

**Pour les passionnés de *Cendrillon* et de Massenet,
voici l'article sans coupes :**

***Prenez garde : Cendrillon n'est pas
celle qu'on dit !***

Mettre en scène un opéra est un peu comme apprendre par cœur un poème qu'on aime. Il nous plaît, on le lit souvent, on l'apprécie davantage et puis on décide de l'apprendre par cœur. Et une fois qu'on l'a intériorisé, ce poème nous révèle des secrets insoupçonnés à la simple lecture. Parfois il arrive aussi qu'il nous dise carrément le contraire de ce qu'on y avait vu, de ce qu'on y avait lu.

Il en va de même avec un opéra : on l'aime, on en écoute un enregistrement, on le voit sur scène et quand on le monte soi-même, à un moment l'œuvre elle-même commence à nous parler, à se relever timidement et à se dégager des voiles de nos idées reçues. Elle nous dit les choses qu'on aime entendre et puis aussi d'autres qu'on ne s'attendait pas à entendre de cette bouche aimée. Cette expérience nous prouve chaque fois à nouveau à quel point notre perception est subjective, à quel point nous ne voyons – à l'opéra comme dans la vie – que ce que nous voulons voir ou ce qu'on nous a dit qu'on allait y voir.

"Cendrillon" n'a jamais été jouée en Allemagne de l'Est (même pas avant la guerre) et l'on n'y connaît que très peu le nom de Massenet – alors qu'il était le compositeur le plus joué à l'Opéra Comique de 1900 à 1950 (avant Bizet et Puccini et dix fois plus que Verdi). Qui le sait encore aujourd'hui ? *"Sic transit gloria mundi"*...

Remonter une "œuvre oubliée" nous investit d'une responsabilité très lourde : une réussite de cette "création à l'Est" donnera à d'autres l'envie de la monter, un échec ne confortera que l'idée qu'on avait raison d'oublier ce compositeur. Au départ, nous devons la plupart des "résurrections" d'opéras oubliés au disque (et l'on espère que les maisons de disque continueront dans cette voie !). L'enregistrement de *"Cendrillon"* en 1978 pour CBS, avec Frederica von Stade et Nicolai Gedda (le seul disponible en CD) a donné une nouvelle vie à l'œuvre. Gérard Mortier l'a programmée dès 1981 à la Monnaie avec la même Frederica von Stade et Ann Murray. La direction de Sylvain Cambreling était diaphane et Gilbert Deflo a signé la mise en scène la plus poétique de sa longue carrière. Massenet ne pouvait guère demander mieux pour une redécouverte. En 1988 Robert Fortune a monté une *"Cendrillon"* dans les ruines de Vaison-la-Romaine (reprise à St Etienne et récemment à Genève), que je n'ai pas vue mais que la critique a qualifiée de *"plus populaire que poétique"*. Robert Carsen de son côté a monté *"Cendrillon"* à Monaco dans un décor ingénieux de cheminées disproportionnées qui donnaient un aspect anglais d'*"Alice in Wonderland"* à l'ouvrage (dirigé avec fougue et tendresse par Marc Minkowski lors d'une reprise en 1998 à Anvers). Ces trois productions, données dans une dizaine d'opéras européens, ont éclairé des pans très différents de l'œuvre et ont certainement donné envie à d'autres de monter *"Cendrillon"*. Mais attention, quelques écueils subsistent qui méritent une mise en garde !

"Cendrillon" est un opéra sur lequel on est plutôt bien renseigné. Créé avec faste en 1899 pour la réouverture de l'Opéra Comique (après l'incendie ravageur), la production fait la couverture du numéro 19 de la revue *"Le Théâtre"* qui publie de longs comptes-rendus et, surtout, 25 photos. On les retrouve dans le somptueux livre

de Louis Schneider publié en 1908. Schneider, la première et principale source concernant Massenet, le décrit dans sa préface comme "*le musicien de la femme et de l'amour. L'amour, il l'a chanté sous toutes ses formes : mystique ou charnel, idéaliste ou romantique.*" La formule est belle, mais Schneider nous induit ainsi sur une fausse piste en essayant de situer "*Cendrillon*" par rapport à ces catégories. Il écrit : "*Parce qu' après avoir brossé de grandes toiles comme Hérodiade, comme Manon, comme Werther, il peut plaire à un peintre de sa valeur d'exécuter un petit tableau de genre; (...) Il a fait cette fois de l'enluminure musicale en marge du conte, il a aquarellé une légende de Perrault. Au surplus, Cendrillon, au point de vue musical, ne vous y trompez pas, c'est Manon fanfreluchée (...) diminuée de toute sa nerveuse sensualité, de toute sa passionnante sentimentalité.*"

La comparaison avec *Manon* s'explique peut-être par la mode de l'époque de désigner un artiste comme "*l'auteur de...*", mais elle conduit à une impasse. Surtout Schneider se trompe en parlant d'un "*petit tableau*" ou d'une "*enluminure musicale*". C'est le premier malentendu auquel nous avons dû faire face : "*Cendrillon*" n'est pas un petit opéra, mais plutôt un "*grand*", "*à la française*" avec un prologue et quatre actes et les traditionnels grands ballets. Ceci nous mène au deuxième malentendu : "*Cendrillon*" n'est pas un opéra pour enfants. L'Opéra de Chemnitz joue avant Noël, toujours devant des salles combles, des œuvres comme "*Le Tsar Saltan*" en "*Hänsel et Gretel*" et envisageait "*Cendrillon*" sous cette même optique. Mais – même si des fillettes de 11 ans nous ont écrit qu'elles ont passé une des plus belles soirées de leur vie – "*Cendrillon*" n'est pas un opéra pour enfants : les airs et duos sont trop longs et il y a – pour des enfants – trop de sentiments et trop peu d'action.

Cette question n'est pas sans conséquences artistiques, puisque l'Opéra de Chemnitz avait prévu un ténor pour chanter le prince et choisi de jouer l'opéra en allemand pour que le jeune public puisse suivre l'histoire. J'acceptais bien l'idée d'un ténor – puisque c'est ainsi que je connaissais l'œuvre par le disque – mais pas du tout celle d'une version en allemand. En me penchant sur la question, je suis arrivé à la conclusion contraire : tous les spécialistes de Massenet m'ont dit (sans même que je leur pose la question) que monter l'œuvre avec un ténor était un contresens grave. Et en étudiant les opéras du maître j'ai bien constaté que le "*soprano falcon*" est un élément essentiel de l'esthétique de Massenet. "*Cendrillon*" fait partie de cette "troisième manière" du compositeur où le baryton prend la première place tandis que le rôle du jeune amoureux est dévolu à un jeune ténor léger ou travesti. Dans le bois des fées d'"*Amadis*" – oh combien semblable de celui de "*Cendrillon*" – le jeune prince Amadis est chanté par une femme, comme Khaled (le jeune ami de Sitâ dans "*Le roi de Lahore*"), comme le vicomte de Morcef dans "*Le portrait de Manon*" ou comme *Chérubin* bien évidemment.

J'expliquais que distribuer à un homme le rôle du prince charmant serait un contresens comparable que de faire chanter Octavian dans le "*Chevalier à la rose*" par un homme et que d'ailleurs "*Cendrillon*" avait beaucoup plus en commun avec le "*Rosenkavalier*" de Strauss qu'avec "*Hänsel und Gretel*" (avec lesquels on la comparait déjà lors de la création en 1899, puisque l'opéra de Humperdinck avait été donné un an plus tôt à Paris. Mais Massenet a commencé à composer "*Cendrillon*" en 1895, donc ce débat est vain). En ce qui concerne la traduction, j'ai appris avec étonnement que Massenet a créé de nombreux opéras à l'étranger, notamment "*Werther*" à Vienne, en allemand, bien avant la création à Paris, en français. Je ne crois pas que cela s'applique pour tous les opéras de Massenet, mais "*Cendrillon*" gagne certainement à être traduit. Pour la simple raison que le théâtre y tient une

place plus importante qu'on ne croît (d'où l'erreur de Schneider de la comparer à *Manon*). Massenet a intitulé son opéra "Conte de Fées". C'est une des rares fois, avec "*Le Jongleur de Notre Dame*" (un "*miracle*") et "*Don Quichotte*" (une "*comédie héroïque*") que le "genre" donné à l'opéra a des connotations purement théâtrales. De plus Massenet a écrit un prologue parlé qui rend "Cendrillon" plus proche de Molière que de *Manon* (on y reviendra).

Cette notion de "*conte de Fées*" mérite une mise en garde. Cela a l'air tellement évident qu'on ne songe même pas à regarder plus loin : Massenet écrit lui-même "*d'après Perrault*" dans la partition et sur l'affiche et Schneider écrit que le prologue était joué devant un rideau de scène "*sur lequel étaient peintes les principales scènes des contes de Perrault*". Le livret de Henri Cain abonde de clins d'œil dans ce sens. Le conte Perrault débute par : "*Il était une fois un gentilhomme qui épousa en secondes noces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue.*" D'"*hautaine*" et "*fière*" (pour ne pas dire *altière*) Henri Cain fait une "*Madame de la Haltière*". On a l'impression que le livret n'est qu'une simple retranscription du conte. Mais en étudiant de près on trouve de nombreuses autres sources et l'on constate avec étonnement que Perrault n'y tient qu'une part limitée. Il serait trop long de les citer toutes, mais les deux tourterelles que tient Julia Guiraudon (l'interprète de Cendrillon et la future femme de Cain) sur la couverture de "*Le Théâtre*" viennent du conte de Grimm où elles jouent un rôle central en tant que messagères de la mère défunte. La Fée de Massenet ressemble d'ailleurs beaucoup plus à celle-ci qu'aux nombreuses "*marraines*" des 48 volumes du "*Cabinet des Fées*" auquel son nom semble faire allusion. Mais, par contre, c'est bien là où Massenet semble avoir trouvé son prince charmant. Mlle de Lubert (pour ne pas citer ses collègues plus connues comme Mme de Murat ou Mme d'Aulnoy, auteur d'une "*Finette Cendron*") y écrit dans "*Le prince Glacé et la princesse Etincellante*" :

"Tout ce que l'imagination peut se présenter de plus parfait et de plus agréable n'approche encore de bien loin l'objet qui parut aux yeux d'Etincellante; rien étant si beau, ni si digne de donner de l'amour. Cette céleste créature était un prince d'environ dix-huit à vingt ans. Un habit de gaze couleur de feu et orné d'une ceinture de diamants l'habillait galamment, et se rattachait par un nœud de pierreries avec beaucoup de grâce. (...) Il s'approcha avec transport de la princesse, qui n'osa respirer, tant elle était saisie de ravissement; il mit un genou en terre et baisa la main qu'elle lui tendait pour le relever."

C'est ce ton-là qui inspira Massenet - on est très loin des contes populaires du dix-neuvième siècle. Mais même si Charles Perrault a publié ses contes sous le nom de son fils et les a dédiés à deux jeunes princesses, il ne les a pas écrits pour des enfants mais pour les dames de la cour.

Ces dames ont beaucoup inspiré Massenet. Il venait d'acheter "le vieux manoir" à Pont-de-l'Arche où il passa l'été de la composition de "*Cendrillon*". Il le décrit dans ses "Souvenirs" : "*La duchesse de Longueville, la célèbre héroïne de la Fronde, avait habité cet hôtel, pavillon de ses amours. (...) Il faut croire qu'on n'a rien exagéré à son égard pour que Victor Cousin, devenu son "amoureux posthume" (...) lui ait dédié une œuvre sans doute admirable (...). Née Bourbon-Condé, fille d'un prince d'Orléans, les fleurs de lys auxquelles elle avait droit se voyaient aux clefs de voûte des fenêtres de notre petit château. (...) Trois fenêtres donnaient également jour à la chambre où je travaillais, et où l'on pouvait admirer une cheminée, véritable merveille d'art de style Louis XIV. J'avais trouvé à Rouen une grande table,*

elle datait de la même époque. Je m'y sentais à l'aise pour disposer les feuilles de mes partitions d'orchestre."

On imagine sans peine Massenet faisant œuvre "*d'amant posthume*", rêvant devant sa table du dix-septième siècle des belles femmes du passé et notant en marge de la partition originale le bien-être de son épouse Ninon (qui s'occupe du jardin et d'une hirondelle qu'ils ont recueillie).

Mais ces "rêves dix-septième" ne sont pas toujours faciles à interpréter. À quoi pouvait-il penser en intitulant les grands ballets "*Les filles de noblesse, Les Fiancés, Les Mandores, La Florentine*" et "*Le Rigaudon du roi*" ? On ne le sait pas et on ne le saura peut-être jamais. En 1895 Charles Malherbe et Camille Saint-Saëns ont publié dans la série "*les grands maître du passé*" l'œuvre complète de Rameau. Ceci amena Massenet – comme d'autres - à s'intéresser à la musique baroque. Le thème de Mme de la Haltière semble un pastiche de Lully, appelé "*le florentin*" par ses détracteurs. Serais-ce une clef d'interprétation pour "*La Florentine*" ? J'ai contacté plusieurs spécialistes et j'ai montré la partition à Francine Lancelot, "l'éminence grise" du ballet baroque, qui disait un "*non*" catégorique. Pastiche des noms oui (mais parmi les innombrables Rigaudons il n'y a jamais eu de "*Rigaudon du roi*"), pastiches des formes non. J'ai trouvé la réponse définitive à mes questions, grâce à un avis de Jean-Christophe Branger, dans la Bibliothèque Historique de la ville de Paris. Dans les "*Carnets de Mise en Scène*" de l'Association des Régisseurs de Théâtre (cote C 9) on trouve les notes manuscrites de la mise en scène d'Albert Carré de la création de "*Cendrillon*" (écrits par son assistant Emile Bertin). Les descriptions des ballets sont on ne peut plus claires : "*La Florentine - solo, 4^e entrée, Bouquetière avec son éventaire, elle jette des fleurs en tournant. Un page la débarrasse de son éventaire. – variations –*". Il n'y a donc aucune référence ni à Lully, ni au baroque, ni à Florence ! Ce document est une mine d'or - bien au-delà de "*Cendrillon*" - et mériterait d'être plus connu. L'accès n'est pas aisé (il faut attendre 48 heures) mais quelques petites notes manuscrites (qui ne figurent pas dans la version officielle qu'on peut consulter à la Bibliothèque de l'Opéra) sont succulentes. Les indications pour l'affiche et le programme du spectacle stipulent : "*Cain (sans tréma sur le i) et Massenet (sans prénom)*". Bertin recommande la "*publication illustrée Le Théâtre de juillet 1899*" sauf (deux fois souligné) les pages 16 et 22 (le chêne de la fée) parce que "*décor a été photographié alors que l'arbre n'était plus complet, tous les dessus manquent, la branche mobile de l'arbre a été photographiée alors qu'elle était en position pour la fin du 3^e acte (...), lorsque Cendrillon et le prince s'endorment et non pas lorsqu'ils entrent*".

En lisant ne fût-ce que la liste des accessoires de la création de "*Cendrillon*", on comprend que l'œuvre est beaucoup plus une comédie qu'une féerie. C'est exactement le contraire de ce qu'on dit, de ce qu'on lit, de ce qu'on entend au disque et de ce que nous avons cru nous-mêmes au départ. Avant le début des répétitions, le chef d'orchestre Fabrice Bollon m'a dit que l'œuvre semblait avoir deux axes : celui de la féerie (des scènes très lyriques) et celui de la comédie (des scènes dignes de Rossini) et qu' il préférerait privilégier la féerie. Nous étions d'accord sur tout, mais en fin de compte, et à notre étonnement, c'est la comédie qui a emporté la partie. Dommage que Massenet n'ait pas plus exploité cette veine, puisqu'il y avait plus de dons qu'il ne le croyait probablement lui-même.

"*Cendrillon*" tient plus de Molière que de Manon, à commencer par celui qui commence et termine la pièce : Pandolphe. Son nom évoque la pantoufle sous

laquelle le tient son "épouse irascible" et celui du vieil Arnolphe de l'"Ecole des Femmes", dont il reprend la fameuse tirade "du côté de la barbe est la toute puissance". Il la chantait lors la création en se cognant d'abord contre un meuble dans le noir et ne réussissait qu'à la fin de l'air à allumer sa lampe. On se croirait dans une comédie de Molière – non on y est de plein pied ! Pandolphe est victime de sa vanité comme Monsieur Jourdain dans le "Bourgeois Gentilhomme" et Madame et ses filles sortent tout droit des "Précieuses ridicules". Le vieux doyen de la faculté, qui radote toujours la même phrase en latin ("*volumus auscultare*") suivi de son chœur de "*doctores*", aussi peu vaillants que lui, ressemble à s'y méprendre au "Chirurgus" du "Malade Imaginaire" qui entre en demandant : "*Puisse-t-il voir doctas suas ordonnancias omnium chirurgorum et apothiquarium remplire boutiquas*". Le "chorus" réplique : "*vivat, cent fois vivat, novus doctor, qui tam bene parlat ! Mille, mille annis, et manget, et bibat, et seignet, et tuat !*". Le chœur ? Oui, puisque la citation ne provient pas de la pièce de théâtre, mais de la Comédie Ballet beaucoup bien moins connue de Molière et Lully.

Cette référence à la Comédie Ballet – qui a paru hardie à certains participants de notre petit colloque Massenet/Cendrillon à Chemnitz – s'éclaire vraiment quand on voit l'œuvre en entier, c'est-à-dire avec le prologue qui n'a malheureusement jamais été joué et que nous connaissons seulement grâce à Louis Schneider. Il écrit : "*Cendrillon était précédée, quelques jours avant sa répétition générale, d'un tableau que le librettiste et le musicien avaient baptisé du nom de Préface. C'était, comme dans le Roméo de Gounod, une façon de faire faire au public connaissance avec les personnages de la pièce. Ils apparaissaient tous groupés sur le théâtre devant un second rideau sur lequel étaient peintes les principales scènes des contes de Perrault, avec ces deux dates : 1628-1703. Au cours des dernières répétitions de Cendrillon, Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique, estima que présenter par avance les personnages d'une féerie, c'était détruire toute surprise, toute illusion, d'autant plus que chaque costume devait être vu avec l'éclairage que nécessitait l'action. D'un commun accord entre les auteurs et le directeur, la Préface fut supprimée. Elle disparut même de la partition. J'ai eu la bonne fortune d'en retrouver le poème, grâce à l'amabilité du librettiste, et j'ai cru utile d'en faire connaître le texte enjoué.*" (Puis Schneider publie le texte in extenso.)

Le témoignage de Schneider est très précieux puisqu'il a été écrit du vivant de Massenet, ce qui authentifie certaines informations. C'est aussi son principal défaut, puisqu'il n'ose pas contredire quelques lieux communs et inexactitudes que Massenet aimait entendre (et qui sont très finement analysés dans le livre de Demar Irvine). D'ailleurs Schneider ne voulait avancer aucune analyse et qualifiait son volumineux ouvrage d'"*essai de documentation plus qu'un ouvrage de critique ou d'érudition*". J'ai analysé plus haut comment les quelques commentaires de Schneider sur "Cendrillon" nous ont lancés sur une fausse piste, je voudrais également comprendre pourquoi il parle de "Préface". À l'Opéra, le terme approprié serait un "*prologue*" et c'est d'ailleurs ainsi que Gounod a qualifié celui qui précède "Roméo et Juliette" (qui est chanté par le chœur et qui est fort différent de celui de "Cendrillon"). En attendant une réponse, supposons qu'il s'agit d'une coquille...

Schneider apportant les raisons pour lesquelles le prologue a été coupé in extremis, je pouvais imaginer d'autres solutions au même problème - que Carré ne pouvait plus envisager à la pré-générale (appelée "colonelle" au temps de Massenet). Puisque "*présenter par avance les personnages d'une féerie, c'était détruire toute surprise*", je proposai de ne présenter que les personnages de la première scène et de terminer le

prologue avec la "confidence" des deux sœurs au public : "N'auriez-vous pas, par impossible, deux bons maris à nous donner ?" Dans notre production, elles scrutaient, soutenues par deux "poursuites" (projecteurs mobiles), le public à la recherche de candidats susceptibles de plaire à leur mère - qui les refusait avec un "non" énergique. Ce "non" était à la fois le premier accord de l'ouverture. Celle-ci commence justement avec l'air de marche de Mme de la Haltière, donc la jonction se faisait sans problème.

Le public se tordait chaque soir de rire, ce qui nous permettait d'aborder cette comédie d'un pas léger et comme Massenet l'avait écrit : avec Pandolphe qui parle au public. Du coup la fin, quand il se ré-adresse au public, prend son sens et les autres moments où il "parle", comme le beau "mélodrame" au début du quatrième acte, prennent une autre dimension. Avec la parole retrouvée – aussi brève qu'elle soit – "*Cendrillon*" retrouve ses lointaines racines de Comédie-Ballet.

Un autre indice qui va dans ce sens est la distribution de la création : Les personnalités les plus fortes n'étaient pas Cendrillon et le prince. La partition demande pour celui-ci un "*Falcon ou soprano de sentiment ayant le physique du costume*" et Massenet se borne de dire dans ses "*Souvenirs*" que Mlle Emelen était "*jolie*". (D'ailleurs elle sera remplacée par une Mlle Thomson en 1901). Les personnalités les plus fortes sur le plateau étaient Lucien Fugère (Pandolphe) et Blanche Deschamps-Jehin (Mme de la Haltière) que Massenet qualifie de "*grand*" et d' "*étonnante comme chanteuse et comme comédienne*". Fugère était un de ses chanteurs favoris et Massenet lui dédiera son "*Don Quichotte*" (où il chantera Sancho Pansa). Il suffit de voir Fugère sur quelques photos en "diable" ou en "père Boniface" pour comprendre qu'il avait un réel don comique. Il était, à 51 ans, de loin le chanteur le plus âgé de cette distribution de "*Cendrillon*" d'une jeunesse admirable (presque tous les chanteurs avaient moins de 25 ans !). Mais Fugère n'était certainement pas "vieux" ou "affaibli" – il suffit de lire la partition – et il a connu une carrière d'une longévité exceptionnelle (il chantera en 1933 ses adieux en tant que Bartolo du "*Barbier*" – à 85 ans !). Blanche Deschamps pouvait lui tenir tête. La créatrice de "*Hérodiade*" à Bruxelles avait épousé entre temps le chef d'orchestre belge Léon Jehin (qui dirigera de nombreuses œuvres de Massenet) et menait une grande carrière (elle chantera Dalila en 1901, à 42 ans).

Madame de la Haltière est peut-être le rôle que Massenet et ses librettistes ont le plus soigné pour la simple raison qu'ils l'ont inventé. La méchante belle-mère n'a en fin de compte qu'une toute petite place dans le conte de Perrault, c'est pourquoi d'ailleurs elle n'apparaît même plus dans les opéras d'Isouard et de Rossini. Massenet la met à la deuxième place dans la partition, directement après le rôle titre – et ce n'est qu'en montant "*Cendrillon*" que j'ai compris qu'elle est effectivement la "deuxième femme" de l'histoire. Madame de la Haltière est précieuse et ridicule comme d'autres aristocrates immortalisées par Molière, mais avant tout elle est une bourgeoise arriviste – un personnage qui était familier à Massenet et à ses librettistes. Il n'est pas nécessaire d'y voir un portrait-charge de Madame Massenet (portant plusieurs noms à particules, dont Pierre Bessand-Massenet nous laisse un portrait peu flatteur), puisque ce type de femme courait les rues à la Belle Époque. Henri Cain, le librettiste, était peintre. Son père, Auguste, était sculpteur (on lui doit le grand lion à l'entrée du Jardin du Luxembourg) et son frère, Georges, également peintre, était le directeur du Musée Carnavalet. Selon Demar Irvine, Cain gagnait sa vie en tant que "portraitiste de la bonne société" et l'on peut imaginer sans peine les bourgeoises Hausmanniennes qu'il devait recevoir dans son atelier. En parlant d'atelier, il faut évoquer aussi le deuxième librettiste de "*Cendrillon*", Paul Collin, non mentionné sur

la partition et "démasqué" par Louis Schneider qui le décrit comme "*un peintre délicieux*". Que de peintres ! S'agit-il du même Paul Collin qui écrivit les vers de quelques chansons de Massenet et qui gagna le prix de Rome de musique en 1878 avec une "*Radegonde*" ? Quelle a été sa contribution à "*Cendrillon*" ?

La question est intéressante puisque la "peinture" se ressent dans "*Cendrillon*". Les scènes de féerie sont conçues comme des grands "tableaux" qui, une fois placés, ne bougent plus (par opposition aux moments de comédie qui restent en évolution). Ce sont les moments que le scénographe Hinrich Horstkotte et moi-même avons soignés le plus (avec un lever de lune pour le "sommeil de Cendrillon" et une réalisation du "chêne des fées" qui a été qualifié par la presse locale comme "*le plus beau décor de la saison*"). Les interprètes étaient excellents (avec une fée même meilleure que dans le disque); l'orchestre – habitué à Strauss – admirable, fin, nuancé, mais ces "tableaux" nous ont demandé plus de travail que n'importe quelle autre scène. On y touche à un point essentiel de l'esthétique de Massenet : si on en fait trop, cela ne marche plus, on perd chatoiement et transparence et tout peut devenir banal (et même vulgaire). Le chef d'orchestre et moi avons passé notre temps à calmer les ardeurs, à retenir les brides pour ne pas "*tirer plus loin que le but*" (comme on le dit en allemand).

Par contre, les scènes de comédie prenaient tous les jours une dimension de plus. Suivant l'exemple Fugère-Deschamps nous avons cherché deux chanteurs plus âgés. (D'ailleurs ce n'était pas une décision facile à prendre, puisque la production était retransmise à la radio, ce qui pousse les maisons d'opéra à privilégier les voix.) Mais ce choix s'est avéré oh combien judicieux. Au lieu d'être un peu bête (comme j'ai pu le voir sur scène), Pandolphe devient véritablement émouvant quand il est chanté par un homme de soixante ans. Le prologue est une aubaine pour un chanteur-comédien, et Egon Schulz – avec un physique proche de Jules Bastin – y empochait tous les soirs la sympathie du public. La véritable "révélation" était la Madame de la Haltière de Heidrun Göpfert. Il est vrai que le costumier l'avait gâtée (elle changeait de robe et de perruque à chaque nouvelle entrée), mais cette chanteuse – il y a quelques années encore une grande maréchale du "*Rosenkavalier*" – nous a prouvés que cette Madame ambitieuse et arriviste est tout sauf un petit rôle et – en toute objectivité - elle a surclassée toutes les Madames de la Haltière que j'ai pu voir.

En guise de conclusion, on peut affirmer que "*Cendrillon*" n'est pas celle qu'on dit. Elle est différente de celle que décrit Schneider (donc une source à utiliser avec prudence) et elle est meilleure (c'est-à-dire plus théâtrale) qu' au disque, qui pêche par son orchestre un peu flou. Ainsi le disque baigne l'œuvre dans une forme de sentimentalité qui est le plus grand écueil dans lequel on peut tomber en approchant Massenet. En même temps, soyons honnêtes, ce compositeur ne nous rend pas la tâche facile. Sa musique – pour le peu que je l'ai expérimentée – n'a pas cette vitalité et cette force indestructibles d'un Mozart ou d'un Verdi. Avec eux, dès que vous avez établi le cadre juste, la musique prend sa place et développe sa dynamique propre qu'elle défendra bec et ongles. Massenet par contre demande un soin constant. Il est comme un violon aux harmoniques inouïes, mais qui se désaccorde au premier changement de température ou avec un coup d'archet trop brusque.

Après la générale piano (le premier filage complet avec un piano), alors que tout allait pour le mieux, je n'ai pas dormi de la nuit pour comprendre le lendemain matin que "l'œuvre me parlait". On avait eu tort de couper "*la marche des princesses*" du quatrième acte. (La coupe avait été proposée par l'opéra, tandis que je travaillais sur deux solutions "baroques" pour les ballets du deuxième acte (que j'ai rejetées par la

suite) et que la chorégraphe Gésine Ringel et moi nous creusions la tête pour monter la "danse des gouttes de rosée". Celle-ci a été coupée dans les trois productions citées en début d'article, comme beaucoup d'autres ballets de "Cendrillon". Et non sans raison - les ballets sont le talon d'Achille de ce répertoire et le point négatif le plus récurrent dans les critiques que j'ai lues.) Mais couper n'est pas la bonne solution, puisque la balance si subtile des actes est en danger et que "le violon risque de se désaccorder". (Ceci dit, nous avons maintenu la coupe de la scène des couturières du Ier acte, qui est une redite (elles peuvent déjà apparaître dans la première scène) et – soyons francs – de la "musique de remplissage" peu inspirée.)

En montant "Cendrillon", on a compris que cette œuvre demande beaucoup plus de soin que "Hänsel und Gretel" ou la "Cenerentola" de Rossini et que des questions de style se posent tout le temps, dans la distribution (un prince travesti) et dans la manière d'aborder le conte de fées. (La critique contemporaine ne s'est pas trompée en trouvant que la féerie était bien éloignée du classicisme de Perrault et plus proche du romantisme des "conteurs germains"). Mais une fois ces questions de style résolues, l'œuvre développe une vitalité – surtout avec le prologue – qui nous a tous surpris. En définitive c'est "un conte pour enfants", écrit par leurs parents et qui plaît aux deux. Par sa juxtaposition de ce raffinement français et d'un humour très efficace, "Cendrillon" nous semblait l'œuvre la plus facile pour aborder Massenet. Nos attentes n'ont pas été déçues et le succès nous a rendu téméraires. Nous allons monter en juin 2003 à Chemnitz (où l'on vient de donner le "Ring") "la réponse de Massenet à Wagner" : "Esclarmonde". L'œuvre (donnée pour la dernière fois à l'Opéra de Paris en 1923) est réputée "inmontable" et ce sera – en français – une autre paire de manches. Mais nous sommes persuadés qu' "Esclarmonde" est meilleure qu'on ne le dit...

W.K., publié dans la revue de l'Association
Jules Massenet au printemps 2001

* NOTES :

Page 4 : En 1895 Charles Malherbe et Camille Saint-Saëns ont publié dans la série "les grands maîtres du passé" l'œuvre complète de Rameau. Ceci amena Massenet – comme d'autres – à s'intéresser à la musique baroque.

Page 7 : La créatrice de "Hérodiade" à Bruxelles avait épousé entre temps le chef d'orchestre belge Léon Jehin (qui dirigera de nombreuses œuvres de Massenet) et menait une grande carrière (elle chantera Dalila en 1901, à 42 ans).