



CENDRILLON

CONTE DE FÉES EN QUATRE ACTES

Jules Massenet - Livret d'Henri Cain

1899



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Sommaire

A) Les auteurs	3
1) Jules Massenet (1842-1912).....	3
2) Henri Cain (1857-1937) et Albert Carré (1852-1938).....	5
B) Cendrillon	7
1) Création.....	7
2) Argument.....	8
3) Cendrillon de Perrault revue par Henri Cain	10
4) Une mise en scène d'Albert Carré.....	11
5) La musique de Jules Massenet.....	14
C) la production de l'Opéra Comique	16
1) Mise en scène de Benjamin Lazar.....	17
2) Orchestration et choix des voies.....	17
D) outils pédagogiques	19
1) Bibliographie.....	19
2) Discographie	19
3) Suggestions d'activités pédagogiques	19

A) LES AUTEURS

1) Jules Massenet (1842-1912)

a) Jeunesse studieuse et premiers succès

Né près de Saint Etienne en 1842, Jules Massenet est le benjamin d'une famille de douze enfants. Il reçoit à partir de 1851 ses premières leçons de piano de sa mère et monte à Paris dès 1848 pour entrer au Conservatoire de Paris. Il y étudie le piano (classe d'Adolphe Laurent), le solfège et le contrepoint (classes d'Augustin Savard et François Bazin) et la composition (classe d'Henri Reber). Jules Massenet obtient un premier prix de piano en 1859 et un premier prix de contrepoint en 1863. Admis à la villa Médicis grâce aux conseils d'Ambroise Thomas, il remporte le grand prix de Rome en 1863 grâce à sa cantate *David Rizzio*. Il rencontre à cette occasion Franz Liszt qui lui demande de le seconder dans ses tâches d'enseignement et dont il épouse une des élèves, Louise-Constance (ou 'Ninon') de Gressy, en 1866. Il regagne Paris et y connaît ses premiers succès.

La rencontre avec Georges Hartmann, qui sera son éditeur et son mentor, ainsi qu'une commande de l'Opéra

Comique, sont décisives pour sa carrière. Le 3 avril 1867, Jules Massenet crée sa première œuvre lyrique, *La grand'tante* avec Marie Heilbron dans le rôle-titre. Sa fille unique, Juliette, naît en 1868. Il gagne rapidement en notoriété, et fait partie des jeunes compositeurs remarquables de Paris. Ses compositions sont publiées. En 1872 son opéra-comique, *Don César de Bazan*, tient l'affiche de l'Opéra Comique de Paris pendant 13 représentations. L'année 1873 est riche : Massenet compose les musiques de scène pour *Les Erinnyes* de Lecomte de Lisle, jouées à l'Odéon, et crée le Drame Sacré *Marie-Magdeleine* avec Pauline Viardot dans le rôle-titre. Il remanie les *Erinnyes* qui sont reprises à la Gaîté Lyrique le 15 mai et est gratifié de la Légion d'Honneur le 26 juillet. En 1877, son opéra *Le roi de Lahore*, aboutissement de plusieurs années de travail, est joué avec succès. L'éditeur italien Ricordi propose de le faire traduire en italien et propose un autre sujet : *Hérodiade*.

En 1878, Massenet est nommé professeur au Conservatoire et compte Gustave Charpentier, Ernest Chausson, Georges Enesco, Reynaldo Hahn, entre autres, parmi ses élèves. En 1884 est créé *Manon*, d'après le roman *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost. Cet opéra marque le point culminant de sa carrière et reste aujourd'hui son œuvre la plus populaire. Pour Sybil Sanderson, il compose *Thaïs*

d'après Anatole France qui est créé à l'Opéra de Paris en mars 1894. En mai, il crée *Le portrait de Manon* à l'Opéra Comique et en juin *La Navarraise* à Londres, au Covent Garden. Il complète et orchestre *Kassya* que Léo Delibes, décédé, n'a pas pu achever. A la mort d'Ambroise Thomas, il refuse la direction du conservatoire et quitte son poste, prétextant que son activité de créateur l'oblige trop souvent à se faire remplacer (en général Gédalge). C'est à cette époque, alors que sa carrière est au plus haut, qu'il compose *Cendrillon*. Il semblerait que cette idée soit née d'une discussion entre le compositeur et Henri Cain, à Londres, à l'occasion de la création britannique du *Cid*.

b) Le conte de fée, un sujet nouveau

Après avoir travaillé sur des sujets religieux (*Marie-Magdeleine*), historiques, ou inspirés de romans, Massenet compose la musique de *Cendrillon* sur le livret d'Henri Cain inspiré par Perrault. Après une première œuvre de jeunesse, *Don César de Bazan*, représentée sans succès en 1872, ce n'est qu'en 1893 que Jules Massenet revint aux demi-teintes de l'Opéra Comique avec le *Portrait de Manon*. Ses compositions suivantes, *La Navarraise*, tragique et qualifiée de « réaliste », ou *Thaïs*, plus intime qui se déroule dans

l'Égypte du IV^e siècle, témoignent de la volonté de l'auteur de s'essayer à des sujets diverses, à mêler la gravité et le comique. *Cendrillon* est le septième ouvrage composé par Massenet pour l'Opéra Comique, et le seul qui a pour genre la féerie. Alors qu'Henri Cain a rejoint le compositeur à Londres pour la création britannique du *Cid*, les deux collaborateurs réfléchissent à plusieurs idées d'ouvrages susceptibles d'occuper Massenet après qu'il ait achevé *Grisélidis* (composée pendant l'été 1894 et orchestrée dans son premier état à l'automne). Henri Cain propose alors d'adapter le conte de Perrault à la scène de l'Opéra Comique. Massenet, enthousiasmé par cette idée, compose donc la musique de *Cendrillon* en 1895. « *Comme s'il voulait faire l'inventaire des ressources de son inspiration, Massenet aborda avec Cendrillon (1894-95, 1^{re} repr., 1899) le domaine du conte de fée et y montra un véritable génie du métier* »¹. Massenet a vu dans le conte la possibilité de peindre la complexité des sentiments humains, tout en offrant au public le visage d'une jeune fille susceptible de le séduire. L'œuvre fut terminée en décembre à Nice, à l'Hôtel de Suède, et Massenet s'est alors concentré sur la composition de *Sapho*,

¹ Vignal (Marc), Dictionnaire de la musique, Paris, Larousse, 2005, p. 533.

d'après le roman d'Alphonse Daudet paru en 1884. Bien que l'œuvre fut rapidement composée, elle représentait pour son compositeur un défi. En effet, le compositeur est au plus haut de sa carrière et cherche à innover pour ne pas perdre les faveurs de son public.

2) **Henri Cain (1857-1937) et Albert Carré (1852-1938)**

a) **Henri Cain**

Henri Cain n'a pas laissé d'écrits permettant de retracer sa carrière, comme Albert Carré (*Souvenirs de Théâtre*) et Jules Massenet (*Mes Souvenirs*). Nous savons néanmoins qu'il fut un dramaturge et librettiste français, également romancier, peintre et graveur, né le 11 octobre 1857 à Paris et mort le 21 novembre 1937. Collaborateur régulier du compositeur, il a notamment écrit pour lui les livrets de *Cléopâtre*, *La Navarraise*, *Sapho*.

b) **Albert Carré**

Directeur de théâtres expérimenté

Albert Carré, né le 22 mars 1852 à Strasbourg et mort le 12 janvier 1938 à Paris, est un comédien, puis metteur en

scène et directeur de théâtre avant d'être administrateur de la Comédie-Française. Il a été administrateur général de la Comédie-Française du 1er janvier 1914 au 30 novembre 1915. Il a pris deux fois la direction de l'Opéra Comique à Paris : de 1898 à 1913 et de 1918 à 1925. Malgré sa grande expérience, la direction d'une institution telle que l'Opéra Comique représente un réel défi. Dès son arrivée au théâtre, Albert Carré a dû financer de gros travaux d'aménagement, liés à d'importants défauts dans l'architecture du bâtiment. En plus de ces travaux, le directeur n'a pas hésité à endetter l'institution pour faire refaire les décors de *Cendrillon*. Cette prise de risque nous montre le succès qu'il attendait de l'œuvre et indique en même temps clairement sa volonté de renouveler l'art de la mise en scène dans l'institution prestigieuse mais un peu vieillissante qu'est l'Opéra Comique.

Metteur en scène accompli

Albert Carré a commandé la mise en scène depuis la conception des décors jusqu'à la gestuelle des artistes. Son livret de mise en scène, consultable à la Bibliothèque de Paris, nous montre son souci du détail. Les décors prennent vie grâce à la modernité de sa mise en scène, qui commande le mouvement des figurants et des chanteurs pour donner de

la vie à la scène, alors qu'à l'époque les chanteurs avaient l'habitude de chanter leur partie presque au niveau de la rampe, et face au public. Albert Carré, dans son rôle de metteur en scène, parvient à créer une harmonie entre le décor et l'œuvre. Alors que le décorateur traditionnel imaginait ses décors d'après les indications scéniques descriptives et recréait le *lieu* géographique et historique de l'action, un lieu préexistant au drame et dans lequel on projetait l'action dramatique, les décorateurs, sous les directives d'Albert Carré, unissent plus intimement les décors à l'œuvre lyrique, en tenant compte du lieu où se situe la pièce mais aussi de l'univers de la pièce, des rapports intimes qui lient les personnages, de la structure de l'œuvre, de sa facture et de son style. Ces décors prennent toute leur importance lorsque le metteur en scène élabore les déplacements des personnages sur la scène. Le livret de mise en scène nous montre également l'importance de la lumière dans la mise en scène. Albert Carré a su utiliser l'électricité pour créer une atmosphère féérique, prouvant ainsi que cette nouvelle source de lumière peut magnifier la mise en scène. Néanmoins, certains défauts relatifs notamment à la perspective sont présents dans ces décors, mais rapidement pardonnés par la beauté de la mise en scène.

La chorégraphie des danseuses-étoiles prend de l'importance à la fin du XIX^e siècle, alors que le ballet romantique est en large phase de déclin. Avant l'arrivée de Serge Diaghilev à Paris, Albert Carré a senti l'importance de cet art, jusqu'alors relégué au rang de divertissement. Mais l'essentiel des performances chorégraphiques ont encore lieu lors des ouvrages lyriques : la pratique de donner un ballet en tandem avec un opéra apparaît à la fin du siècle, car les contemporains ne considèrent pas encore le ballet comme un spectacle se suffisant à lui-même. Albert Carré a mis en scène dans *Cendrillon* plusieurs petits ballets qui sont de vrais spectacles (*les Filles de noblesse*, *les Fiancés*, *les Mandores* et *la Florentine* et *le Rigaudon du Roi*, joués aux actes II, III et IV), dirigés par Mlle Mariquita, maîtresse de ballets incomparable.

Albert Carré a donc investi toute son expérience et toute son intuition pour faire naître cette œuvre et la nouvelle saison de l'Opéra Comique, qui met en jeu son avenir et celui de l'institution.

B) CENDRILLON

1) Création

a) Un premier projet de représentation avorté

Carvalho, directeur de l'Opéra Comique, commanda les décors et les costumes immédiatement après avoir lu *Cendrillon* : il est prévu qu'elle soit créée au mois de mars 1897, avec Mlle Van Zandt dans le rôle de Lucette². Cependant, c'est *Sapho* qui fut à l'affiche. Plusieurs raisons semblent expliquer ce brusque changement de programme : « *La maquette des décors et les costumes de Cendrillon avaient déjà été préparés par Carvalho, lorsque, apprenant qu'Emma Calvé était à Paris, il donna le tour à Sapho* »³. Emma Calvé, entrée à l'Opéra Comique en 1886, est une chanteuse de renommée internationale et grande interprète du rôle de Carmen. Après son triomphe dans *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, jouée à l'Opéra Comique le 19 janvier 1892, puis dans *la Navarraise*, composée par

² NOËL et STOULLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique* 1897, p. 118.

³ MASSENET (Jules), *Mes souvenirs*, Paris, Plume, 1912, p. 227.

Massenet en réponse à ce succès et jouée à Londres le 20 juin 1894, les auteurs ont sûrement pensé qu'elle serait la chanteuse la plus compétente pour interpréter le rôle de Fanny Legrand dans *Sapho*, drame réaliste. De plus, une chanteuse d'une telle envergure était un élément qui garantissait la venue du public à l'Opéra Comique. L'autre hypothèse est l'état de santé critique d'Alphonse Daudet, qui pousse le directeur de l'Opéra Comique à faire jouer en priorité *Sapho*. Effectivement, l'auteur du roman décède peu de temps après avoir assisté à la première représentation de l'œuvre, suivi du décès soudain de Carvalho en décembre 1897. L'Opéra Comique passe sous la direction d'Albert Carré, qui, avec sa solide expérience de chanteur, d'auteur dramatique et de librettiste, ainsi que son expérience de direction dans plusieurs théâtres étrangers et parisiens, est le plus armé pour prendre la direction d'une institution aussi difficile à diriger que celle de l'Opéra Comique.

b) Le spectacle phare de la saison

Albert Carré reprit donc la direction de l'Opéra Comique. La nouvelle saison devait inaugurer la troisième salle Favart par une soirée de gala, qui eut lieu à bureaux fermés, le 14 décembre 1898. La salle fut inaugurée par le président de la

République Félix Faure, qui fit à l'Opéra Comique une de ses dernières apparitions publiques officielles (il mourut subitement quelques semaines plus tard). Dès la réouverture de l'Opéra Comique dans sa nouvelle salle, Carré afficha une politique particulière : jouer les classiques du répertoire afin de garantir une source de revenus, et permettre ainsi la création d'œuvres nouvelles et la promotion de jeunes compositeurs. La nouvelle saison affiche ainsi les reprises de *Carmen* (Bizet), de *Manon* (Massenet) et de *Lakmé* (Delibes), et deux créations : *Louise* de Gustave Charpentier (élève de Massenet) et *Cendrillon* de Massenet⁴. Alors que Carvalho avait déjà commandé les décors pour *Cendrillon*, Carré reprend la mise en scène et fait faire ceux qu'il a imaginés pour la pièce. *Cendrillon* devait être jouée en mars mais elle a été repoussée semaine après semaine jusqu'à fin mai⁵, car la mise en scène sollicitait des techniques très modernes et longues à mettre en place. Pour *Cendrillon*, l'enjeu était important : les décors ont coûté très cher et l'absence de succès de l'œuvre entraînerait la faillite de l'Opéra Comique. Il faut attirer les spectateurs, alors que les music halls des boulevards proposent des spectacles attrayants à quelques

⁴ MASSENET (Anne), *op. cit.*

⁵ MASSENET (Anne), *op. cit.*

pas de là. *Cendrillon* devait être une des œuvres phares de la saison⁶. Albert Carré et Jules Massenet ont combiné tous les éléments qui peuvent garantir le succès d'une œuvre lyrique : une musique de qualité, chantée par une distribution talentueuse, mise en scène dans un décor somptueux font entrer le spectateur dans le monde de la féerie. Leur objectif semble atteint puisque *Cendrillon* est restée à l'affiche de l'Opéra Comique jusqu'en 1950, après 77 représentations dont 50 avant la fin du XIX^e siècle. Score en réalité très médiocre, à relativiser comparé à d'autres contemporains. Les nombreux articles des critiques parus dans les journaux et les revues spécialisées confirment le succès de l'œuvre et nous livrent les impressions des spectateurs.

2) Argument

Un prologue énoncé par les acteurs a été finalement supprimé, car les auteurs ont pensé qu'il gâcherait l'aspect féerique du conte, en ancrant les personnages dans la réalité.

⁶ PREVOST (Paul), *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, Serpinoise, 1996, p. 228.

acte I

Le premier acte se déroule dans la demeure de M^{me} de la Haltière, nouvelle épouse du père de Lucette, Pandolfe. La maîtresse de maison et ses deux filles se préparent à aller au bal de la Cour, auquel Lucette, surnommée Cendrillon par ses sœurs, n'est pas invitée. Elle s'endort seule après avoir fait son travail. Une lumière merveilleuse emplie la demeure et sa marraine la fée apparaît, accompagnée d'esprits et de follets. La jeune fille s'éveille, parée des plus beaux atours et se rend au palais. Cependant, elle doit chausser des pantoufles magiques, qui la rendent méconnaissable aux yeux des autres, et regagner la demeure familiale avant minuit.

acte II

Dans le palais, le prince s'ennuie et rêve d'amour. C'est afin de lui trouver une fiancée que le roi a organisé ce grand bal où le prince pourra rencontrer toutes les beautés du royaume. Le Doyen, le Surintendant et le Premier Ministre introduisent M^{me} de la Haltière et ses filles auprès de prince. Hélas, avant que Noémie et Dorothee aient pu subjugué le jeune homme, une radieuse inconnue fait son apparition : c'est Cendrillon. Le prince est ébloui, mais

Lucette refuse de lui donner son nom et s'enfuit alors que minuit sonne. La fée arrête le prince lancé à sa poursuite.

acte III

Premier tableau (décor) : M^{me} de la Haltière et ses filles rentrent du bal dans un grand tumulte et Cendrillon, qui feint avoir dormi, les interroge sur la raison de cette agitation. Les trois femmes rapportent donc l'« aventure » qu'elles ont vécue mais la déforment pour ne pas admettre que l'arrivée de l'« Inconnue » a gâché leur rencontre avec le prince. Elles prétendent que le prince a chassé cette « drôlesse bonne à pendre »⁷. Lucette défaille et son père chasse les trois femmes. Désespérée, car elle pense être rejetée du prince qu'elle aime, Cendrillon décide d'aller mourir sous le chêne des fées. Elle fait ses adieux aux objets qu'elle aime dans un moment de nostalgie (que les critiques ont parfois trouvé à la limite de la sensiblerie).

Second tableau : Cendrillon se rend dans la forêt pour supplier sa marraine de lui pardonner sa faute (elle a bien perdu sa pantoufle). Au même instant, le prince, désespéré lui aussi d'avoir perdu sa bien-aimée, vient supplier la fée

⁷ CAÏN (Henri), *op. cit.*

d'apaiser sa souffrance. La fée, cachée dans le tronc du chêne, les dissimule l'un à l'autre grâce à une branche pour les écouter et tester ainsi la sincérité de leurs sentiments. Lucette propose sa vie en rachat de la souffrance de l'homme qu'elle entend, reconnaît en lui son Prince Charmant, et se dévoile. Le Prince donne son cœur à la fée en gage d'amour. Ce n'est qu'après avoir tous deux fait un sacrifice que la fée les réunit et les plonge dans le sommeil.

acte IV

Lucette se réveille après un long sommeil et pense avoir rêvé sa rencontre avec le prince Charmant. Cependant, M^{me} de la Haltière apporte un ordre du roi commandant à toutes les filles du royaume de se présenter devant le prince, qui cherche sa bien-aimée disparue, et essayer une pantoufle. Le prince reconnaît Lucette et M^{me} de la Haltière, qui n'en croit pas ses yeux, préfère embrasser Cendrillon, devenue sa fille préférée.

3) Cendrillon de Perrault revue par Henri Cain

En comparant le conte au livret d'Henri Cain et Paul Collin⁸, nous pouvons penser à première vue que les librettistes sont restés plus fidèles à l'œuvre de Perrault. Cependant, après une lecture plus approfondie, force est de constater que ceux-ci ont également pris beaucoup de libertés par rapport à l'œuvre dont ils s'inspirent.

a) Quelques références moliéresques

Les grands traits de Perrault sont gardés, mais Henri Cain a donné de la profondeur aux personnages et parsemé son livret de références à Molière.

Absent dans le conte de Perrault, Pandolfe, le père de Cendrillon, apporte un élément comique supplémentaire à l'œuvre de Massenet. Son nom rappelle à la fois le mot « pantoufle » et le personnage moliéresque « Arnolfe » de *l'École des Femmes*, dont il reprend d'ailleurs la fameuse

⁸ Paul Collin est le deuxième librettiste de *Cendrillon*, non mentionné sur la partition mais révélé par Louis Schneider dans son livre sur Massenet.

tirade « *Du côté de la barbe est la toute puissance* » (acte III, scène 2 dans *l'École des Femmes*) à l'acte I.

Il faut ajouter aux personnages comiques le Roi, interprété par George Dubosc, qui fut également un grand interprète de l'Opéra Comique, et le vieux doyen de la faculté joué par Mr Gourdon. Ce personnage ressemble au Chirurgus du *Malade Imaginaire*, dont Molière et Lully ont fait une comédie-ballet, beaucoup moins connue mais dont les auteurs de *Cendrillon* semblent s'inspirer.

Les personnages comiques nous montrent que *Cendrillon* tient plus de Molière que de *Manon*, œuvre à laquelle elle a été à tort comparée à de maintes reprises, par leur valorisation à travers la distribution et un jeu de références littéraires savamment élaboré.

A cela s'ajoute le prologue, qui rapproche l'œuvre des pièces de théâtre de Molière, mais que Carré choisit de supprimer à la dernière répétition pré-générale car « *présenter par avance les personnages d'une féerie, c'était détruire toute surprise, toute illusion* »⁹. Cependant, Henri Cain fait l'économie d'un échange entre le prince et le valet,

⁹ SCHNEIDER (Louis), *Massenet, l'homme, le musicien*, Paris, L. Carteret, 1908 (réed. 1926), p. 53.

ressort comique plusieurs fois utilisé par Molière, et présent dans l'œuvre d'Etienne et Nicolò, sans oublier Rossini.

b) Le titre soulève la question du genre

Cette œuvre est à la fois traditionnelle et avant-gardiste. Elle aurait pu s'appeler « Opéra Comique » mais les auteurs ont choisi de la nommer « conte de fées », avançant ainsi l'idée de faire naître un nouveau genre. Cette dénomination permet également de mettre en avant le lien entre cet opéra et sa forme écrite, le conte.

4) Une mise en scène d'Albert Carré

a) La volonté de donner un nouveau souffle à l'Opéra Comique

Albert Carré s'engage à faire jouer *Cendrillon* car « *sa confiance en l'ouvrage est telle qu'il refuse d'utiliser les décors et costumes conçus par son prédécesseur et ne craint*

pas d'en faire dessiner et réaliser de nouveaux »¹⁰. Sa création manifeste l'importance qu'il attache à l'aspect scénographique de l'œuvre. Le directeur fait appel aux meilleurs décorateurs de son époque, afin de façonner des costumes et des décors de théâtre susceptibles de ravir les spectateurs. Les costumes sont de Bianchini qui, depuis 1885, dessine les costumes d'à peu près toutes les créations de la scène de l'Opéra de Paris. Les paysages d'Auguste-Alfred Rubé sont les plus à même de créer l'ambiance féerique nécessaire à *Cendrillon*. A ces grands noms s'ajoutent ceux d'Eugène-Louis Carpezat, Charles Cambon, Marcel Jambon. Bien qu'il ait engagé les artistes les plus prisés de son époque, aux techniques traditionnelles, Carré manifeste dès son arrivée à l'Opéra Comique la volonté de « dépoussiérer » l'institution en y appliquant sa conception de la mise en scène. A l'article « Cendrillon » de l'ouvrage de Paul Prévost, il est précisé qu'Albert Carré comptait donner un nouvel éclat à l'Opéra Comique, « notamment grâce à la scénographie à laquelle il attachait une grande importance et pour laquelle il se livrait à des recherches approfondies »¹¹. Lors de la première, *Cendrillon* a remporté un grand succès :

¹⁰[COLLECTIF], *Cendrillon, Jules Massenet, op. cit.*

¹¹PREVOST (Paul), *op. cit.*, p228.

le nouveau président M. Loubet a donné le signal des applaudissements et la critique loue la mise en scène d'Albert Carré et la magnificence des décors. Carré possédait « un art raffiné qui défie la louange. C'est vraiment un metteur en scène sans rival »¹². La notion de « beau » est importante dans la mise en scène d'Albert Carré car, contrairement aux féeries à grand spectacle des années 1870, le metteur en scène ne cherche pas le spectaculaire dans sa mise en scène, mais bien un équilibre, une harmonie entre la musique de Massenet, le livret et la scène.

b) L'esthétique de l'Art Nouveau

Les scènes de féerie sont conçues comme de grands « tableaux » qui, une fois placés, ne bougent plus, par opposition aux moments de comédie qui restent en évolution. Le premier tableau de la création représentait un intérieur austère, qui tranchait avec les tableaux suivants où la nature abondait. Il reflète la dureté de la vie que mène Cendrillon et s'oppose par son aspect rigide au monde des fées, où les courbes et les branchages sont omniprésents.

¹² MILLET (Paul), « Cendrillon », in *Le Monde Artiste*, 28 mai 1899, p.2.

Cependant, c'est dans ce décor froid que la fée apparaît pour la première fois aux yeux des spectateurs et à ceux de Cendrillon. Alors qu'elle semble « normale » dans le conte de Perrault (seule sa baguette magique indique qu'elle est dotée de pouvoirs magiques), la fée entre en scène entourée de nature et accompagnée d'esprits, de lutins et de follets, et dotée d'une baguette magique en branche de coudrier¹³. Pour changer Cendrillon en princesse, la fée fait appel aux forces de la nature (sylphes, lutins, follets et rayons de lune...). Ces éléments, et surtout son apparence, nous font penser qu'elle est indissociable du monde végétal, qui la caractérise : on la retrouve au « *chêne des fées* ». Ses vêtements, dont les couleurs sont proches de celles de la nature, sont ornés de lierre. Ses longs cheveux, l'abondance de tissus et les références à la nature évoquent la figure de la Femme-Fleur, chère à la Belle Epoque.

De plus, l'acte III comprend un ballet qui met en scène de vraies femmes-fleurs, c'est-à-dire des danseuses qui forment à l'aide de tissus des motifs de fleurs, autour du chêne, alors que la fée est invisible aux yeux du public, cachée derrière le rideau de lierre qui entoure le tronc du chêne.

¹³ CARRE (Albert), Livret de mise en scène de *Cendrillon*, 1899, BHVP.

c) L'électricité au service de la féerie

La lumière créatrice de l'atmosphère féerique

Une machinerie souvent importante complétait les dispositions décoratives proprement dites et permettait l'obtention d'effets scéniques divers. La mise à contribution des ressources de l'industrie et de la science a amplifié les effets scéniques, pour le plus grand plaisir des spectateurs. A l'Opéra Comique, les nouveaux jeux d'orgues électriques remplacent en 1898 les jeux d'orgues à gaz. Les théâtres où s'effectuent alors les plus audacieuses recherches décoratives comptent désormais avec cet élément nouveau de transfiguration : l'électricité. La lumière est un élément essentiel de la mise en scène d'Albert Carré : elle souligne la présence de l'acteur et accroît son pouvoir expressif. Elle contribue surtout à créer l'atmosphère, l'ambiance décorative de la scène. Les costumes créés par Bianchini sont élaborés dans des étoffes choisies pour l'effet qu'elles produisent dans l'éclairage de chaque situation scénique. De même que les costumes des danseuses qui représentent les sylphes sont faits pour refléter la lumière. Les descriptions publiées dans les articles des critiques sont les seules sources qui nous permettent de retrouver les couleurs des costumes, car le livret de mise en scène n'est pas assez

précis. Mais Albert Carré soigne aussi chaque détail du décor. Dans *Cendrillon*, la lumière est au cœur de celui-ci : l'éclairage de la scène se fait par la rampe, les plafonds, la herse, et de multiples sources comme la cheminée et les bijoux lumineux. Les bijoux lumineux, imaginés par Gustave Trouvé, sont un « truc » déjà utilisés depuis les années 1880, mais Albert Carré leur donne une dimension esthétique particulière dans la transformation de *Cendrillon* et son départ pour le bal. Les chandeliers du décor de la salle de bal chez le Roi sont allumés, ce qui est assez commun, et leur taille diminue pour correspondre à la perspective, mais ce décor est éclairé par une multitude de sources lumineuses différentes, qui en font un lieu magique.

L'influence de Loïe Fuller

Loïe Fuller, née aux Etats-Unis en 1862, fut une « étoile » aux Folies-Bergères durant dix ans (dans les années 1890), grâce à sa *Danse Serpentine*. L'idée était simple : vêtue de toiles amples, elle évoluait sur une scène aux surfaces entièrement noires, baignée dans une lumière aux couleurs changeantes et reproduisait à l'aide de mouvements précis et amples des formes végétales (fleurs, papillons...). Cette artiste fut la première à utiliser l'éclairage électrique pour ses mises en scène chorégraphiques. Bien que l'idée soit

simple, sa réalisation nécessite beaucoup de technique et de matériel. Le costumier Bianchini a peut-être repris une idée de Loïe Fuller en dotant les six esprits d'ailes fixées aux bras des chanteuses. Bien que ces ailes soient d'une dimension bien moins importante que les tissus portés par Loïe Fuller, nous pouvons affirmer grâce au livret de mise en scène que, lors de leur entrée sur scène, les chanteuses se trouvent de dos, et seules leurs ailes sont éclairées par des faisceaux de lumière rouge. L'aspect obtenu se rapproche donc de Loïe Fuller, dont le corps disparaissait dans les tissus qu'elle faisait virevolter, et dont on ne pouvait voir que la tête. La comparaison à d'ailleurs été faite par les critiques. En metteur en scène averti, Albert Carré a défini dans son livret de façon très détaillé les changements de lumière dans les décors selon l'atmosphère désirée. Cette notion d'atmosphère est importante dans la mise en scène d'Albert Carré, car le décor, par ses effets de lumière, contribue à créer un lien constant entre le réel et l'imaginaire, alors que le livret évoque sans cesse le domaine du rêve.

5) La musique de Jules Massenet

a) Un pastiche XVIII^e siècle comme élément comique

Massenet feint dans sa musique un style « versaillais » dès que M^{me} de la Haltière s'exprime. La musique de Massenet rend la sphère réelle presque caricaturale par le biais d'un classicisme revisité : dans l'acte I, M^{me} de la Haltière donne des conseils à ses filles pour qu'elles fassent bonne impression lorsqu'elles seront présentées au prince. Pour le trio, le compositeur utilise la forme du menuet mais les incursions vocales de la cantatrice dans les sons graves dénaturent cette forme musicale si légère et délicate. Cette forme, normalement noble et légère, révèle donc par la modification qu'apporte Massenet toute la lourdeur et la totale absence de grâce du personnage. Mme de la Haltière revendique sa noblesse par la forme du menuet, mais la musique, la façon dont le menuet est traité par le compositeur, révèle son caractère grossier. Le néoclassicisme ironique est bien plus efficace qu'une musique ouvertement bouffe car le comique est rendu par le décalage parodique entre le modèle du menuet, léger et délicat, et sa réalité musicale, alourdie et donc ridicule. Pour que la parodie soit pleinement efficace, le public doit

comprendre la référence sous-entendue, ce qui ne pose aucun problème au public averti de l'Opéra Comique.

Le pastiche n'est donc pas une simple fantaisie : en plus d'être un élément comique, il est à replacer dans une réflexion plus globale du compositeur au sujet du personnage féminin qu'est Cendrillon.

Burlesque, la féerie a toujours pratiqué l'autodérision : c'est un genre en soi parodique, mais Massenet apporte une nouvelle conception de la féerie, plus raffinée, et correspondant aux mœurs du public bourgeois du XIX^e siècle finissant.

Les auteurs ont donc réalisé dans *Cendrillon* une parodie culturelle à plusieurs niveaux: par les références littéraires et surtout par la musique de Massenet. Arthur Pougin évoque dans son article sur l'opéra le « *comique musical* », qualité que les contemporains ne connaissaient pas encore chez Massenet.

b) L'expression des sentiments

Le ton galant et passionné de l'œuvre est loin des contes populaires du XIX^e siècle, et permet à Massenet l'interprétation musicale des passions humaines. Ce prince

accentue donc le caractère sentimental de l'œuvre, qui accompagne les aspects comique et féerique.

Alors que le troisième acte développe par l'intensité musicale et une certaine tension le désespoir des amants, le quatrième acte illustre la douceur de l'amour paternel par le monologue de Pandolfe, qui a veillé Cendrillon pendant deux longs mois. L'article du *Figaro* paru au lendemain de la création de l'œuvre évoque « *la virtuosité de l'amour* »¹⁴ pour définir la science du compositeur, son instrumentation en apparence simple. En effet, Cendrillon et le prince expriment leurs sentiments de façon plus forte dans la musique de Massenet que dans leurs mots. Les critiques et analystes évoquent la « *passion massenetienne* »¹⁵ lorsqu'ils commentent la musique du compositeur. La critique musicale loue sa recherche de simplicité. Le maître, à travers la reprise d'un conte, a peut-être souhaité s'éloigner de l'influence de Wagner, alors prégnante sur la musique française.

Cet opéra a manifestement été élaboré pour jouer avec des voix de femmes, et en cela, il est plus proche du *Rosenkavalier* de Strauss que d'*Hänsel und Gretel*

d'Humperdinck. Deux voix représentent la gente masculine, Pandolfe et le Roi. Massenet compose une œuvre qui nécessite des voix bien spécifiques pour rendre l'effet voulu, condition indispensable pour éviter la monotonie d'un opéra presque uniquement féminin. Bien que la critique ait à l'époque prédit l'entrée au répertoire de *Cendrillon*, la complexité de la distribution, nécessitant des voix très typées, explique en partie le fait que cet opéra n'ait pas été beaucoup repris jusque dans les années 1970. D'autre part, *Cendrillon* suit la lignée des opéras du compositeur faisant de la figure féminine le personnage central, confirmant une fois de plus que Massenet est bien le « *chantre de l'âme féminine* ».

¹⁴ BRUNEAU (Alfred), « Opéra-Comique : Cendrillon », in *Le Figaro*, 25 mai 1899.

¹⁵ KAMINSKI (Piotr), *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, 2003.

C) LA PRODUCTION DE L'OPERA COMIQUE

1) Mise en scène de Benjamin Lazar

Né en 1977, Benjamin Lazar étudie dès l'âge de onze ans la déclamation et la gestuelle baroques auprès d'Eugène Green. Il pratique également le violon à la Schola Cantorum et le chant auprès de Dominique Moaty. Après deux années de classes préparatoires littéraires au lycée Fénelon, il complète sa formation de comédien à l'école Claude Mathieu, dont il sort diplômé en 2000, ainsi qu'à l'Académie des Arts de Minsk. Il travaille alors avec des ensembles musicaux comme l'ensemble Amadis, le Concert Lorrain ou la Symphonie du Marais avec qui il crée trois spectacles sur Benserade, Racine et Molière et enregistre *Le Ballet de Flore* de Lully.

Dans le répertoire contemporain, il a joué notamment dans *Nové* de David Ravier, *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau, *Piaf*, *l'Ombre de la rue* de Thomas et Jean Bellorini et dans le spectacle de chansons *Promenons-nous dans Léna* (mise en scène de Nicolas Vial) au Théâtre des Déchargeurs à Paris.

Il a assisté Michel Didym à la mise en scène sur *Les Animaux ne savent pas qu'ils vont mourir* de Pierre Desproges

au Théâtre de la Ville et sur des lectures de pièces contemporaines au Studio- Théâtre de la Comédie Française.

Il a mis en scène *Le Garçon aux sept cœurs* d'après Federico Garcia Lorca ainsi que trois lectures-spectacles à la Sorbonne : *George Dandin* de Molière, *Les Juives* de Garnier et *L'Illusion Comique* de Corneille. Pour le Poème Harmonique, il signe la mise en scène du spectacle *Il Fasolo* en juin 2002. En mai 2004, il crée pour le Théâtre de l'Incrédule *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac.

À l'automne 2004, il met en scène *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière et Lully avec Le Poème harmonique et Vincent Dumestre, puis en 2008 *Cadmus et Hermione* de Lully à l'Opéra Comique.

2) Orchestration et choix des voix

a) Marc Minkowski

Après une première expérience de bassoniste, Marc Minkowski aborde jeune la direction d'orchestre. Il fait ses premières expériences aux côtés de Charles Bruck, au sein de la Pierre Monteux Memorial School aux Etats-Unis. C'est

à l'âge de dix-neuf ans qu'il fonde Les Musiciens du Louvre, ensemble qui prendra une part active au renouveau baroque. Il explore aussi bien le répertoire français (Lully, Rameau, Campra, Marais, Mouret...) qu'Haendel, avant d'aborder Mozart, Rossini, Offenbach, Bizet, Wagner.

Parallèlement, Marc Minkowski sillonne l'Europe: il a notamment orchestré *La Cenerentola* de Rossini à Bruxelles, et un opéra de Massenet, *Don Quichotte*, à Aix-en-Provence. Il est donc familiarisé avec le thème de Cendrillon et la musique de Massenet. Régulièrement à l'affiche de l'Opéra de Paris (*Platée*, *Idomeneo*, *Die Zauberflöte*, *Ariodante*, *Giulio Cesare*, *Iphigénie en Tauride*, *Mireille*) et au Châtelet (*La Belle Hélène*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *Carmen*, *Die Feen* de Wagner en création française), on l'aperçoit aussi dans d'autres théâtres parisiens, notamment l'Opéra Comique où il ressuscite *La Dame blanche* de Boieldieu, dirige en 2002 *Pelléas et Mélisande* pour le centenaire de l'ouvrage. Le chef d'orchestre est donc de retour sur la scène de l'Opéra Comique pour orchestrer *Cendrillon*.

Directeur musical du Sinfonia Varsovia depuis 2008, Marc Minkowski est également l'hôte régulier d'orchestres symphoniques avec lesquels son répertoire évolue de plus en plus vers le XX^e siècle de Ravel, Stravinsky, Lili Boulanger,

Albert Roussel, John Adams, Henryk Gorecki ou Olivier Greif.

b) Le choix des voix

Il n'existe aujourd'hui qu'un enregistrement complet de l'œuvre, datant de 1988. Dans cette interprétation de *Cendrillon* de Massenet, le rôle du Prince Charmant est joué par un ténor. En 2004, l'Opéra de Marseille choisit également un ténor pour interpréter le rôle du Prince Charmant, lors d'une nouvelle création de *Cendrillon*.

Malgré la difficulté d'interprétation engendrée par la multiplicité des voix féminines, la production de l'Opéra Comique a choisi de faire interpréter le Prince Charmant par une femme, restituant ainsi l'ambiance féminine voulue par Massenet. On aurait pu croire la tradition du rôle en travesti perdue dans l'opéra, cependant, bien que Massenet ait précisé que ce rôle pourrait également être interprété par un ténor, c'est le travestissement que la production choisit de valoriser. L'Opéra Comique offre donc une interprétation originale de l'œuvre, que les spectateurs et mélomanes n'ont pas encore écoutée.

D) OUTILS PÉDAGOGIQUES

1) Bibliographie

a) Les auteurs

- MASSENET (Jules), *Mes souvenirs*, Paris, Plume, 1912.
- COQUIS (A.), *Jules Massenet, l'homme et son œuvre*, Seghers, Paris, 1965.
- MASSENET (Anne), *Jules Massenet en toutes lettres*, Paris, de Fallois, 2001.
- CARRE (Albert), *Souvenirs de théâtre*, Paris, Plon, 1950.
- PICARD (Sophie), *Henri Cain, librettiste et homme de son temps*, thèse de l'Université de Paris-Sorbonne, sous la direction de Sylvie DOUCHE, 2005.

b) Le conte

- BELMONT (Nicole), LEMIRRE (Elisabeth) (dir.), *Sous la cendre : figures de Cendrillon*, Paris, J. Corti, 2007.
- VELAY-VALLANTIN (Catherine), *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, p. 1 à 42.
- SNOWMAN (Nicholas) (dir.), *Cendrillon (Opéra National du Rhin)*, Strasbourg, Bleu Nuit, 2003.
- [COLLECTIF], *Cendrillon, Jules Massenet*, Mayenne, Actes Sud, 2009.

c) La mise en scène

- MARTIN (Roxanne), *La féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, H. Champion, 2007.
- LAPLACE-CLAVERIE (Hélène), *Modernes féeries. Le théâtre au XXe siècle entre réenchantement et désenchantement*, Paris, H. Champion, 2007, pp. 1 à 89.

2) Discographie

Le seul enregistrement complet de cet œuvre :

- *Cendrillon*, direction Julius RUDEL, CBS, 1988, où Frederica von Stade interprète de rôle titre.

3) Suggestions d'activités pédagogiques

a) Thèmes à développer

- Littéraire : la relecture du conte de Perrault à travers l'exemple de *Cendrillon* de Massenet.
- Historique : histoire de la mise en scène (modifications induites par l'introduction de l'électricité dans la mise en scène).
- Musical : le pastiche musical.

Noémie Merieau