

L'antiquité grecque ressuscitée

Jean-Christophe Branger

Depuis Claudio Monteverdi jusqu'à Richard Strauss ou Albert Roussel, plusieurs compositeurs se sont emparés du mythe de l'amante délaissée par Thésée tel qu'il a été développé par Ovide, Thomas Corneille ou plus simplement évoqué par Racine, quand Phèdre s'écrie :

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fustes laissée !

Ces trois auteurs figurent d'ailleurs successivement en épigraphe d'un livret écrit expressément par Catulle Mendès (1841-1909) pour Massenet, désireux de mettre à son tour en musique une figure qui l'aurait hanté depuis plusieurs années. Mais si le *Lamento d'Arianna*, *Ariadne auf Naxos* ou *Bacchus et Ariane* ont résisté aux attaques du temps, *Ariane*, opéra en 5 actes créé le 31 octobre 1906 au Palais Garnier, a quitté l'affiche depuis longtemps, malgré une brillante reprise dans ce théâtre avec Georges Thill en 1937. La partition de Massenet mérite pourtant d'être reconsidérée dans la production de son auteur, car, malgré quelques faiblesses dramaturgiques, elle peut figurer sans démeriter aux côtés de celles retenues par la postérité. Elle apporte en outre une réponse originale et convaincante à une question récurrente à l'aube du xx^e siècle : quelle forme lyrique proposer après la révolution wagnérienne ?



Massenet prend connaissance du livret en juillet 1904. Sur ses conseils, celui-ci est révisé puis achevé rapidement au cours de l'été. Les modifications souhaitées restent aujourd'hui difficilement saisissables, mais elles portent notamment sur la présence ou non d'une scène avec la déesse des Enfers, Perséphone. Le livret transforme d'ailleurs les données traditionnelles du sujet mythologique dans les deux derniers actes. Dans un élan de compassion, Ariane, tel Orphée, descend aux Enfers (acte IV) chercher Phèdre, morte de s'être révoltée contre son amour pour Thésée (fin de l'acte III). Puis elle la laisse partir avec son amant avant de céder aux appels des sirènes (acte V). En revanche, les deux premiers actes sont plus conformes à la trame habituelle du mythe en retraçant essentiellement le combat de Thésée et du Minotaure (acte I) puis l'amour naissant de Phèdre pour Thésée et l'arrivée à Naxos (acte II). De même, l'acte III se fonde sur l'évolution psychologique d'Ariane qui, consciente que Thésée la fuit, découvre la passion réciproque de Phèdre et de Thésée, avec horreur puis résignation puisqu'elle leur pardonnera leur trahison.

Sur ce scénario, Massenet compose rapidement son ouvrage qu'il achève en octobre 1904 sous une forme chant et piano. Mais, alors qu'il orchestre avec ardeur son opéra au cours de l'été 1905, il demande à élargir (ou réintégrer) la scène des Enfers pour en faire un acte entier. Cette modification importante répond à son désir d'attribuer le rôle plus substantiel de Perséphone à Lucy Arbell, jeune contralto qui devait simplement chanter les quelques interventions de la déesse Cypris, plus connue sous le nom d'Aphrodite ou de Vénus. L'influence de la jeune cantatrice, qui occupera une place considérable dans sa production, est déjà très grande. Arbell engage Massenet à reprendre un motif chanté par Ariane, célébrant au premier acte les vertus de Thésée (« La fine grâce... »), pour en faire une page instrumentale, « La Douleur d'Ariane », qui accompagne à l'acte III les pas de l'amante esseulée partie implorer Cypris de ranimer Phèdre. La composition de l'ensemble – nouvel acte et orchestration – est rondement menée, l'opéra étant entièrement achevé le 30 octobre 1905. À cette date, Lucienne Bréval est déjà désignée pour le rôle-titre puisqu'elle appose sa signature aux côtés de celle du compositeur sur le

dernier folio de la partition d'orchestre, comme Sibyl Sanderson l'avait fait pour *Esclarmonde*.

Un an après, presque jour pour jour, la création se tient devant un auditoire prestigieux où se distinguent de nombreux musiciens, comme Giordano, Puccini, Dubois, Fauré, Widor, Leroux et Bruneau. Dans son ensemble, la presse émet des réserves sur la mise en scène, mais ne tarit pas d'éloges sur une distribution réunissant, outre Bréval et Arbell, Louise Grandjean (Phèdre), Lucien Muratore (Thésée), Jean-François Delmas (Pirithoüs, ami de Thésée) et Paul Vidal à la direction musicale. Catulle Mendès et Jules Massenet recueillent en revanche des critiques plus nuancées, malgré l'accueil favorable du public. Certains, comme Louis Laloy, plus enclin à célébrer la reprise concomitante de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique, se montrent particulièrement sévères, aussi bien à l'égard du livret que de la partition qu'ils jugent régressifs, tandis que d'autres, comme Fauré, vantent les mérites d'une œuvre où se distingue l'empreinte esthétique d'un compositeur alors au sommet de son art, mais aussi en quête de renouvellement.



Ariane renoue en fait avec *Esclarmonde* qui constituait une sorte de réponse française au drame wagnérien : réseau dense de leitmotifs, pâte orchestrale cuivrée, déclamation vocale prépondérante. Mais, s'il abdiquait quelque peu sa personnalité dans l'« opéra romanesque » de 1889, Massenet parvient à rester lui-même dans *Ariane* tout en donnant à sa partition une couleur wagnérienne. Cet équilibre fort réussi s'explique d'abord par la nature du livret et la personnalité de Catulle Mendès qui présente de grandes similitudes avec celle du compositeur. Rare ami de Wagner en France, le célèbre poète parnassien a mené une carrière de librettiste dans l'ombre du maître de Bayreuth tout en participant à l'avènement d'un drame lyrique spécifiquement français. S'il rédige d'abord des livrets qui, comme *Gwendoline*, semblent une réplique habile d'un drame wagnérien, d'autres, comme *Briséis* et *Ariane*, fourmillent encore de référé-

rences à Wagner. Mais ils s'en détachent par une thématique puisée dans la Grèce antique dont les figures rayonnantes s'opposent à celles plus sombres de la mythologie nordique. C'est en quelque sorte refuser le pessimisme de la philosophie wagnérienne pour célébrer les vertus optimistes de la vie et puiser aux sources méditerranéennes de la culture française. Opposée à la figure démoniaque de Vénus, de Kundry ou des filles-fleurs, l'image d'un Éros décomplexé, présente dans *Ariane* sous les traits de Cypris, participe d'une même volonté de contrer Wagner et de renouer avec un art typiquement français, celui de Watteau, Fragonard ou des poètes libertins notamment. Dans le même ordre d'idée, le livret d'*Ariane* s'inspire, par son écriture, des grands modèles de la tragédie classique, mais aussi du plus célèbre représentant de la tragédie lyrique. Peu avant la création, Mendès confie à *L'Écho de Paris* :

Pour ce qui est de la forme que j'ai donnée à mon œuvre, j'ai essayé, sans renoncer, cela va sans dire, aux ressources du lyrisme et du vers modernes, de renouer avec la tradition du roman musical français dont Quinault nous a laissé de si délicieux exemples.

Au regard de la pensée de Catulle Mendès, la collaboration avec Massenet s'imposait. Sans parler du culte d'Éros, omniprésent dans leurs œuvres, d'un goût privilégié pour une écriture versifiée, pourtant mise à mal par Bruneau ou Debussy, d'une prétendue expression féminine de la pensée et de la forme qui leur est commune, les deux artistes partagent de nombreuses convictions. Tous les deux sont fascinés par Wagner et espèrent échapper à son emprise en relisant les pages glorieuses de l'art français dont les sources proviennent, dans les esprits du temps, de la Grèce antique. Nul n'était donc mieux indiqué que Massenet pour mettre en musique le livret d'*Ariane*. L'auteur de *Manon* et de *Werther* a déjà montré ses aptitudes à assimiler les caractéristiques stylistiques d'une époque – le XVIII^e siècle – pour en faire un art personnel. Mendès exprime d'ailleurs sa satisfaction d'avoir pu collaborer avec le musicien en des termes éloquents :

J'ai eu la parfaite joie de trouver en Massenet, sans qu'il renonçât lui non plus, cela va sans dire, à sa personnalité et la technique moderne, un merveilleux Lulli, un parfait Rameau et un très parfait Gluck.

L'omission du nom de Wagner, souvent relevée à l'époque, trahit bien entendu une volonté affichée d'ancrer l'ouvrage dans une filiation française. Pourtant l'étude de la partition ne laisse aucun doute : l'ombre du musicien allemand est omniprésente, mais conjuguée à celles de Rameau, Gluck et de... Massenet.



L'art wagnérien se décèle essentiellement dans la construction thématique, fondée sur une vingtaine de motifs de rappel, et l'orchestration (cordes dédoublées, utilisation régulière d'une trompette basse et d'un trombone basse dans les épisodes du Minotaure et de la tempête précédant l'arrivée à Naxos). L'influence de Wagner s'observe aussi dans une certaine vaillance vocale – Bréval et Grandjean étaient de grandes interprètes de Brünnhilde et d'Isolde – et la construction de certaines scènes dont la musique exacerbe les données wagnériennes du livret, notamment le début de l'opéra, qui, mettant en scène des matelots résistants aux appels des sirènes, n'est autre, pour reprendre l'expression de Willy, qu'« une curieuse transposition parisienne de *L'Or du Rhin* [...] le tout en plus léger, en plus coquet ». De même, les sonorités majestueuses de la montée des Dieux au Walhalla résonnent à la fin de l'acte I pour soutenir le cortège accompagnant le départ de Thésée et Ariane sur un bateau qui, à l'acte II, ne sera pas sans évoquer la nef de Tristan et Isolde. Enfin, le thème du Minotaure évoque celui de Fafner, tandis que le motif rythmique de Phèdre, la chasserresse, rappelle ceux des Walkyries, comme celui des Chasseresses dans *Sylvia* de Delibes. Quant à Rameau, son influence semble diffuse et se cantonner dans l'utilisation de basses rythmiques obstinées pouvant aussi évoquer Händel, en particulier dans les airs de Pirithoüs (acte I) ou de Thésée (acte V). En revanche, le style de Gluck se perçoit

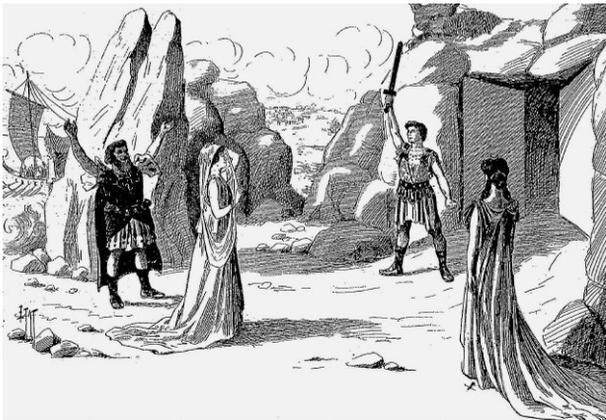
dans la déclamation ou dans le « Duel des Furies contre les Grâces » qui, à l'acte des Enfers, semblent directement issues des scènes dansées d'*Orphée et Eurydice*. Parmi les figures tutélaires, le Berlioz des *Troyens* occupe aussi une place majeure. Outre certaines tournures de la déclamation, l'épisode où Eunoé tente de consoler Ariane en s'accompagnant sur une lyre renvoie sans conteste au chant d'Iopas destiné en vain à distraire Didon.

Un vaste réseau de références irrigue donc une partition qui porte pourtant indiscutablement la marque de son auteur. Le style de Massenet s'observe entre autres dans la courbe mélodique de certains thèmes, les petites formations instrumentales « fin-de-siècle » (flûtes, célesta, harpe, violons, harmonium, triangle) accompagnant les sirènes et la fidélité à une forme vocale, l'air, a priori désuète depuis Wagner et Debussy. Massenet joue également de façon subtile avec ses propres ouvrages. Il cite judicieusement à l'acte V un des plus beaux motifs de son *Ouverture de Phèdre* (1874) lorsque Thésée et Phèdre se retrouvent face à face et décident inconsciemment de leur avenir commun. *Werther* forme aussi une référence peut-être moins immédiate, mais tout aussi prégnante, notamment dans certains chromatismes. En outre, le duo de Phèdre et Ariane à l'acte III n'est pas sans rappeler celui de Charlotte et Sophie (même expression des sentiments, formule mélodico-rythmique similaire soutenant la conversation chantée) et le motif syncopé précédant les premières et dernières paroles d'Ariane, alors en proie à de vives souffrances psychologiques, est identique à celui qui accompagne Werther au seuil de la mort.

Ce jeu intertextuel et cet éclectisme, si typiques de l'œuvre de Massenet, font tout le prix et la spécificité d'*Ariane* qui, au-delà des combinaisons stylistiques, perpétue un art qui semblait révolu, mais qu'elle transgresse pour préfigurer les grandes œuvres néoclassiques d'un Stravinsky. Dès la création, Willy, dont les jugements sont souvent acides, manifeste son admiration, teintée d'un certain agacement, devant une œuvre qui ressuscite l'antiquité grecque « à la mode du grand siècle ». Mais il saisit avec sagacité l'ambition originale et novatrice des auteurs :

En quelques années, nous avons épuisé la coupe de l'« action musicale », symboliste, tari l'énorme vidrecome du drame wagnérien et vidé le petit gobelet de la comédie lyrique réaliste. [...] C'est ce moment de fièvre et de sensibilité exaspérée qu'ont choisi MM. Catulle Mendès et Massenet pour railler les chercheurs d'un nouvel idéal lyrique, et, renouant une tradition tricentenaire, nous restituer, avec un hautain parti pris de régression, la vieille formule de l'opéra ancestral.

Et il termine sa chronique : « La fameuse nef construite par M. Jambon [...] restera le symbole du triomphe remporté par les auteurs d'*Ariane* ; navigateurs éprouvés sur l'Océan du succès, ils savaient très bien ce qu'ils allaient faire dans cette galère. » Forts de cet accueil favorable, Mendès et Massenet conçoivent rapidement une suite à *Ariane* avec *Bacchus* qui, créé au Palais Garnier en 1909, sera, en revanche, un des échecs les plus cuisants de la carrière du compositeur.



Ariane à l'Opéra : acte I. *Le Journal du dimanche*, 11 novembre 1906.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Ariane at the Opéra: Act One. *Le Journal du Dimanche*, 11 November 1906.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Jules Massenet dans sa propriété d'Égreville. *Musica*, octobre 1902.
Bibliothèque du conservatoire de Genève.

Jules Massenet on his estate at Égreville. *Musica*, October 1902
Bibliothèque du Conservatoire de Genève.