



CENDRILLON

MASSENET

Conte de fées en quatre actes de Jules Massenet. Livret d'Henri Cain d'après le conte de Charles Perrault. Créé à l'Opéra Comique le 24 mai 1899

5, 7*, 9, 11*, 15* mars 2011 - 20h / 13 mars 2011 - 15h

Pour la troisième salle Favart, inaugurée en 1898, Massenet écrivit *Cendrillon*, une version lyrique du conte de Perrault en forme de comédie pleine de gaieté. Métamorphoses, scènes de bal et personnages hauts en couleurs offraient un matériau idéal à ce maître du genre qu'était Massenet, qui produisait ainsi son septième ouvrage pour l'Opéra Comique. Avec sa délicatesse habituelle dans la peinture des sentiments, Massenet a composé pour *Cendrillon* l'une de ses partitions les plus abouties, conjuguant à merveille l'inspiration mélodique avec un usage virtuose des styles et des couleurs d'époque.

CENDRILLON AUX DOUZE COUPS DU SIÈCLE

Par Benjamin Lazar

"Voix mortes, sons perdus, bruits oubliés,
vibrations en marche dans l'abîme et désormais
trop distantes pour être ressaisies!...
Quelle flèche atteindrait de tels oiseaux?"
Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*

Cendrillon en ses carrosses

Cendrillon sort des cendres et se pare de lumière pour séduire le Prince : on ne se lasse pas de voir cette histoire-phénix resurgir des cendres de notre enfance. Au cours du XVIIIe et du XIXe siècle, de nombreuses adaptations à la scène en sont faites, parfois très éloignées des versions de Charles Perrault (1697) et des frères Grimm (1857), car adaptées au goût de l'époque : de l'opéra comique d'Anseume de 1759 dont l'action commence après le bal par un dialogue licencieux où la marraine demande à Cendrillon ce qu'elle a bien pu perdre au bal, en passant par les œuvres d'Isouard (1810) et de Rossini (1817) jusqu'à une pléthorique *Cendrillon* au Châtelet en 1866, dont le succès (le spectacle est repris jusqu'en 1888) fut proportionnel à la démesure, et qui fut rebaptisée "*des trucs et des jambes, ou sans Million pas de Cendrillon*" par le caricaturiste Gill - sans compter les innombrables parodies qui fleurissaient autour de ces productions, et les ballets. En 1899, Georges Méliès prête à Cendrillon le corps bien en chair de sa maîtresse Jeanne d'Alcy dans son premier film dépassant les cent mètres de pellicule. Il le projette dans le lieu dont il est directeur, le théâtre Robert-Houdin, situé boulevard des Italiens, à quelques mètres de l'Opéra Comique. Là encore, les "trucs" sont au rendez-vous, réalisés avec toute la poésie et la

fantaisie de ce dessinateur, magicien et grand pionnier du cinématographe.

La Morraine Électricité

Cette même année, le tout nouveau directeur de l'Opéra-Comique, Albert Carré, programme la création du *Cendrillon* de Massenet dès les premiers mois de la réouverture de la salle Favart, autre phénix, qui s'était relevée pour la troisième fois de ses cendres : détruite par le feu en 1887, la nouvelle salle, celle que nous connaissons, avait été inaugurée en décembre 1898. Parmi les innovations que présente ce nouveau théâtre, la plus remarquable fut l'installation de l'électricité, remplaçant le système d'éclairage au gaz : "Cette importante évolution qui permet de graduer insensiblement la lumière en passant du jour à la nuit et réciproquement, et de modifier les teintes à l'infini, sans aucune des saccades que comportait l'emploi des jeux d'orgue anciens, est appelée à rendre les plus grands services à l'art de la décoration et de la mise en scène dans les théâtres. Elle avait sa place marquée sur notre seconde scène lyrique, où M. Carré désire voir appliquer les derniers perfectionnements de l'art théâtral." (*Le Ménestrel*, décembre 1898) Le "conte de fées" de Jules Massenet et Henri Cain bénéficie, bien sûr, de ce nouveau système. Le compositeur, lors des répétitions, en apprécie les nouveautés et se laisse prendre à son propre conte : "Rien n'amusait tant Massenet que de suivre, parmi ces artifices de théâtre, la matérialisation des jeux de scène et de lumière. Indulgent à mes recherches, il riait et battait des mains pour marquer son contentement." (Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*) Le compositeur prenait un plaisir enfantin à voir apparaître et s'enchaîner sur scène les correspondances visuelles des changements fondus ou brutaux de couleurs - scintillements, éclats, irradiations, brillances, assombrissements... - de sa virtuose palette orchestrale et

vocale. Le même journal qui avait salué cette innovation technique écrivit à propos de *Cendrillon* : "Des groupes de nymphes font voler leurs écharpes et dansent silencieusement autour du chêne, sous le ciel bleu, poursuivant leurs évolutions harmonieuses jusqu'au bord du lac dont les ondes transparentes brillent là-bas, sous la mate clarté de la lune." (*Le Ménestrel*, mai 1899) Variété des couleurs, effets de profondeur et de transparence, de brillance et de matité au service d'un érotisme suggestif et idéal : la Fée Électricité est bien là, celle qui, dans la même décennie, fait changer miraculeusement de couleur, grâce à un système de miroirs et de projecteurs placés sous la scène vitrée, les grands voiles incandescents de la danseuse Loïe Fuller. Nous sommes encore à l'époque de l'émerveillement devant les pouvoirs magiques de l'électricité : lors de l'Exposition Universelle de 1889, on pouvait écouter à distance et en direct l'Opéra de Paris et l'Opéra Comique (alors place du Châtelet) grâce au Théâtrophone, et l'on s'extasiait de l'éclairage de la Tour Eiffel ; dans la salle du théâtre de l'Athénée inauguré en 1896, les balcons étaient ornés d'ampoules à nu pour en mieux faire apprécier l'incandescence ; en 1900, l'autre Exposition vit s'édifier un Palais de l'Électricité.

Il n'est dès lors pas difficile de s'imaginer qu'en 1899, dans l'esprit des spectateurs, la marraine qui appelle follets et sylphes brillants au secours de *Cendrillon* et cette autre fée invisible ne sont qu'une seule et même merveilleuse et inquiétante créature.

Cendrillon fin-de-siècle

Cette innovation technique n'est pas anodine pour comprendre l'esprit de ce *Cendrillon*. La fascination du conte y est évidente mais la fascination de la modernité, plus cachée, y avance de concert.

Certes, Jules Massenet et Henri Cain font, dès l'affiche, une référence explicite à Charles Perrault et au XVIIe siècle : Pandolfe y cite *les Femmes savantes* ("Du côté de la barbe est la toute puissance", Acte I), Madame de la Haltière a des airs de la bourgeoise babillarde du *Bourgeois Gentilhomme* ou du rôle-titre de *La comtesse d'Escarbagnas*, et les médecins qui entourent le Prince pratiquent le latin de cuisine dans la bonne tradition moliéresque - cette relecture musicale, littéraire et visuelle du XVIIe siècle par le XIXe siècle sera d'ailleurs intéressante à explorer et à rendre sensible.

Certes, Massenet, après avoir emprunté d'autres voies, semble vouloir renouer avec la définition classique de l'opéra, issue de la tragédie lyrique à machines et vols : "Le merveilleux est le fonds de l'opéra français" (*Encyclopédie* de Diderot, article *Enchantement*)

Allant dans ce sens, le prologue (supprimé par Albert Carré) propose aux spectateurs d'assister à ce conte "pour échapper au noir des choses trop réelles" ; il nous invite à "redevenir enfant" et à croire "au fabuleux". À la fin de l'opéra, les chanteurs quittent leur personnage pour conclure : "on a fait de son mieux / pour vous faire envoler vers les beaux pays bleus." Nous sommes loin des dogmes du théâtre naturaliste à la Zola qui fait école au même moment : la *Cendrillon* enfiévrée et délirante de l'acte IV est plus proche de la Mélisande de *Pelléas* que de la Mimi de *La Bohème* - oeuvres achevées dans la même année 1895.

Mais, comme d'ailleurs dans le théâtre symboliste, est-ce uniquement d'évasion et de rêve qu'il s'agit ? Dépaysement, effets fabuleux et états d'enfance existent bel et bien dans cet opéra ; mais *Cendrillon* n'échappe pas à son époque, et ce merveilleux est empreint de toutes les obsessions et hantises de l'homme à la bascule entre deux siècles. Comme dans l'enfance, l'émerveillement n'est pas loin de l'inquiétude, et le rire des larmes ("Je ris! Je pleure et je ris!" chante *Cendrillon*).

Attentifs à leur temps, ou traversés par lui, Massenet et Cain dressent un portrait de femme (ou plutôt de femmes si l'on compte Madame de la Haltière, ses filles et même le Prince, femme travestie parcourue de "doux frissons") qui est aussi le portrait d'une époque : vulgarisation et mise en spectacle de la médecine (hypnose et suggestion, hystérie, neurasthénie, inconscient - tous ces mots à la mode avant même que la psychanalyse naisse en unissant le système), émancipation et corsetage de la femme, science et surnaturel, et autres thèmes sont sensibles dans les décalages qui s'installent entre le conte de Perrault et la *Cendrillon* de 1899.

Retour des cendres

Le théâtre entretient dans son lexique des rapports avec le feu : les spectateurs patientent au "foyer", on "brûle les planches" devant les "feux de la rampe". De ces instants éphémères, il ne reste que des cendres : "Je suis le rêve et dois passer sans qu'il en reste trace" (*Cendrillon*, acte II).

Ce sentiment de l'éphémère des voix et des corps n'a été rendu que plus aiguë par l'arrivée du cinématographe et du phonographe. Les chanteurs donnant leur voix à l'immense cornet ont conscience de leur mort prochaine : "je suis un mort qui vous parle" nous dit un cylindre de l'époque. En 1907, une délégation très officielle, habillée comme pour un enterrement, enferma au fond des caves de l'opéra de Paris les voix connues de l'époque dans des urnes scellées à l'amiante, en attente de leur résurrection cent ans plus tard.

Donner cet opéra à succès, après tant de reprises, dans le lieu même de sa création, est une occasion exceptionnelle de faire surgir les gestes et les voix de ces cendres, de les recoloriser comme on le faisait au pochoir sur les films en noir et blanc, de montrer la brillance du charme, mais aussi la merveilleuse complexité d'une oeuvre à la fois hors du temps et à l'orée de nos temps modernes.

Benjamin Lazar