

Werther ou la « réalité poétique »

Jean-Christophe Branger

Aujourd'hui pilier du répertoire, *Werther* connaît une genèse particulièrement tumultueuse. Au cours de novembre 1879, la presse livre à plusieurs reprises une information. Massenet est sur le point d'entreprendre « un drame lyrique en trois actes et cinq tableaux, destiné à l'Opéra-Comique. Titre : *Werther* ». Paul Milliet (1848-1924), librettiste d'*Hérodiade*, aurait soufflé l'idée d'adapter le roman épistolaire de Goethe à son collaborateur Georges Hartmann (1843-1900), également ami et éditeur du compositeur. L'année suivante, Massenet confie à son ami Paul Lacombe combien ce projet lui tient à cœur : « Je me repose et je prends de nouvelles forces pour écrire *Werther* un drame lyrique en quatre tableaux – cet ouvrage, tout spécial, est destiné à me satisfaire, d'abord ; s'il vient bien, nous verrons. » Il ne met pourtant son opéra sur le métier qu'en 1885 suite à de multiples déconvenues. La réalisation du livret suscite d'abord de vives tensions avec Milliet dont les vers ne lui conviennent pas. Un des librettistes du *Cid*, Édouard Blau (1836-1906), est alors appelé à la rescousse vers 1885 par Hartmann qui participe à la confection du scénario. Doté d'un livret qui répond mieux à ses attentes, Massenet se lance dans la composition de son ouvrage au cours de l'hiver 1885 pour l'achever l'année suivante. Mais, alors qu'il l'orchestre au printemps 1887, le directeur de l'Opéra-Comique, Carvalho, juge le livret incompatible avec son public en raison du suicide du héros et de la teinte trop « sombre » des amours de Werther et Charlotte. Contrairement aux pratiques en vigueur à cette époque, Massenet souhaite en outre assurer la mise en scène de son ouvrage dont la

création est ajournée *sine die* lorsque l'Opéra-Comique disparaît peu après dans un terrible incendie en mai 1887.



Massenet attache en effet une grande importance à la réalisation scénique et musicale de son opéra. *Werther* répond d'abord à son besoin de s'écarter des fastes du grand opéra dans lequel il s'était surtout exprimé jusqu'à présent avec *Le Roi de Lahore* (1877), *Hérodiade* (1881) et *Le Cid* (1885). *Manon* (1884) témoignait déjà d'une volonté de privilégier une expression plus intime des passions amoureuses. *Werther* marque une nouvelle étape dans cette quête en écartant tout élément extérieur à l'intrigue : « Ce sera un drame lyrique très simple, sans chœurs, sans mise en scène, à deux personnages, confie Massenet en 1886. [...] Et je le caresse particulièrement parce que j'ai réalisé en lui ce qui a toujours été mon rêve en musique : la vérité. [...] j'ai cherché la simplicité la plus grande, car je crois que c'est par elle seule que l'on peut atteindre la vérité, la réalité. Et non pas la réalité brutale, naturaliste, mais la réalité poétique, l'envolée dans l'idéal, dans le bleu, tout en restant humain. » Influencée par *Roméo et Juliette* de Gounod, l'action de *Werther* se concentre sur deux personnages broyés par les conventions sociales : Charlotte (mezzo-soprano) ne peut aimer librement Werther (ténor) en souvenir d'une promesse faite à sa mère d'épouser Albert (baryton). Mais, si elle reste tragique, la mort de Werther constitue un exemple. Comme l'a souligné le musicologue Michele Girardi, elle s'accompagne d'une forme de palingénésie christique dont le roman de Goethe n'est pas dénué. Werther meurt, tel le Christ ou un martyr, pour sauver l'humanité qui, incarnée ici par Charlotte, le repousse tout en l'aimant.

La conception musicale de l'œuvre répond à cette ambition : « Je veux qu'elle ne ressemble à rien de ce que j'ai fait jusqu'ici, confie encore Massenet, alors qu'il en poursuit la composition. Elle sera affranchie de toutes les règles ordinaires des opéras et sera un long duo d'amour dramatique. » *Werther* comporte en effet plusieurs duos autour desquels se noue l'intrigue. Mais l'orchestre occupe une place déterminante dans la

narration en laissant la musique exprimer les sentiments intérieurs des personnages par le biais d'un important réseau de motifs de rappel associés souvent à des sentiments. L'exemple le plus probant se trouve dans le prélude reliant l'acte III à l'acte IV, « La Nuit de Noël », qui dépeint aussi bien l'agitation intérieure de Charlotte, partie précipitamment retrouver Werther, que la tempête de neige qui l'accompagne. Massenet semble dès lors en phase avec la révolution wagnérienne qui accorde une place prééminente à l'orchestre sur la voix.

Werther ne constitue pourtant pas un drame wagnérien, car la musique en assimile subtilement et modérément les principes. Le « drame lyrique » relève tout d'abord du genre de l'opéra-comique, mais un opéra-comique modernisé où des épisodes dramatiques alternent avec des scènes de comédie. Massenet poursuit ainsi les transformations d'un genre typiquement français qu'il avait déjà menées dans *Manon*. Sensible à la cohésion stylistique entre livret et musique, le compositeur français applique un principe selon lequel la nature du sujet appelle la forme musicale. À la suite de *Manon* dont l'action se passe au XVIII^e siècle, Massenet rend hommage à l'opéra-comique tout en écrivant une partition où se mêlent les influences les plus diverses. Le compositeur recherche un idéal qui serait, selon lui, dans la fusion harmonieuse entre les écoles allemande, française et italienne. Cette ambition s'inspire de la philosophie éclectique du « juste milieu » de Victor Cousin, selon laquelle la France, par sa position géographique, serait une terre de synthèses. Elle s'observe avant tout dans la présence de formes closes (airs, duos) ou de lignes vocales héritées d'une tradition franco-italienne, reliées par des épisodes plus déclamés, soutenus par un orchestre expressif et signifiant, issu d'une tradition française. Le traitement des motifs de rappel, qui a semé le trouble dès la création, diffère en effet de celui de Wagner. Les motifs de *Werther* peuvent se diviser en trois catégories relativement distinctes contrairement à celle, plus uniforme, du maître de Bayreuth. Des motifs de situation assurent l'unité d'une scène ou d'un tableau, comme le motif du bal à l'acte I, et créent une unité sous-jacente à la conversation dialoguée des protagonistes, tandis que des motifs caractéristiques, liés à des sentiments ou à des

personnages, innervent tout l'opéra, le plus saillant, exposé dès les premières mesures, étant associé à Werther. Parallèlement, des thèmes clefs, phrases mélodiques assez longues issues d'un air ou d'un duo, resurgissent ponctuellement. Ainsi, le célèbre « Clair de Lune », qui soutient à l'acte I le premier duo de Werther et Charlotte, revient écourté à l'acte II quand Werther fait revivre les souvenirs de la première rencontre amoureuse. Puis il réapparaît à l'extrême fin lorsque Charlotte rend son baiser au jeune homme sur le point d'expirer. Ce principe structurel n'est pas nouveau. Grétry et Méhul, deux auteurs majeurs de l'histoire de l'opéra-comique, assuraient déjà l'unité de leurs ouvrages avec des motifs de ce type, avant qu'ils ne soient suivis par Auber, Meyerbeer puis surtout Gounod et Bizet. Massenet emprunte donc un chemin similaire à celui de Wagner qui, en comptant Méhul « au nombre de ses précepteurs », reconnaissait sa dette envers ce compositeur français. Mais il développe plutôt une tradition française que Wagner assimile pour en tirer un art personnel, inscrit dans un héritage contrapuntiste de la musique allemande.



Les motifs récurrents de *Werther* obéissent en fait à un principe fondamental : le langage musical doit refléter le sujet et son époque, que Massenet et ses collaborateurs ont délibérément déplacée par rapport au roman. Dans une lettre au ténor Van Dyck, le compositeur insiste sur ce point : « La date de 178... était INTENTIONNELLE. C'était pour éviter le costume LOUIS XV !!! Aussi, en ne prenant pas soin de ce détail, nous serons cause d'un contresens entre l'expression musicale et le costume. – Vous avez bien raison d'insister pour l'époque LOUIS XVI.. » L'intitulé générique « drame lyrique » renvoie dès lors à une acception éloignée de la dramaturgie de Wagner, mais propre à l'opéra-comique des années 1780 et 1790, et plus particulièrement à Barnabé-Farmian de Rozoi. Dans sa *Dissertation sur le drame lyrique* (1775), ce librettiste de Grétry définit « un genre intermédiaire entre l'opéra proprement dit et l'opéra bouffon » qui, en reposant sur le mélange de situations dramatiques et légères, préfigure la

dramaturgie de *Werther*. Les librettistes de Massenet se sont d'ailleurs inspirés de la première adaptation lyrique du chef-d'œuvre de Goethe, *Werther et Charlotte* (1792), « drame lyrique » en un acte de Rodolphe Kreutzer dont l'opéra de Massenet reproduit certaines scènes.

Avec *Manon* et *Werther*, Massenet s'inscrit dans un vaste mouvement. Après la guerre de 1870, la Troisième République érige en modèle l'opéra français du XVIII^e siècle, et plus particulièrement celui de la Révolution, dans l'espoir de retrouver une gloire perdue sous le Second Empire. De nombreux musicographes étudient ce domaine du patrimoine musical, alors que des musiciens, avides de formes d'expression opposées au théâtre wagnérien, en explorent les ressources. Dans le cas de l'opéra-comique, c'est renouer avec les spécificités d'un genre dont la diffusion et l'influence en Europe, notamment sur Beethoven, Weber, Schumann ou Wagner, reflètent la grandeur passée de la France. *Werther* rend plus précisément hommage à Méhul dont Massenet se fait l'apologue peu avant la création parisienne de son drame lyrique. Dans un discours prononcé en hommage à son prédécesseur, il observe comment ce dernier « devait accomplir dans la forme de l'opéra-comique la même révolution que celle qu'avait accomplie Gluck dans l'opéra. » Puis il célèbre une époque déterminante à ses yeux : « J'aime à me rapporter à ces temps héroïques de la musique où l'opéra moderne [...] sortait de ses langes, servi par une pléiade d'artistes qu'on appelait Cherubini, Lesueur, Spontini, Grétry, Berton ; et je dis moderne avec intention, car ce sont eux qui ont ouvert les voies que nous suivons encore. » Massenet revendique encore cette filiation lorsqu'il affirme : « Dans la partition de *Werther*, l'orchestre représente symboliquement le principal personnage. » Or il ne fait que s'approprier des propos de Méhul : « Dans tout ouvrage dramatique musical, l'orchestre doit être le principal personnage. »

Parallèlement, Massenet se plaît à glisser des citations musicales intertextuelles qui témoignent aussi bien de l'éclectisme évoqué que d'un goût marqué pour l'Histoire. Elles contribuent surtout à la caractérisation musicale des personnages. Ainsi, à l'acte II, lorsque Werther s'interroge sur la mort (« Ô Dieu ! qui m'a créé, serais-tu moins clément ? »), des

échos de *La Damnation de Faust* (1846) de Berlioz résonnent à l'orchestre pour rendre hommage aussi bien à un autre héros goethéen qu'au plus illustre des compositeurs romantiques français. De même, le célèbre air d'Ossian, chanté par Werther à l'acte III, cite textuellement des mesures de *La Juive* (1835) d'Halévy au cours desquelles Éléazar a le pressentiment du martyr sur lequel s'achève cet opéra (« Je vois s'ouvrir la tombe »), ce qui préfigure musicalement la destinée tragique de Werther et les paroles que celui-ci prononce peu après : « Ma tombe peut s'ouvrir !... » Les couleurs wagnériennes, extraites de *Tristan* notamment, ont aussi une portée symbolique évidente : Massenet souligne le caractère impossible de l'amour de Werther pour Charlotte qui, tel celui unissant Tristan à Isolde, s'achève inéluctablement dans la mort.

Ainsi, malgré son appellation générique de « drame lyrique » – qui évoque inmanquablement, en France, l'univers du maître de Bayreuth –, ses références germaniques et la densité de ses motifs récurrents, *Werther* ne saurait être assimilé à un ouvrage wagnérien. Au lendemain de la création autrichienne, Carvalho ne se trompait pas en écrivant à Massenet : « Revenez-nous [...] et rapatriez ce *Werther* que, musicalement, vous avez fait français. »



WERTHER BARYTON

Après plusieurs tentatives, aussi bien en France qu'à l'étranger, *Werther* voit en effet le jour à Vienne en Autriche, le 16 février 1892, avec le ténor Ernest Van Dyck dans le rôle-titre. Contre toute attente, la première remporte un triomphe mémorable. L'ouvrage est repris régulièrement au cours de la saison puis donné la même année à Weimar. Mais il s'impose difficilement en France et à l'étranger, aucun ténor n'étant capable d'endosser un rôle exigeant aussi bien sur un plan vocal que dramatique.

La création parisienne à l'Opéra-Comique témoigne de ces difficultés. Au cours de l'automne 1892, Étienne Gibert, premier interprète de

Roland (*Esclarmonde*), travaille avec la jeune Marie Delna. Cependant, exaspéré par les exigences et l'insatisfaction récurrente de Massenet, le ténor finit par rendre son rôle qui échoit à Charles Delmas. Mais ce dernier tombe aussitôt malade. Confronté à ces multiples difficultés, Massenet compose dès cette époque une version pour baryton du rôle-titre qu'il destine à Victor Maurel, interprète apprécié de Verdi. Mais le projet, prévu pour l'Opéra-Comique, avorte rapidement, car le ténor Guillaume Ibos sollicite Massenet pour relever le défi. Ibos prétend même avoir contacté Massenet après avoir été informé du projet avec Maurel. Cependant, sa prestation ne convainc pas la critique. *Werther* ne s'imposera en France qu'en 1903, grâce au talent du jeune Léon Beyle.

Dans l'intervalle, la version baryton resurgit lorsque Mattia Battistini (1856-1928) sollicite Massenet pour chanter Werther. Fin stratège, Massenet lui propose la partition arrangée pour Maurel en faisant croire qu'elle a été conçue pour lui, comme il l'écrit à son éditeur Heugel : « Vous savez que le travail a été fait – il est prêt – mais je veux, en répondant, que l'on sache que j'ai fait le rôle ainsi pour Battistini. » Après avoir travaillé avec Massenet, le baryton italien l'interprète en novembre 1901 à Varsovie et, l'année suivante, à Saint-Petersbourg et à Odessa notamment, bien avant d'en enregistrer quelques extraits en 1911. En revanche, la version autographe de Massenet, à ce jour non localisée, ne sera pas éditée. Mais elle est sans doute diffusée, voire amendée par le compositeur ou par d'autres, puisque le baryton français Vanni Marcoux détenait un exemplaire de *Werther* de 1918 dont la ligne vocale – manuscrite – diffère parfois de ce que l'on entend dans les enregistrements de Battistini. La version baryton finit néanmoins par tomber dans l'oubli en raison du succès croissant des ténors dans un opéra devenu entre-temps incontournable. Après Dale Duesing à Seattle en 1989, Thomas Hampson lui redonne vie en 1999, signe de l'attrance des chanteurs pour un rôle et un opéra dont la puissance dramatique fait aujourd'hui l'unanimité.



Photographie de Jules Massenet vers 1880. Nadar.
Musée Carnavalet.

Photograph of Jules Massenet around 1880. Nadar.
Musée Carnavalet.