

collection : « Les Cahiers de l'Opéra Théâtre »

Massenet aujourd'hui :

Héritage et postérité

Sous la direction de
Jean-Christophe Branger et
Vincent Giroud

Massenet à Puccini, « Heureux de votre grand triomphe » : un maître français pour un génie italien¹

Michele Girardi

Traduit de l'italien par Lisa Guignonis

À la mémoire de mon ami Bruno Bartoletti (1926-2013),
l'un des plus grands interprètes de Puccini.

Pour qui veut s'intéresser à ses rapports avec Jules Massenet, la correspondance de Puccini fournit bien peu d'informations, alors même que Massenet fut, pour quelque temps, considéré par l'éditeur même du musicien lucquois, Giulio Ricordi, comme le successeur potentiel de Giuseppe Verdi, parmi la pléiade de compositeurs talentueux du mélodrame italien de l'époque, de Ponchielli à Boito en passant par Catalani².

Parmi les témoignages les plus manifestes et incontestables de l'admiration que Puccini nourrissait pour le Maître français, depuis ses études à Milan, figure une lettre que Puccini adresse à sa mère, Albina Magi, le 24 février 1882, au lendemain de la première italienne d'*Hérodiade*, qui eut

1. Je souhaiterais exprimer ma reconnaissance à mes collègues Gabriella Biagi Ravenni et Dieter Schickling, responsables de la publication de la correspondance, second volet de l'édition nationale des *Œuvres de Giacomo Puccini*, pour avoir rendu possible la publication de certaines lettres destinées à être insérées dans le premier volume (lettres 1877-1896) et de m'avoir fourni le texte original de celles qui vont suivre.
2. Voir la correspondance entre l'éditeur et le compositeur, qui ne compte pas moins de cent vingt-deux lettres, dont cent dix-sept pour la période 1877-1888 : je remercie l'Archivio storico Ricordi de m'avoir permis de les consulter. Sur les rapports de Massenet avec Ricordi, et, plus généralement, avec les milieux artistiques italiens, voir aussi Jules Massenet, *Mes souvenirs* (1848-1912), Paris, Pierre Lafitte & C^o, 1912, p. 111-119 et 197-198.

lieu deux mois après la création de l'ouvrage au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles:

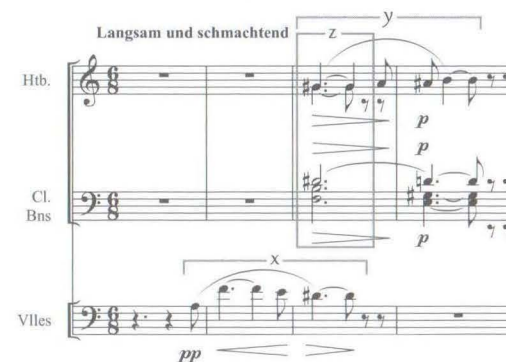
Mon unique distraction fut hier soir de me rendre à la première représentation de l'*Hérodiade* de Massenet à la Scala. J'y suis allé à 7 (sept) heures, au poulailler, pour une lire et demie. Ce fut un bon succès, quelle nouveauté! Quelle belle musique! dans un théâtre bondé une recette qui a dépassé les 30 000 liras. Le maître fut rappelé 15 fois: il y a eu deux bis. Il y eut en début de soirée un peu de chahut et de mauvaise humeur de la part du public à cause (selon moi) de la *nationalité française* du maître; ensuite, le public mal disposé ne put que s'incliner devant l'indiscutable génie de Massenet. Quel orchestre, quelle orchestration et quel luxe dans les costumes et les décors! une chose à rendre fou. Que nous sommes petits, nous, pauvres pygmées d'étudiants face à ce géant³!

Le monde est apparemment bien petit puisque des manifestations similaires, voire plus dures encore, auraient accueilli les premières françaises des opéras de Puccini à la fin des années quatre-vingt-dix, au nom d'un nationalisme exacerbé que le directeur de l'Opéra-Comique, Albert Carré, critiqua gentiment dans ses *Souvenirs*. Il évoque l'hostilité à l'égard de *Madame Butterfly* de la part d'un groupe de compositeurs français à la suite de la première française dans son théâtre, en 1906, suivie d'une violente polémique qui atteint son point culminant en 1910. À la tête de ce mouvement, figuraient des artistes de la trempe de Saint-Saëns, Leroux, Erlanger,

3. « L'unico divertimento è stato jersera che sono stato alla prima Rappresentazione dell'*Erodiade* di Massenet alla Scala. Ci sono andato alle 7 (sette) in piccionaia con una Lira e mezzo. È stato un buon successo, che novità! che bella musica! e in un teatro affollatissimo un incasso che ha superato le 30,000 lire. Il maestro ha avuto 15 chiamate: e ci sono stati due Bis. Sui primi v'è stata un pò di Burrasca e mal'umore del pubblico a cagione (dico io) della *nazionalità francese* del maestro – poi il pubblico maldisposto s'è dovuto inchinare davanti al Genio indiscutibile di Massenet. Che orchestra che strumentazione e che sfarzo di vestitieri e di scene! roba a dirittura da fare ammattire. Come siamo piccoli noi poveri pigmei studenti in confronto ad un maestro colossale di quella fatta lì! » Cette lettre, signalée par Vincent Giroud et conservée à la Beinecke Rare Book and Manuscript Library de l'université Yale, est déjà citée par Alban Ramaut, « La création d'*Hérodiade* à Lyon », dans Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut (dir.), *Opéra et religion sous la Troisième République*, actes du colloque international (Saint-Étienne, 10 au 11 novembre 2005), Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 167-168. Ici comme dans d'autres transcriptions de manuscrits, je ne suis intervenu que pour signaler en italique, les mots soulignés dans l'original.

Hahn, mais pas Massenet qui, à l'occasion de cette première, avait envoyé à Puccini une lettre de félicitations: « Heureux de votre grand triomphe⁴ ».

Pour sa part, le jeune Puccini n'était pas homme à succomber aux préjugés nationalistes. Son admiration pour Massenet, le « géant » (« maestro colossale ») de ses heureuses années d'apprentissage, fut alimentée par un wagnérisme tristanesque qui imprègne certaines pages d'*Hérodiade*, comme le récit et l'air de Jean cherchant à se défendre d'un amour inéluctable pour Salomé qui le fait délicieusement frissonner (ex. 2). L'engouement pour le théâtre musical de Wagner fut chose partagée, ainsi qu'en témoignent les deux compositeurs qui en revisitèrent les *topoi* dramatiques au cours de leur carrière, citant assez fréquemment l'incontournable accord *Tristan* (ex. 1: z), où se concentrent la souffrance et le désir d'un destin tragique unissant deux amants (ex. 1: x et y).



Exemple 1 – Richard Wagner, *Tristan et Isolde*, « Prélude »: désir et souffrance vont de pair.

4. Cette lettre inédite est conservée dans le fonds Bonturi-Razzi de la bibliothèque d'État de Lucques. Voir Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, Robert Favart (dir.), Paris, Plon, 1950, p. 311-317. Au sujet de la polémique de la première française de *Madama Butterfly*, voir l'essai de Fiamma Nicolodi, « L'opera verista à Parigi: una "querelle" musicale a confronto », dans Fiamma Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Florence, Sansoni, 1982, p. 1-66 (en particulier, sur Puccini, p. 31-37, 51-56), et Giacomo Puccini, *Madame Butterfly, mise en scène d'Albert Carré*, édition critique de Michele Girardi, Turin, EDT, 2012, appendice 1, p. 163-168 (Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini: Disposizioni sceniche e Livrets de mise en scène, 4). Voir aussi Jean-Christophe Branger, « Les compositeurs français et l'opéra italien: la crise de 1910 », dans Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut (dir.), *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, actes du colloque de L'Esplanade-Opéra Théâtre de Saint-Étienne, 7-8 novembre 2003, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 315-342.

p *Andantino con moto* $\text{♩} = 69$ *dim.*
Je ne re-gret-te rien, et pour-tant... ô fai-blese !... je songe à cette en-fant !...
mf bien chanté

Exemple 2a – Jules Massenet, *Hérodiade*, « Ô faiblesse !... je songe à cette enfant », Paris, G. Hartmann, 1882, acte III, p. 290.

Un peu moins vite *(avec tendresse)*
Mais... Qu'as-tu donc ?... Sa-lo-mé... tu fris-ses...
mf
SALOMÉ
rall. *dolce*
son-nés... Oui, Jean : — C'est de bon-heur !...
mf *espressivo* *mf*

Exemple 2 b – Jules Massenet, *Hérodiade*, acte III, « Salomé, tu frissonnes... », p. 295.

Nous pouvons observer cet accord dans une page d'*Esclarmonde* (ex. 3) déjà signalée et abondamment commentée par Steven Huebner⁵. Cet opéra est riche de multiples évocations wagnériennes mais inversées – c'est la protagoniste qui dissimule ici, tel Lohengrin, son identité, tandis que le sommeil de Roland peut évoquer celui de Brünnhilde ou de Kundry. On entend aussi l'accord de *Tristan* dans *Werther* après que Charlotte a quitté la chambre du protagoniste dans le tragique final du troisième acte (ex. 4), mais aussi dans *Manon Lescaut* (ex. 5), dans *La Bohème* (ex. 6) et dans *La Fanciulla del West*, redevable elle aussi à plusieurs ouvrages de Wagner, de *La Walkyrie* à *Parsifal* (ex. 7). Dans tous les cas, cette référence est au service de l'action dont elle renforce la progression : *Esclarmonde* révèle à sa sœur Parséis une souffrance mêlée de désir, semblable à celle d'Isolde, pour un amant lointain, destiné à une autre union ; sur *Werther* tombe le poids de sa propre défaite amoureuse, dont cet accord annonce la même et inéluctable issue fatale que *Tristan* et *Isolde*. La citation presque littérale qu'en fait Puccini dans l'acte II de *Manon Lescaut* anticipe le duo d'amour qui suivra peu après, s'insinuant, tel un poison, dans le salon du vieux protecteur, sorte de Roi Marke lubrique. Dans *La Bohème*, Puccini associe par extension, l'usage de la septième diminuée au mal de Mimi, dès sa première apparition sur scène, mais en l'employant à l'état fondamental, n'arrivant à citer l'accord de *Tristan* que dans le quatrième tableau, quand la maladie s'est emparée de la protagoniste, alors qu'elle vient à peine de nommer l'amour de sa vie, Rodolfo⁶. Dans la *Fanciulla*, enfin, la seule ligne mélodique qui ouvre *Tristan* suscite chez le spectateur cultivé un parallèle psychologique entre l'inévitable sentiment qui unit les deux amants wagnériens et celui de Minnie qui se prépare à une terrible épreuve pour sauver la vie de l'homme qu'elle aime et qui, comme *Tristan*, est blessé.

5. Steven Huebner, « Massenet and Wagner: Bridling the Influence », *Cambridge Opera Journal*, vol. 5, n° 3, novembre 1993, p. 229 ; du même auteur, on lira également le parcours critique fascinant et documenté sur l'influence de *Tristan et Isolde* dans la culture fin-de-siècle et postérieure : « Tristan's Traces », dans Arthur Groos (dir.), *Richard Wagner: Tristan und Isolde*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 142-166 (Cambridge Opera Handbooks).

6. Arthur Groos (« TB, Mimi, and the Anxiety of Influence », *Studi pucciniani*, vol. 1, 1998, p. 67-81), s'attarde sur l'emploi tristanesque de cet accord sans distinguer la citation authentique, qu'il ne détache pas de façon convaincante de l'exploitation de la sonorité harmonique tout court.

Il ne peut son-ger à moi !...

dim. *p*

Exemple 3 – Jules Massenet, Esclarmonde, « Il ne peut songer à moi ! », Paris, G. Hartmann, 1889, p. 31.

Werther *f* *mf*

Rien !... pas un mot...

Cors I et II *un peu retenu* sons bouchés

Cors III et IV *pp*

Exemple 4 – Jules Massenet, Werther, « Rien !... pas un mot ! », Paris, Heugel, 1892, acte III, p. 373.

VI I

VI II, VIe, VIc

p

Exemple 5 – Giacomo Puccini, Manon Lescaut, Milan, Ricordi, 1915, acte II, p. 258: Manon attend le véritable amour.

Fl. Hb. *pp*

Harpe *p*

Rod. (adagia Mimì sul letto)

Zit-ta, ri-po-sa.

Quat. *pp*

Exemple 6 – Giacomo Puccini, La Bohème, Milan, Ricordi, [1920], acte IV, p. 367: Le sommeil de l'amour est la mort.

pp

pp

Exemple 7 – Giacomo Puccini, La Fanciulla del West, Milan, Ricordi, 1912, p. 299: Johnson est blessé.

Si, au début des années quatre-vingt, Massenet triomphait sur les scènes italiennes, milanaïses en particulier, Puccini, vivant l'expérience d'une formation musicale de haut niveau au Conservatoire de Milan entre 1880 et 1883, respirait à pleins poumons un souffle venu de l'autre côté des Alpes, aussi bien dans les milieux intellectuels qu'en ville où étaient représentés de nombreux opéras français – *Faust* était au répertoire de la Scala, qui affichait encore, outre l'oratorio *La Rédemption* du même Gounod, *Les Huguenots*, et *La Juive*, en plus d'*Hérodiade*, tandis qu'au Teatro Dal Verme passaient *L'Étoile du Nord* et, au Carcano, *Fra Diavolo* et *Carmen*. Pas étonnant donc qu'après avoir entendu *Le Villi*, en mai 1884, *Il Corriere della sera* ait comparé la stature du jeune auteur à celle de Bizet et Massenet⁷. Les goûts musicaux de son maître, Ponchielli, qui fut du reste, que je sache, le premier à reconnaître la « filiation » entre Massenet et Puccini, le portait vers une sensibilité française. Dans une lettre datée d'avril 1885, Ponchielli racontait à son épouse l'une de ses rencontres avec Verdi. Durant l'entretien, « on parla alors de l'opéra de Puccini, dont le genre de musique ne nous plaît pas parce qu'il marche dans les pas de Massenet etc⁸. » Si ces mots mettent à mal l'image d'un Ponchielli fidèle champion de son ancien élève, ils sont toutefois à prendre en compte. La mise en cause de Massenet par Ponchielli en 1885 ne pouvait se référer qu'à la musique composée par Puccini jusqu'alors, en particulier deux œuvres symphoniques d'une certaine importance qu'il connaissait à coup sûr puisqu'il s'agissait de travaux d'étudiant, ainsi qu'un opéra qu'il avait jugé puis refusé comme membre du jury au concours Sonzogno de 1883 : il s'agissait, en l'occurrence, du *Preludio sinfonico* en la majeur de 1882, du *Capriccio sinfonico*, écrit pour l'obtention de son diplôme en 1883 et de l'opéra *Le Villi*, partition qui, portée à la scène en mai 1884, sous les auspices des principaux intellectuels milanaïses de la Scapigliatura, dont Arrigo Boito, incita Giulio Ricordi à désigner Puccini comme successeur de Verdi. Comme il a été dit plus

7. On peut lire le compte rendu d'Antonio Gramola dans Eugenio Gara (dir.), *Carteggi pucciniani*, Milan, Ricordi, 1958, en note à la lettre n° 10 du 13 mai 1884, p. 11.

8. « Si parlò poi dell'opera di Puccini, il cui genere di musica non ci piace, perché segue le pedate di Massenet etc. » Cité par Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milan, Ricordi, 1958, vol. IV, p. 261-262. Après avoir entendu *Le Villi* au Dal Verme, Ponchielli écrivit une carte postale à son épouse, en date du 3 juin 1884, dans laquelle il stigmatisait l'excessif fanatisme pour l'opéra, généré par « un parti pris de ceux qui prêchent en faveur du style étranger » (lettre inédite; autographe conservé à la Biblioteca Civica de Crémone, Ms. Gov 316/65).

haut, le puissant éditeur donnait la préférence à Massenet encore deux ans plus tôt, mais je crois que Giulio n'eut aucune difficulté à changer d'avis puisque toute la musique que je viens de mentionner révèle la proximité de l'Italien et du compositeur français, dans l'harmonie et la mélodie.

Le point de départ peut être identifié dans le premier grand succès de Massenet : *Le Roi de Lahore*, donné au Palais Garnier en 1877. Cet opéra était très populaire en Italie – il suffit de songer aux reprises sur les plus grandes scènes l'année suivante : à Turin (13 février), Rome (10 mars), Bologne (4 octobre), Venise (26 décembre). De plus, pas moins de deux professeurs de Puccini dirigèrent l'ouvrage de Massenet lors de ses reprises italiennes : Ponchielli à Rome⁹, et Fortunato Magi, oncle du compositeur, à la Fenice. La série continua en 1879 lorsque l'opéra fut donné pendant le carême au Teatro Nuovo de Pise et, au printemps, au Politeama de Gênes, en plus de la Scala de Milan. Puccini eut donc de nombreuses occasions de voir cette œuvre, d'en relever les nombreuses nouveautés à l'orchestre mais aussi d'en lire la réduction piano-chant publiée en italien par Ricordi en 1878¹⁰. Nous ne pouvons confirmer la présence de Puccini dans la salle à l'une de ces reprises mais Jean-Christophe Branger signale un passage de l'article consacré à Massenet dans *l'Encyclopédie de la musique* de Lavignac qui est, en tout cas, à prendre en considération¹¹. L'auteur du texte prête à Puccini l'opinion suivante : « L'œuvre de Massenet est gigantesque. Tous les dilettanti pleurent la mort d'un si grand maître, dont le charme captivait même les moins artistes. » À la suite de quoi Puccini donne cette curieuse appréciation : « La jeune école musicale italienne plaçait le *Roi de Lahore* à la tête des œuvres de Massenet¹². »

9. Voir Francesco Cesari, Stefania Franceschini, Raffaella Barbierato (dir.), *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli*, Padoue, il Poligrafo, 2010, lettres n° 144-145 à Bortolo Piatti en date du 31 mars et du 24 avril 1878, p. 313-319.

10. *Il re di Lahore*, opera in cinque atti di Luigi Gallet, musica di Giulio Massenet, versione ritmica dal francese di Alfredo Zanardini, Milan [etc.], Ricordi, t.s. 1878.

11. Cf. Jean-Christophe Branger, « Genesi e ricezione del *Roi de Lahore* : dal Palais Garnier alla Scala », *La Fenice prima dell'opera*, 2004-2005, vol. 3, p. 17 ; version révisée et augmentée : « Genèse et réception du *Roi de Lahore* de Jules Massenet : du Palais Garnier à la Scala », *Note su Note*, année XI-XII, n° 11-12, décembre 2004 [i.e. 2007], p. 35.

12. Voir Camille Le Senne, « Massenet (1842-1912) », dans Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la musique*, Paris, Delagrave, 1931, p. 1731.

J'ai tenté de trouver une source fiable à cette remarque de Puccini à propos du *Roi de Lahore*, mais sans succès pour l'instant. L'écoute de l'ouverture de l'opéra, page riche de moments originaux, à la solide construction formelle, toujours dominée par la qualité de l'inspiration, suffit à comprendre aisément le bien-fondé de cette remarque, que Puccini l'ait ou non formulée.

Pour en faire la démonstration, il faudrait écouter l'entière production orchestrale milanaise de Puccini, du *Preludio sinfonico* au *Capriccio sinfonico*, mais aussi le prélude et le second entracte de *Le Villi* et y ajouter de larges extraits symphoniques tirés d'*Edgar*, ainsi que des passages de la *Messe* de 1880, en particulier le *Kyrie*. En effet, le modèle réside plus dans le style que dans la citation : l'ouverture de Massenet regorge de mélodies doublées sur plusieurs octaves qui prennent leur envol vers l'aigu, procédant par intervalles toujours plus larges. Elles reposent sur des structures harmonisées en style de choral, souvent sur pédale de dominante ou sur des degrés moins forts, qui impriment une tension à cet extrait. L'écoute et l'étude des partitions des pièces de Puccini déjà citées et d'autres encore (de Mascagni, Cilea et Leoncavallo par exemple) est d'autant plus nécessaire au vu de l'orchestration de Massenet, comme en atteste l'emploi des cuivres dans les passages les plus troublés ou les moments d'extrême plénitude de timbres, quand la partition regorge de tierces de la basse à l'aigu. Dans ce contexte, le parallèle n'est matériellement pas possible, mais déjà l'analyse de la seconde et de la quatrième section de l'ouverture, soit les deux épisodes situés entre les couplets, serait utile pour faire comprendre à quel point un tel extrait fut marquant pour la musique italienne fin-de-siècle, qu'il s'agisse de Puccini comme de ses collègues plus portés que lui par le verisme, vu que les deux pages orchestrales de *Cavalleria rusticana* s'accordent parfaitement au style de choral limpide et passionné qui anime les pages de Massenet¹³.

Le Puccini engagé sur la voie du théâtre en musique apprend donc du Massenet italianisant, auteur du *Roi de Lahore* et d'*Hérodiade*, bien plus que tout ce que nous avons évoqué jusque-là et c'est un terrain

13. Voir Jules Massenet, *Le Roi de Lahore*, partition chant et piano, Paris, G. Hartmann, [1877], cotation GH 910, ouverture : « Beaucoup plus lent et très soutenu », p. 2-3, et surtout *Allegro moderato (calme et soutenu)*, p. 6-7. Il s'agit d'une ouverture symphonique de vaste dimensions en forme de rondo avec trois répétitions du refrain et deux épisodes (A-B-A'-C-A'').

d'investigations susceptible de nouveaux approfondissements. Parvenu à ce point, il convient donc de s'arrêter sur les liens entre *Manon* (1884) et *Manon Lescaut* (1893), avec un regard différent de celui jusqu'ici exprimé par les spécialistes du musicien italien. Le « défi » lancé à Massenet au sujet de l'histoire de Prévost confirme une réelle tendance de Puccini, qui, dans la confrontation régulière avec d'autres compositeurs sur des sujets ou des sources d'inspiration identiques, en aurait tiré une détermination nouvelle à écrire ses propres partitions et s'imposer face à la concurrence exercée autour de ces mêmes titres, de *La Bohème* de Leoncavallo à la *Turandot* de Busoni¹⁴. Toutefois, je suis enclin à croire que, dans ce cas, il ne s'agisse pas d'une querelle mais d'une sorte de témoignage d'admiration d'un « élève » envers un maître auquel il reconnaissait le rôle de catalyseur de ses tendances profondes. Dans une lettre adressée à Carlo Clausetti en 1895, avant la première de *La Bohème*, Puccini vante sa suprématie sur les compositeurs d'opéra italiens du moment parce que sa *Manon Lescaut* lui permit d'acquérir une réputation mondiale malgré « la comparaison redoutable avec le bel opéra homonyme de Massenet¹⁵ ! »

En termes de structure, la principale nouveauté de *Manon Lescaut* est la mort de l'héroïne en Louisiane, issue fidèle au roman, et non au Havre, comme dans le cinquième acte de Massenet. L'arrivée à cet épilogue ne se fit sans autres modifications conséquentes : la suppression de la félicité amoureuse des protagonistes, à savoir l'acte II de *Manon*, la transformation de la fête au Cours-la-Reine (III, 1) en réception avec divertissement

14. L'aiguillon de la concurrence est une constante de toute la carrière de Puccini : cela va de *La Bohème* écrite en concurrence ouverte avec Ruggero Leoncavallo, à *Tosca*, dont le sujet était à l'origine destiné à Alberto Franchetti, jusqu'à *Turandot*, que Puccini conçut comme un antidote à la tendance néoclassique qui fédérait quelques artistes de culture allemande des années dix et vingt du xx^e siècle, de Busoni à Richard Strauss (y compris le metteur en scène Max Reinhardt, dont il admira pourtant plus d'un aspect des mises en scène). Du reste, il ne faut oublier que Puccini avait commencé sa carrière en composant un opéra pour un concours, *Le Villi*.

15. « L'aggravante contrasto dell'omonima bell'opera massenettiana ! » Dans cette lettre de Pescia, datée du 9 août 1895, Puccini s'abandonne au découragement, se plaignant que personne ne mesure, comme il l'aurait fallu, son talent : « C'est inutile, à Milan, on ne me nomme même pas, on ne m'invite pas à faire partie des nouveaux compositeurs d'opéra. On parle de Cipollini, de Giordano, de Samara, de Leoncavallo et jamais de moi ! Pourtant, aucun de ceux-là (je peux le dire) n'a eu la satisfaction de se faire applaudir partout dans un opéra comme moi, et ce malgré la comparaison redoutable avec le bel opéra homonyme de Massenet ! Et pourtant, cela ne s'est pas produit en France ! » Voir *Carteggi pucciniani*, lettre n° 127, p. 117.

dansant chez Géronte (II), et l'élimination du personnage du père de Des Grieux des *dramatis personae*. Ce dernier choix implique la disparition de tout le tableau de Saint-Sulpice (III, 2) – avec sa teneur « blasphématoire » – et de l'acte IV, dans lequel le Comte apparaît, tel un Germont père, pour reprendre son fils et le sauver de la perdition. Mais les informations sur la vie dissolue du ténor étaient récupérées soit grâce au récit de Lescaut à sa sœur dans l'acte II de Puccini, soit par le « programme » de l'entracte qui explique pourquoi Des Grieux se trouve au Havre, illustrant l'infini tourment qui l'habite. Le récit, d'une dramaturgie elliptique, telle que la concurent Puccini et ses librettistes, en tenant bien compte du modèle de l'opéra français, n'a de sens que si on le considère par référence à la *Manon* de Massenet, mais finit par engendrer un processus narratif qui trouva sa consécration dans la nouvelle conception structurelle de l'œuvre d'Illica. En octobre 1893, le librettiste se trouvait en effet « au milieu des Milanais enthousiasmés par la *Manon* de Massenet. À les entendre, celle de Puccini, n'aurait pu soutenir la comparaison¹⁶. » À peine avait-il vu l'opéra au Teatro Carcano de Milan qu'Illica se rendit compte qu'il convenait de rendre plus explicite le passage de *Manon* qui va de sa fuite précipitée avec son amant au boudoir du palais du second acte. À la place de l'ennuyeux premier final, il proposa donc au compositeur un bref échange entre Lescaut et Géronte sur fond d'un chœur d'étudiants, qui rendit plus logique la suppression de la félicité amoureuse et mit en avant le caractère amoral et intéressé de la protagoniste. De la sorte, le public milanais put voir une œuvre aux caractéristiques narratives beaucoup plus convaincantes et apprécier d'autant plus le chef-d'œuvre de Puccini programmé à l'affiche de la Scala trois mois plus tard, en février 1894.

En relevant les différences entre *Manon* et *Manon Lescaut*, les spécialistes citent une phrase dans laquelle Puccini explique au premier librettiste, Marco Praga, pourquoi il ne craignait pas la comparaison : Massenet « l'entendra comme un Français, avec la poudre et les menuets. Moi je

16. « In mezzo agli entusiasmi milanesi della *Manon* di Massenet. A sentirli, quella di Puccini non avrebbe potuto reggere al confronto. » *Carteggi pucciniani*, lettre n° 94, p. 92. La lettre est adressée à Giulio Ricordi et datée du 20 (env.) octobre 1893. Les deux opéras furent représentés au public milanais à un peu plus de trois mois d'intervalle, sans que l'un ou l'autre des ouvrages n'ait en pâti : *Manon* au Teatro Carcano le 19 octobre 1893, *Manon Lescaut* au Teatro alla Scala le 7 février 1894, avec le nouveau final du premier acte qui, entre-temps avait été donné au Teatro Coccia de Novara (21 décembre 1893) et au Teatro San Carlo de Naples exactement un mois plus tard.

l'entendrai à l'italienne, avec une passion désespérée¹⁷. » Si la musique de Puccini fait de ce sentiment l'élément unificateur de l'œuvre, la poudre et les menuets non seulement ne disparaissent pas de sa partition, mais deviennent le symbole d'un monde fait d'une noblesse vicieuse et corrompue, qui en est le contrepoint. En outre, nous n'avons aucune certitude sur le fait que Puccini ait adressé cette phrase à Praga, puisque l'unique source en est un récit d'Adami dont l'objectivité n'est pas la principale des qualités. Et si, au lieu d'un défi, comme on dit plus haut, il s'agissait d'une forme d'hommage ? Une lettre à Illica, provisoirement datée du 1^{er} février 1894, atteste de la nouvelle conception de la structure entière de l'œuvre et, encore une fois, de l'attention que porte Puccini à la dramaturgie de Massenet, vu qu'il se proposait d'ajouter un nouvel acte II, « un tableau tout d'amour, de printemps, [...] *Manon* et Des Grieux – amants heureux – se donnant continuellement des caresses = jouant comme deux enfants amoureux – Lescaut est leur deus ex machina etc. etc. », avertissant son collaborateur qu'il « faut absolument éviter Massenet à cet endroit – Je t'attends¹⁸ ! »

Éviter Massenet donc, en retournant, si possible, au choix dramatique esquissé au moment de la création de l'opéra, vu qu'à l'origine le projet des deux premiers librettistes, Praga et Oliva, prévoyait aussi l'acte de bonheur amoureux de *Manon* et Des Grieux. Je voudrais évoquer à ce stade une autre référence. Ruggero Leoncavallo, qui fut un grand ami de Massenet¹⁹, rédigea une longue liste d'emprunts faits par Puccini aux œuvres d'autrui dans *Manon Lescaut*. Il nota que « l'andante amoureux de

17. « [Massenet] la sentirà da francese, con la cipria e i minuetti. Io la sentirò all'italiana, con passione disperata. » Cité par Giuseppe Adami, *Puccini*, Milan, Treves, 1935, p. 27.

18. « Un quadro tutto amore, primavera, [...] *Manon* e degrieux – felici amanti – prodigantisi continue carezze = giocando come due ragazzi innamorati – Lescaut è il loro deus ex machina etc etc – Ma il finale è il difficile! bisogna assolutamente evitare Massenet. » Les formules proviennent d'une lettre non datée qui, dans *Carteggi pucciniani* (lettre n° 52, p. 54), est datée du printemps 1891, c'est-à-dire pendant qu'il était encore en phase d'élaboration du livret. La proposition des éditeurs de la correspondance, qui la placent début février 1894, dans la phrase de réflexion sur la structure de l'opéra, semble plus raisonnable (la citation est transcrite du fac-similé du manuscrit).

19. Le compositeur d'opéras français dresse une courte liste d'amis italiens à l'occasion de sa dernière visite en Italie, en octobre 1903 : « Le plus gracieux des amphitryons : Umberto Giordano, Cilea et tant d'autres. J'avais, dans cette grande cité [Milan], d'excellents amis, également illustres, tels Mascagni, Leoncavallo que je connus autrefois et eus comme amis à Paris » (Jules Massenet, *Mes souvenirs*, p. 197). Plus loin, le compositeur parle également avec reconnaissance de Giulio Ricordi et d'autres, y compris Puccini.

Manon [« ...la queta casetta »] » fait écho au « “Salomé! Salomé” de l'Hérodiade de Massenet²⁰ ». On peut aisément constater l'exactitude de l'observation de Leoncavallo à la lecture du passage mentionné de l'œuvre de Puccini (ex. 8) et en le confrontant à sa source (ex. 9). En outre, quelques mesures plus loin dans la même scène, où Hérode, dans un élan érotique, s'avoue à lui-même aimer Salomé, on peut entendre un autre accord *Tristan* au moment précis où l'homme chante « l'éclat de tes yeux » (ex. 10).

Andante amoroso ♩ = 104

M.

fui ! La que-ta ca - set - ta ri - so - na - va di mie fol-li ri - [sate]

pp

Exemple 8 – Giacomo Puccini, *Manon Lescaut*, p. 156: *Manon regrette et... désire.*

Andante cantabile ♩ = 66

E.

Sa-lo-mé ! Sa-lo-mé ! Ah ! Re- viens ! Je te veux ! C'est ma voix qui t'im-plo - re !...

pp

2 Péd.

Exemple 9 – Jules Massenet, *Hérodiade*, p. 40: *Hérode désire ardemment Salomé.*

20. Giorgio Magri, *L'uomo Puccini*, Milan, Mursia, 1992, p. 128.

M.

Mon ra- yon de so- leil c'est l'é - clat de tes yeux, C'est

f

Exemple 10 – Jules Massenet, *Hérodiade*, p. 41: *Tristan pour les yeux de Salomé.*

Si les précédentes citations de Massenet et Puccini renvoyant à l'univers de *Tristan et Isolde* témoignaient de la passion wagnérienne qui les unissait, avec ce renvoi précis à *Hérodiade*, justement dans l'opéra du défi présumé – et il est difficile que l'accord lui ait échappé quelques mesures plus tard – Puccini a teinté d'érotisme l'apparente mélancolie de Manon et, par la suite, la déclaration passionnée de Des Grieux sur le même thème, reliant ainsi cette situation au désir brûlant d'Hérode, au moyen d'une référence intertextuelle. De plus, le fantôme harmonique de *Tristan* montre, une fois encore, l'importance de la médiation de Massenet entre Wagner et Puccini. Elle culmine dans *Manon Lescaut*, l'œuvre même où elle aurait dû être la moins présente, en raison du sujet commun, et renvoie à *Hérodiade*, un des ouvrages les plus wagnériens de Massenet.

Si au cours des années de formation de Puccini, *Manon Lescaut* signe l'apogée de leur rapport, ce n'est pas pour autant que l'Italien cesse de considérer, toujours avec attention et admiration, l'univers de Massenet, en manifestant parfois un intérêt pour des sujets identiques, comme lorsque, après *Tosca*, il pensa mettre en musique *La Faute de l'abbé Mouret* et qu'il s'entendit répondre par Zola qu'il était déjà bien en rapport avec Massenet : en définitive, aucun des deux hommes n'en tira un ouvrage²¹. De son côté, le musicien français lui rendait la pareille. Parmi les lettres conservées dans les Archives historiques Ricordi, après la première française de *La Bohème* à l'Opéra-Comique dans la mise en scène d'Albert Carré (13 juin 1898),

21. Voir Carteggi pucciniani, lettre n° 236 du 16 août 1900, p. 202.

Massenet adressa ses « grandes admirations à Puccini²² ». Et il est sûr que lors de sa rencontre, cinq ans plus tard, avec Leopoldo Mugnone, après une énième reprise du chef-d'œuvre puccinien, Massenet ne se vexa pas lorsque le lunatique chef d'orchestre italien « lui dit que ce que Puccini a fait à Paris, aucun Français ne l'avait fait²³ ». Au contraire : après le succès du public et les éreintements de la critique comme des compositeurs français à l'égard de *Madama Butterfly*, que nous avons rappelés au début, il fut le plus important défenseur de Puccini en France. Malgré cela, Puccini ne parle que rarement de Massenet dans ses lettres, mais la familiarité avec son collègue apparaît aussi et surtout dans des détails qui témoignent de leur complicité : par exemple, en juin 1923, l'année précédant sa mort, Puccini déclara à Gilda Della Rizza que « quand je vous entends chanter la [sic] fleuve déborde, comme aurait dit Massenet²⁴ ».

Entre-temps, le grand musicien avait disparu, depuis plus de dix ans. En cette triste circonstance, Puccini fut sollicité par le journaliste Philippe Henriquez, collaborateur du *Gaulois du dimanche*, pour citer les opéras de Massenet qu'il préférerait. Je transcris ci-dessous la réponse que lui fit le compositeur depuis Karlsbad, datée du 28 août 1912, quinze jours après la disparition de son collègue (le 13 août) :

Vous me demandez quels ouvrages de votre regretté grand maître je préfère ? Il m'est difficile de répondre à cette question de manière catégorique. J'aime sa douce et profonde musique et ne saurais préciser pour quelle œuvre je voterai. Je peux cependant vous dire que *Manon*, *Werther* et le *Jongleur* m'ont pleinement conquis. Je ne connais pas la production de Massenet au cours de ces dernières années... à la scène comme en elle, vibre souvent son âme sensible et bonne – L'art universel a perdu un grand et sincère compositeur et la France sa plus authentique et sa plus douce voix²⁵.

22. En 1898, les époux Massenet avaient lu la nouvelle que *Le Roi de Lahore* aurait été nouvellement représenté dans quelques théâtres italiens et Jules écrivit à Ricordi : « C'est vous le coupable ». Enfin, on lit, en travers de la page : « Grandes admirations à Puccini » (lettre du 22 octobre 1898, Archivio storico Ricordi). Dans une lettre postérieure datée « Paris / fin de l'année 1898 », on lit, après la signature de Massenet : « Mes admirations à Puccini » (*ibid.*).

23. « Trovando Massenet [Mugnone], gli disse che ciò che ha fatto Puccini a Paris nessuno di loro francesi l'ha fatto ». Lettre n° 309 à Illica du 18 mars 1903, *Carteggi pucciniani*, p. 236.

24. « Quando vi sento cantare la fleuve déborde, come avrebbe detto Massenet ». Lettre n° 867 du 15 juin 1923, *ibid.*, p. 542.

25. « Voi mi domandate quale opere del compianto vostro grande maestro io preferisca ? Alla domanda mi è difficile rispondere categoricamente. Io amo la dolce e penetrante musica

En réalité, Puccini avait sûrement vu *Ariane* en 1906, mais n'en garda pas une opinion positive²⁶ ; à coup sûr, il aimait *Don Quichotte*, au point de demander à une soprano dotée d'une belle voix d'en chanter un air à l'improviste. L'anecdote est rapportée en 1913 dans *Le Monde artiste* par son directeur, Paul Milliet, coauteur des livrets d'*Hérodiade* et de *Werther*²⁷.

sua e non saprei precisare a quale delle opere io debba dare il voto. Posso dirvi però che *Manon Werther Jongleur* mi hanno conquistato pienamente. La produzione di Massenet di questi ultimi anni non la conosco... in teatro ma anche in essa l'anima sua sensibile e buona vibra sovente – L'arte universale ha perduto un compositore grande e sincero e la Francia il suo più vero e dolcissimo cantore ! » (lettre inédite, transcrite du fac-similé du manuscrit). L'opinion de Puccini fut publiée avec les lettres d'autres artistes (parmi lesquels Lecocq, Leroux, Bruneau, Erlanger), dans l'enquête « Quelle est l'œuvre capitale de Massenet », *Le Gaulois du dimanche*, 14-15 septembre 1912 (voir dans ce volume l'article de Jean-Christophe Branger). Puccini écrivit également, à ce propos, à Illica : « J'ai lu *Comœdia* : ces Français ! Je n'ai rien dit de tout cela. J'ai dit au *Monde Artiste*, tout autre chose. *Manon*, *Werther* et le *Jongleur de Notre-Dame* : j'ai dit ma préférence pour ces trois opéras de Massenet. Là même j'écris ta phrase : "pas encore si bête messieurs !" », *Carteggi pucciniani*, lettre n° 602 du 7 septembre 1912, p. 402. Dans *Comœdia* du 16 août 1912, on peut lire : « Les principaux représentants de la musique italienne, Puccini, Leoncavallo, Umberto Giordano, Cilea, Mancinelli se montrent profondément affectés de la perte que vient de faire la musique. / Giordano dit notamment : "Massenet était le plus grand représentant d'une école musicale qui voulait s'imposer par sa grâce et son élégance. Sa mort est une très grosse perte pour l'art musical et pour la France." / Puccini dit ceci : "L'œuvre de Massenet est gigantesque. Tous les dilettantes pleurent la mort d'un si grand maître dont le charme captivait même les moins artistes. La jeune école italienne plaçait *Le Roi de Lahore* à la tête des œuvres de Massenet." / Quant à Leoncavallo, interviewé par le *Secolo* de Milan, il a exprimé toute la douleur qu'il a ressentie à la nouvelle de la mort de celui qu'il tient pour le plus aimé des grands musiciens contemporains. » Je remercie Jean-Christophe Branger pour m'avoir signalé ce dernier article.

26. Après la première, il écrivit à Sybil Seligman : « J'ai entendu *Ariane* (Massenet) rien ». Lettre du 2 novembre 1906 (inédite, transcrite du fac-similé du manuscrit). La première mondiale d'*Ariane* de Massenet eut lieu le 31 octobre 1906 à l'Opéra de Paris.

27. « Le maestro Puccini, qui n'est pas seulement un compositeur célèbre, mais qui est aussi un grand artiste, professe une vive admiration pour les œuvres musicales de l'école française et ne manque jamais une occasion de manifester ses sentiments. Quand, dans sa délicieuse retraite de Lago del Torre en Ombrie [recte : Torre del Lago en Toscane], il reçoit des chanteurs et des cantatrices illustres, sa grande joie est de les accompagner lui-même au piano dans leur répertoire français. Cette sincérité dans l'hommage, qui fait le plus grand honneur au compositeur, n'est pas toujours appréciée comme il convient par ses compatriotes stupéfaits et mécontents aussi de voir un maître de la musique italienne moderne "faire de la réclame à des compositeurs étrangers". Puccini n'a cure de ces mesquineries et, avec une jolie vaillance, persiste dans sa "manière" généreuse. C'est ainsi que dernièrement, au cours d'une excursion aux environs de sa villa, s'étant arrêté dans un somptueux "palace" avec plusieurs de ses amis et quelques dames, il pria une de celles-ci, dont

Je l'interprète comme une marque de la popularité dont Puccini jouissait dans les milieux culturels proches de Massenet.

Je conclurai avec une brève réflexion sur les trois titres désignés par Puccini. Si sa prédilection porte sur les deux chefs-d'œuvre absolus, *Manon* et *Werther*, il ne faut pas s'en étonner. De même, on ne s'étonne pas si une œuvre aussi importante pour le musicien italien que *Le Roi de Lahore*, ne figura pas dans la liste, la saison de la jeunesse, comme dans *La Bohème*, étant déjà derrière le compositeur. Mais le choix du *Jongleur* sonne comme un présage: en 1912, le second opéra du *Trittico*, en effet était encore *in mente dei*. Je pense que lorsque Forzano écrivit *Suor Angelica*, le souvenir et l'amour de Puccini pour le titre d'inspiration monastique de Massenet a joué un rôle bien supérieur dans la stimulation de son inspiration à celui que, habituellement, la critique plutôt hagiographique et déplaisante, attribue à la situation de la sœur du musicien, Iginia, religieuse cloîtrée à Vicopelago. Ce n'est pas tant le choix d'un lieu monastique, au-delà des différences d'époque – Moyen Âge pour les frères, XVII^e siècle espagnol pour les sœurs – qui apparente ces deux opéras, mais aussi le langage musical employé pour faire revivre l'ambiance d'un autre temps. Commun aux deux œuvres est l'équilibre entre les exigences de la modernité et celles d'une évocation sonore archaïsante, dans le foisonnement contrapuntique, simplifié, le plus souvent, à deux et trois voix; s'y ajoutent les accords parallèles, des motifs paraliturgiques et de savantes inflexions modales²⁸. Dans les moments décisifs des actions respectives, apparaît en outre, le chromatisme qui a pour fonction d'accentuer le drame individuel de Jean et d'Angelica, en particulier quand ils vont au-devant de la mort. La femme évoque la grâce avant le miracle: « Ah! je suis damnée... [...] Sainte Vierge

la voix est superbe, de chanter pour lui quelque passage de *Don Quichotte* de Massenet. Le morceau fini, Puccini fut le seul à applaudir. L'assistance choquée ne sourcilla pas. Puccini fit semblant de ne s'être aperçu de rien et, simplement, demanda à la cantatrice de bien vouloir bisser le morceau qui l'avait ravi. Le geste est élégant et méritait d'être signalé », dans « Un joli geste de Puccini », *Le Monde artiste*, 20 septembre 1913, p. 603.

28. Voir Jean-Pierre Bartoli, « Le langage musical du *Jongleur de Notre-Dame* de Massenet: historicisme, expression religieuse et système musico-dramatique », *Opéra et religion sous la III^e République*, p. 311.

sauvez-moi²⁹. » Jean s'exclame, dans son extase mystique: « La Vierge de la main me fait signe³⁰. »

Un autre trait commun est l'uniformité de la distribution des rôles – entièrement masculine d'un côté, de l'autre ne comprenant que des femmes – pour finir avec l'intervention de la Vierge en personne qui accorde la grâce à Angelica et l'auréole des bienheureux au pauvre jongleur. L'apparition finale fait écho à la tradition médiévale du miracle dans le *Jongleur* mais, dans un cas comme dans l'autre, les protagonistes expirent au chant des prières, tandis que le rideau tombe sur une progression qui symbolise l'ascèse. Semblables aussi dans leurs représentations visuelles – que l'on compare (cahier couleur, ill. 15 et 16) l'affiche pour la reprise du *Jongleur* à l'Opéra-Comique en 1904 avec la pose prise en scène par Geraldine Farrar pour la première de *Trittico* à New York. Elles se différencient en ce que Massenet met en scène un miracle avec des effets édifiants – Jean offre son habileté de jongleur à la Vierge et en est récompensé en intégrant la cohorte des élus, pendant que ses confrères prient pour lui – tandis que Puccini présente l'apparition de la Vierge en une éblouissante vision de la mourante, gagnée par le poison, seule en scène, devant la porte d'une chapelle. En outre, la Madone porte sur la scène un enfant qui n'est autre que le fils de la religieuse. Il semblerait à première vue que Puccini, dans son hommage, se soit avancé sur le terrain de prédilection du Maître. C'était justement Massenet qui avait caché derrière *Werther*, comme un Christ nouveau, un rite de résurrection pascale³¹, et c'est encore lui qui avait réveillé le dégoût de Verdi, en présentant saint Jean Baptiste et Salomé comme un couple dans *Hérodiade*³². Précédemment encore, il

29. « Ah! Son dannata! [...] O Madonna, salvami! » Voir Giacomo Puccini, *Suor Angelica*, Milano, Ricordi, © 1918, P.R. 115 (réimpr. 1980), partition d'orchestre, à partir du numéro-repère 78, p. 92-94.

30. Voir Jules Massenet, *Le Jongleur de Notre-Dame*, partition chant et piano, Paris, Heugel, 1901, cotation H. et C^o 20419, p. 136-137.

31. Voir Michele Girardi, « *Werther* de Massenet ou la palingénésie d'un héros bourgeois: mort et résurrection à Noël d'un suicidé », *Opéra et religion sous la III^e République*, p. 285-304.

32. « Je ne crois pas qu'*Hérodiade* ait une plus grande valeur que le *Roi de Lahore*. L'invention n'y est pas en plus grande quantité. Bonne facture et faste scénique. Il est un obstacle, selon moi, difficile à contourner: Saint Jean qui fait l'amour avec Salomé. Ça, je ne peux pas l'avaler! Mais le public avale parfois des couleuvres! » Lettre du 5 janvier 1882 au marquis Arrivabene, dans *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)* recueilli et annoté par Annibale Alberti, Milan, Mondadori, 1931, p. 295. D'autre part, à plus d'une occasion, Verdi trouve à critiquer le battage publicitaire,

avait porté à la scène un paradis où le ténor exotique du *Roi de Lahore* fait son entrée. Son œuvre est-elle donc aussi fraîche et ingénue ? Hélas, maintenant je ne me sens pas d'entrer dans ce mystère parce que ce serait le début d'une nouvelle histoire, alors qu'un des finales les plus émouvants du Puccini de la maturité suffit largement à démontrer l'affection et l'estime du génie italien pour son Maître français.

orchestré par son éditeur en personne, Giulio Ricordi, pour les représentations italiennes du *Roi de Lahore* en 1878-1879 (voir Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, p. 65, 72, 80).



III. 15 – Le Jongleur de Notre-Dame, affiche de Georges Rochegrosse, 1904, Saint-Étienne, Bibliothèque municipale.



Ill. 16 – Geraldine Farrar dans *Suor angelica*, 1918, photographie White studio, Archives du Metropolitan Opera.