légendaire, tandis que *Manon* (1884), *Werther* (1892), *Le Portrait de Manon* (1894), *Cendrillon* (1899), *Grisélidis* (1901), *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902), *Chérubin* (1906), *Thérèse* (1907), *Don Quichotte* (1910) ou encore *Panurge* (posthume, 1913) portent l'empreinte de l'opéra-comique sous ses déclinaisons les plus diverses, allant du conte féerique (*Cendrillon*) au drame lyrique révolutionnaire et tragique avec *Thérèse*. Mais, par sa concision et sa densité dramatique, ce dernier ouvrage peut appartenir tout autant au courant vériste de *La Navarraise* (1894) et de *Sapho* (1897), car, en définitive, un même opéra dépend souvent de plusieurs genres et influences à la fois, ce qui explique la diversité des intitulés génériques que le compositeur adopte à partir de *Manon* où Massenet bouleverse les fondements de l'opéra-comique après lui avoir fait allégeance dans deux ouvrages de jeunesse, *La Grand'Tante* (1867) et *Don César de Bazan* (1872). Ainsi, *Esclarmonde* est un « opéra romanesque », *Werther* un « drame lyrique », *La Navarraise* un « épisode lyrique », *Cendrillon* un « conte de fées », *Sapho* une « pièce lyrique », *Grisélidis* un « conte lyrique », *Le Jongleur de Notre-Dame* un « miracle », *Chérubin* une « comédie chantée » et *Thérèse* un « drame musical », pour ne citer que les ouvrages créés ou représentés à la salle Favart.

Plusieurs facteurs assurent cependant l'unité d'un ensemble a priori hétéroclite. Il existe d'abord des affinités conceptuelles entre tous les ouvrages de Massenet, un principe récurrent guidant le geste créateur du compositeur : le langage musical résulte directement du livret. Une action située au XVIII^e siècle (*Manon*, *Werther*, *Chérubin*, *Le Portrait de Manon*, *Thérèse*) s'accompagnera d'épisodes harmoniques ou formels propres à cette époque, que Massenet appréciait tout particulièrement, tandis qu'un

livret d'essence wagnérienne (*Esclarmonde*, *Ariane*) suscitera une écriture musicale dans la lignée de celle du compositeur allemand. Mais, très souvent, plusieurs styles coexistent dans un même ouvrage. Des échos ramistes résonnent ainsi dans *Manon*, lorsqu'un ballet est donné au Cours-La-Reine (acte III), tandis que des couleurs et des formes italiennes sont convoquées à la fin de l'acte IV, où la situation est similaire à celle de *La Traviata*. De même, *Ariane* mêle les styles de Gluck et de Wagner, son livret étant inspiré à la fois par la tragédie antique et l'auteur de la Tétralogie. Ce geste compositionnel singulier se conforme en fait aux théories de l'éclectisme du philosophe Victor Cousin : Massenet puise son inspiration dans de multiples modèles consacrés par l'Histoire, que ce soit des genres ou des ouvrages marquants qu'il peut parfois pasticher ou encore citer textuellement. Dès lors, Massenet installe un dialogue ludique et parfois subtil entre ses ouvrages et son public dont il exige une culture très fine si celui-ci veut en déceler toutes les références.



C'est cependant la redoutable efficacité dramaturgique des livrets – dont Massenet supervise la confection avec soin – qui facilite l'écoute de ses opéras, car ils reposent bien souvent sur des procédés éprouvés. Librettiste de *Panurge*, Georges Spitzmüller témoigne à la mort du musicien :

Avant de faire de la musique [...], il voulait faire du théâtre, et je l'ai vu sacrifier sans regret des choses délicieuses, déjà écrites par lui dans leur forme définitive, parce que, à la lecture synthétique, il trouvait qu'elles risquaient de déplacer l'axe de la situation. « Pour toucher le public, me disait-il, il faut des voies directes. »

Cette recherche de l'effet immédiat transparaît aussi dans son écriture vocale qui, diversifiée, exerce une emprise presque physique : elle évolue du chant au cri, de la virtuosité bel cantiste à la déclamation parlée dont Massenet sut mesurer, bien avant Berg, toute la force expressive et émo-

tionnelle, notamment dans l'impressionnante scène finale de *Thérèse*. Toutefois, un style éminemment personnel, et donc immédiatement perceptible, domine cette large palette vocale. Certaines lignes chantées, à la fois sinueuses et conjointes, épousent au plus près les inflexions de la langue française, sans pour autant exclure quelques épanchements lyriques, et traduisent à merveille les variations nuancées du sentiment amoureux. Reynaldo Hahn a parfaitement défini la nature de cette écriture dont il subira l'influence, tel Charpentier, Debussy, Poulenc ou encore Puccini :

Massenet a donné à *l'expression mélodique* de l'amour, une nervosité, une langueur et une grâce étrange qu'elle n'avait jamais eues avant lui.

L'auteur de *Thérèse* se forgea rapidement ce style vocal spécifique, car il était attiré par des sujets centrés sur des personnages féminins dont il brossa les portraits les plus divers : jeune femme découvrant l'amour (Cendrillon), rejetée et jalouse (Varedha) ou bridée par les conventions (Charlotte), courtisane repentie (Manon, Thaïs), mère éprouvée dans sa chair (Grisélidis), amante délaissée (Ariane), tiraillée (Thérèse), trahie (Esclarmonde) ou encore humiliée en raison de sa condition sociale (Anita dans *La Navarraise*) ou de son passé sulfureux (Sapho). À la veille de la création d'*Ariane* en 1906, Massenet confiait au *Figaro* :

Oui c'est encore un caractère de femme ou, pour mieux dire, trois caractères – Ariane, Perséphone, Phèdre – que j'ai voulu représenter ; et c'est encore une femme que je mettrai cet hiver à la scène, à Monte-Carlo, dans *Thérèse*. Qu'y a-t-il donc d'autre dans la vie ? N'est-ce point la raison de toutes choses et la meilleure beauté qui illumine notre existence ? Ce n'est point par « féminisme maniéré » que je poursuis mon idole, depuis Ève jusqu'à Sapho ; c'est une sorte de raison impérieuse qui me contraint à ne point voir pour l'art d'objet plus naturel et plus digne.

Dès lors, plusieurs cantatrices furent tour à tour ses égéries pour lesquelles il composa – souvent en étroite collaboration – plusieurs rôles taillés à la

mesure de leur talent. Massenet se passionne d'abord pour le soprano américain Sibyl Sanderson, dont il fait briller la présence scénique et les suraigus dans *Esclarmonde* et *Thaïs*, tandis que le tempérament de tragédienne du contralto Lucy Arbell lui inspire, à la fin de sa vie, les rôles de Perséphone (*Ariane*), Thérèse et Cléopâtre notamment. Entre temps, Emma Calvé triompha dans les rôles-titres de *La Navarraise* et de *Sapho* conçus expressément pour elle dans les années 1890.

Dans ce contexte « féminin », *Le Jongleur de Notre-Dame*, réservé presque exclusivement à une distribution masculine, est souvent présenté comme une exception qui confirme la règle. Or, Massenet avait aussi ses interprètes masculins de prédilection, comme le baryton Jean Lassalle, créateur du rôle de Scindia (*Le Roi de Lahore*) et auquel le rôle d'Hérode (*Hérodiade*) était destiné. De même, il encouragea le ténor Jean de Reszké pour lequel furent conçus le rôle-titre du *Cid* et celui du *Magé*, et il éprouvait une admiration sans borne pour la basse bouffe Lucien Fugère, créateur notamment de Pandolfe (*Cendrillon*), Boniface (*Le Jongleur*) et du Diable dans *Grisélidis*. Enfin, avec *Don Quichotte*, Massenet écrivit pour Fédor Chaliapine un des plus beaux rôles de basse, qu'il confia ensuite à Vanni Marcoux, dont il préférait à la fois le jeu nuancé et la diction.

Massenet apparaît donc comme un compositeur ne se laissant pas enfermer facilement dans des moules, qu'il brisa beaucoup plus souvent qu'on ne le croit, afin de produire des opéras dont il manque encore parfois les clefs d'écoute pour en apprécier toutes les subtilités.

