

Massenet et *Thérèse* à l'heure du naturalisme

Alexandre Dratwicki

Le mot de « naturalisme » recouvre – comme bien souvent dans les terminologies des classements esthétiques – plusieurs réalités qui, cela dit, partagent dans les arts un idéal commun (*a contrario*, par exemple, du néoclassicisme de David comparé à celui de Poulenc, ou du classicisme de Quinault en regard de celui de Mozart...). Si la théorie naturaliste s'appuie de manière globale sur des fondements éthiques accordant une valeur morale supérieure aux préceptes qui obéissent aux règles de la Nature, elle s'exprime dans les arts de différentes manières. En littérature, le naturalisme s'inspire des sciences expérimentales pour retracer une réalité étudiée de manière exigeante et précise ; en peinture, c'est le primat du paysage sur l'architecture ordonnée ; en musique (comme au théâtre), c'est l'expression naturelle de personnages réalistes rejetant l'artifice de la versification et de la structuration en airs, duos, scènes ou tableaux.

Le naturalisme musical (dont le « vérisme » – représenté par Mascagni, Leoncavallo, Giordano et Puccini – est une déclinaison italienne exactement contemporaine) est souvent réduit au rapport quasi fraternel qu'entretinrent l'écrivain Émile Zola et le compositeur Alfred Bruneau. De cette amitié artistique naquirent d'abord *Le Rêve* (1891) puis *L'Attaque du Moulin* (1893), versifiés par Louis Gallet. Le succès relatif de ces créations poussa les auteurs à renoncer encore davantage aux concessions faites au public : à partir de *Messidor* (1897) et de *L'Ouragan* (1901) les livrets optè-

rent pour la prose, clef décisive ouvrant toutes grandes les portes de la liberté formelle.

On aurait tort, pourtant, de résumer le naturalisme lyrique aux opéras de Bruneau, même s'il est vrai qu'on leur adjoint volontiers (et à raison) la *Louise* de Gustave Charpentier (1900), véritable mise en scène de la vie quotidienne des travailleurs et habitants de la butte Montmartre à Paris. Le corpus est en fait bien plus vaste, mais souffre d'un abandon complet de la part des programmeurs et, ce faisant, de la part des labels discographiques. À coup sûr, quelques chefs-d'œuvre dorment depuis un siècle dans ce répertoire où l'incandescence de la modernité le dispute à l'originalité des réformes musicales et poétiques. Citons *Le Cheminot* de Xavier Leroux, *La Glu* de Gabriel Dupont, *Le Pays* de Guy Ropartz ou encore *Le Juif polonais* de Camille Erlanger. L'intérêt historique réside au moins dans le rapport distant d'avec le wagnérisme ambiant, lequel avait trouvé en l'école franckiste et en Vincent d'Indy (*Fervaal*, *L'Étranger*) de fervents partisans français, relayés encore par Ernest Chausson (*Le Roi Arthus*) ou Albéric Magnard (*Guerceœur*, *Bérénice*). Chez les Bruneau et autres Leroux, la densité harmonique et l'opacité de certaines orchestrations ne renoncent à aucune des composantes du style français mais témoignent simplement d'une évolution postromantique somme toute naturelle.



Convoquer Massenet dans ce panorama peut sembler étrange. L'auteur du *Cid*, de *Manon* et de *Werther*, celui qui compose *Cendrillon* au moment où Leoncavallo achève *Paqliacci*, semble peu préoccupé de modernité. Du moins de cette modernité-là. C'est oublier pourtant que Massenet fut davantage que le simple professeur de Bruneau et de Charpentier, mais bien – un temps du moins – leur véritable maître à penser. C'est oublier également que le premier grand opéra en prose fut *Thaïs* (1894), livret que le compositeur traita avec une aisance et une créativité musicale souveraines. C'est oublier enfin – et surtout – que l'auteur du *Roi de Lahore* et d'*Ariane* écrivit en 1894 *La Navarraise*, histoire d'amour tragique sur fond de

meurtre et de drame financier en plein pays basque espagnol. Là encore, et avant *Messidor* et *L'Ouragan* de Bruneau et Zola, Jules Claretie et Henri Cain fournissent à Massenet un livret en prose. Opéra naturaliste s'il en est, œuvre saisissante – un seul acte – et musique parfois d'une grande modernité laissent la critique perplexe. On accuse Massenet de plagier Mascagni. Le compositeur récidive dans un format en cinq actes au lyrisme plus sensuel (eu égard au sujet, touchant à la volupté rémunérée) : en 1897, c'est *Sapho*, nouvel opéra ouvertement naturaliste, tiré d'une œuvre d'Alphonse Daudet, qui triomphe à Covent Garden.

D'aucuns accuseront alors l'auteur d'opportunisme. Pour certains, Massenet s'est seulement amusé à prouver qu'il pouvait rivaliser avec la jeune école vériste. Pour d'autres, le compositeur, conscient d'avoir épuisé les ressorts d'un style devenu académique, cherche à initier une nouvelle période créatrice de sa vie, s'engageant sur un chemin sans retour vers la modernité. Pour les derniers enfin, la pluralité des approches artistiques de Massenet et sa capacité à se renouveler au contact d'idées nouvelles devaient forcément – un temps du moins – le confronter à ces préoccupations avant-gardistes. Bruneau écrit très justement : « On connaît la souplesse de M. Massenet à se transformer tout en restant lui-même. »

Ainsi s'explique le cas particulier de *Thérèse*, qu'on a souvent présenté comme un avatar tardif du binôme *Navarraise* / *Sapho* afin de former une trilogie qui semble un peu artificielle lorsqu'on étudie de plus près cet opéra « révolutionnaire ». Celui-ci, par bien des aspects, rappelle l'historicisme plus ou moins décoratif de *Manon* et de *Werther* et, mis à part ses dimensions (mais *Le Portrait de Manon* formait déjà une miniature du même type sans souci de naturalisme) et le melodrama déclamé par la protagoniste à la fin de l'ouvrage, tisse un drame amoureux dont les héros se soucient peu d'apparaître « réalistes ». On pourrait dès lors rapprocher *Thérèse* de certaines fresques historiques bien plus anciennes, comme *Les Huguenots* de Meyerbeer (1836), dans lesquelles les drames psychologiques intimistes sont portés au premier plan d'une narration historique fastueuse. En ce sens, *Thérèse* pourrait être regardé comme un « petit grand opéra » avec ses processions, serments et sacrifices, ici miniaturisés. On

trouve néanmoins des éléments propres au courant réaliste qui compliquent avec raffinement l'enchevêtrement historicisme / naturalisme et font de l'ouvrage ce prototype du « genre pluriel » si caractéristique de Massenet. Prenons pour seul exemple l'intervention sporadique du clavecin, signal sonore très prégnant mais pourtant antiréaliste au possible. Comment donc un clavecin pourrait-il être entendu à ce moment de l'intrigue ?

On ne niera pas un enrobage sonore très moderne, que Massenet a précisé avec soin tout au long de sa partition, mais on devra lui reconnaître une fonction plus accessoire que nécessaire. Les « bruits des crosses de fusils contre terre », les « rires très bruyants », les « roulements de tambour », les « cris de mort » et autres « hurlements de foule » ne sont au final qu'une matière complémentaire éventuellement structurante mais jamais fondamentalement déterminante dans la progression dramatique de l'ouvrage. Et, de fait, les éléments naturalistes ne forment pas un terreau expérimental indispensable à l'évolution du rapport entre Thérèse, Armand et André. Doute, dévouement et sacrifice sont les ressorts tragiques d'ouvrages lyriques bien plus conventionnels.

Reste la scène finale et son mélodrame en manière d'hallucination, sans doute le seul moment naturaliste indiscutable. Les indications qui émaillent cette sorte de marche au supplice berliozienne s'accumulent avec un sens aiguisé de la compréhension de l'âme humaine : « avec effacement », « affolée », « avec désespoir », « avec égarement », « avec volonté », « hors d'elle-même », « au comble de l'exaltation »...

À Alfred Bruneau revient le mot de la fin : « Si la musique peut fort bien s'accommoder d'un sujet actuel, il faut que ce sujet soit élargi par une grande idée humaine qui le traverse, le généralise, l'élève très au-dessus de l'anecdote exceptionnelle. » L'argument de *Thérèse* représente-t-il un sujet « actuel » revisité au son du clavecin ? Il suffit d'interroger la permanence de l'engagement et du désespoir amoureux pour s'en persuader... Alors, oui peut-être, *Thérèse* incarne un naturalisme historicisant aux ressorts... atemporels.



Paul-Jacques-Aimé Baudry (1828-1886), *Assassinat de Marat par Charlotte Corday*. Nantes, musée des Beaux-Arts. Photo © RMN-Grand Palais | Gérard Blot.

Paul-Jacques-Aimé Baudry (1828-1886), *Charlotte Corday after the murder of Marat*. Nantes, Musée des Beaux-Arts. Photo © RMN-Grand Palais | Gérard Blot.